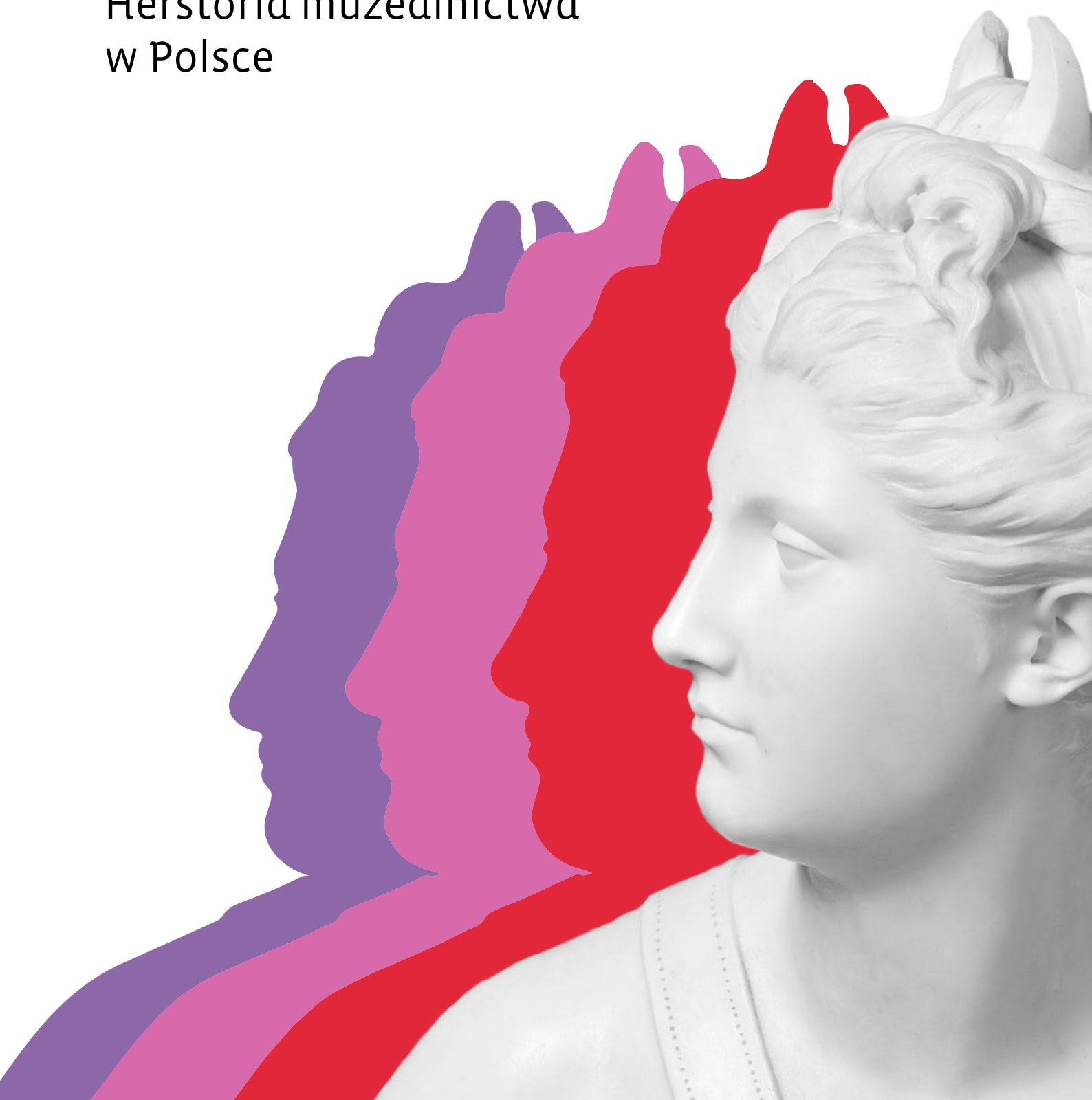


Dlaczego nie było wielkich muzealniczek?

Herstoria muzealnictwa
w Polsce



Dlaczego nie było wielkich muzealniczek?

Herstoria muzealnictwa w Polsce

Materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej

8 października–9 października 2024

Stara Oranżeria

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

pod red. Marianny Otmianowskiej, Małgorzaty Wrześniak, Joanny Wasilewskiej

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Warszawa 2025

SPIS TREŚCI

Marianna Otmianowska, *W kierunku przeciwstawiania. Wstęp* 6

Agnieszka Morawińska, *Muzealnicy* 12

I. ARYSTOKRATYCZNE FUNDATORKI

Zofia Dzieduszycka-Zdziech, *Paulina z Działyńskich Dzieduszycka: nieznana bohaterka polskiego muzealnictwa XIX w.* 28

Kamila Kłudkiewicz, *Twórczyni prywatnego muzeum.*

Izabella z Czartoryskich Działyńska (1830–1899) 40

Ewa Leszczyńska, *W służbie Polsce. Zastugi Róży z Potockich I v. Krasińskiej, II v. Raczyńskiej dla rodzimej kultury* 50

Weronika Goszyła-Frańczak, Waleria Tarnowska – skromna kolekcjonerka, założycielka okazałej Kolekcji Dzikowskiej. *Od miniatur po rzeźby Canovy i płótna Rembrandta* 63

Monika Jagustyn-Tokarz, Edyta Kucaba-Łyszczek, *Izabela z Czartoryskich Lubomirska i jej łańcuckie muzeum* 75

Filip Skowron, „Zażyła przyjaciółka księżnej”. *Siemiatycka kustoszka i kuratorka Renata Gralath* 88

Iwona Arabas, Piotr Daszkiewicz, Robert Książkowski, *O projekcie „Zaginiona kolekcja: podlaski Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej (1728–1800)”* 99

II. ZAANGAŻOWANE SPOŁECZNIKI

Ewa Gizińska, Halina Rutska (1868–1932). *Kobieta, która stworzyła płockie muzeum* 111

Bożena Pysiewicz, Janina Fijałkowska – twórczyni pierwszego na świecie Muzeum Plakatu 124

Łukasz Wojtczak, Aleksandra Dobrowolska – muzealniczka, pasjonatka awiacji, poetka 135

III. ETNOGRAFICZNE HERSTORIE

Joanna Bartuszek, Janina Tuwan – zapomniana muzealniczka 147

Iryna Horban, *W cieniu znanych mężów. Dwie muzealnicy ze Lwowa w historii polskiego muzealnictwa powojennego* 159

Dorota Majkowska-Szajer, *Na własnych zasadach – o etnografii muzealnictwie i życiu według Zofii Cieśli-Reinfuss* 185

Marta Skwirowska, Maria Frankowska: *Wykłady z muzeoznawstwa* 202

Justyna Słomska-Nowak, *Etnograficzne herstorie. Działaczki, badaczki, muzealniczki* 214

IV. MUZEALNE BADACZKI

Maria Gołąb, *Twórczość Jacka Malczewskiego w praktyce badawczej i wystawienniczej Agnieszki Ławniczakowej (1935–2009)* 228

Patrycja Łobodzińska, *Pierwsza Dama Pomorza. Zofia Krzymuska-Fafius i historia sztuki średniowiecznej na Pomorzu Zachodnim* 242

Magdalena Guzik, *Fotografka. Badaczka. Muzealniczka. Światy Janiny Mierzeckiej* 254

Aleksandra Janiszewska-Cardone, Piotr Borusowski, *W służbie dawnych mistrzów. Hanna Benesz (1947–2019) i Muzeum Narodowe w Warszawie* 267

Izabela Suchan, *Muzeum trzymające rękę na pulsie współczesności. O praktyce muzealnej Krystyny Kondratiuk* 275

Katarzyna Nowak, *Hōkan Kyōyo Shō. Japońska sztuka i Order Drogocennej Korony. Wspomnienie o Zofii Alberowej* 288

V. W PROCESIE LEGITYMIZACJI

Aldona Tołysz, *Zmieniająca się rola kobiety w polskim muzealnictwie w dwudziestoleciu międzywojennym – przyczynek do badań* 298

Marcin Szelaąg, *Niewidzialna praca kobiet w działach oświatowych a instytucjonalna niepamięć* 320

Adrianna Majerowska, *„Kobiece aktywności” w muzeum Warszawskie Wystawy Pracy Kobiet w latach 1877–1889* 342

Aneta Dalbiak, *Bocznymi drogami do zmian* 357

Zaproszenie i program konferencji 362

Rysunki wykonane przez Małgorzatę Tchorzewską-Jedlińską
GoTek Rysuje podczas konferencji 374

Spis ilustracji 382



„Kobiety zajmujące się tworzeniem sztuki, historią sztuki i krytyką artystyczną wywarły zatem istotny wpływ w ciągu ostatnich 30 lat. Jako społeczność wspólnym wysiłkiem zmieniłyśmy dyskurs i dzieła powstające w tej dziedzinie. Dzisiaj sytuacja nie jest już taka sama, jak w roku 1971 – zarówno z perspektywy artystek, jak i z punktu widzenia osób, które o nich piszą. (...) Przed nam wciąż jeszcze daleka droga”.

Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek? Trzydzieści lat później*¹

Parafrazując powyższe słowa: dalsza droga z pewnością jest jeszcze kręta i wymagająca. W kontekście prac badawczych wokół znaczenia kobiet w rozwoju polskiego muzealnictwa owe działania zostały rozpoczęte. Poniższa publikacja, stanowiąca zbiór artykułów pokonferencyjnych, może stanowić jeden z wielu jej etapów, a być może wręcz kamieni milowych. Konferencja pod tytułem „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce”, nawiązującym do tekstu Nochlin z 1971 r., która miała miejsce w Starej Oranżerii w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie 8 i 9 października 2024 r., była najprawdopodobniej pierwszą okazją do wygłoszenia referatów na ten temat w interdyscyplinarnym gronie.

Od samego początku, czyli od momentu, gdy zaproponowałam tytuł konferencji, trafiały do nas informacje nacechowane emocjami zazwyczaj towarzyszącymi podobnym zagadnieniom, czyli skrajnymi – od entuzjazmu, poprzez wyważone słowa poparcia inicjatywy, na oburzeniu skończywszy. Provokacyjny w pewien sposób tytuł potrzebował bowiem szerszego kontekstu, który przedstawiliśmy w zaproszeniu do udziału w konferencji. Jego lektura uruchamiała szereg dalszych skojarzeń i od razu umożliwiała szerszą dyskusję. Uznaliśmy, że nawiązując do pytania Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, trzeba, a nawet wypada, zadać kolejne tego typu pytania w obszarze kultury. O ile oczywiste jest, że było wiele wybitnych muzealniczek, o tyle ich działalność została niewystarczająco rozpoznana przez historię, a w czasach rosnącego znaczenia i mocy oddziaływania muzeów rola oraz osiągnięcia kobiet w rozwoju polskiego muzealnictwa zasługują na większą uwagę. Ważna dla nas była więc refleksja nad herstorią muzeów i potrzebą budowania narracji w kulturze z kobiecego punktu widzenia. Wielu badaczy włączyło się w te rozważania, a w wygłoszonych referatach i rozmowach kularowych

¹ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek? Trzydzieści lat później*, w: eadem, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2023, s. 123. Pierwszy esej Lindy Nochlin pt. *Dlaczego nie było wielkich artystek* pochodzi z 1971 r., po polsku został wydany w 2023 r., z komentarzem autorki, patrzącej na niego z perspektywy 30 lat.

wybrzmiewały opinie, że owszem, wybitne muzealniczek były i mamy coraz większą świadomość ich dokonań. Warto jednak zaznaczyć, że często konkluzją prelegentek i prelegentów było sfomułowanie w tonie: ważne i wielkie muzealniczek były, lecz nienazwane nie istniały i nie zaistniały. Zauważano znaczącą potrzebę przywołania ich imienia, a często wręcz wprowadzenia w istniejącą narrację instytucji czy miejsc.

Analizując historię kolekcjonerstwa i muzealnictwa w Polsce, odnaleźć można dowody na szczególny wkład kobiet w ich rozwój. Świadczą o tym liczne projekty wystawiennicze, koncepcje stworzenia nowych placówek i zasad, którymi kierujemy się we współczesnym muzealnictwie. Odkrywamy biografie kobiet, które na przestrzeni lat budowały kolekcje sztuki, dbały o nie, tworzyły i rozwijały muzea we wszystkich ich obszarach, m.in. archeologii, konserwacji, zabezpieczania, udostępniania, wystawiennictwa, popularyzacji czy edukacji. Podążając za narracją Lindy Nochlin, która przywoływała imiona wielkich artystek, warto przedstawić choćby tak wielkie postacie kolekcjonerek jak Izabela z Flemingów Czartoryska, Izabella z Czartoryskich Działyńska, Róża Raczyńska czy Magdalena z Dzieduszyckich Morska. Dla nas równie istotne są biografie i osiągnięcia wielu innych polskich muzealniczek, które do tej pory pozostawały często anonimowe, schowane w cieniu mężczyzn, partnerów zawodowych lub życiowych, skupione na pracy w niszowych i mniej docenianych obszarach, które pozwalały im jednak na niezależny rozwój.

Konferencja, publikacja, praca komitetu naukowego i dalsze działania mogą stanowić właściwą odpowiedź dla uzasadnienia potrzeb badawczych oraz popularyzatorskich. Mamy świadomość, że jest to czas wyszukiwania i odkrywania kolejnych, nowych materiałów, kreowania fundamentów teoretycznych, opracowywania metod umożliwiających rozwój tematyki wkładu kobiet w rozwój muzeów.

Linda Nochlin pisała dość zdecydowanie: „(...) feministyczna historia sztuki powstała po to, by sprawiać kłopoty, kwestionować, targać pióra w patriarchalnych gołębnikach. Nie należy jej traktować jako kolejnego wariantu czy dodatku do głównego nurtu historii sztuki. W swej najmocniejszej wersji feministyczna historia sztuki jest transgresywną, antyestablishmentową praktyką, która kwestionuje dużą część głównych założeń naszej dyscypliny”². Dla nas manifest Nochlin stanowił przede wszystkim punkt wyjścia do poszerzania pola rozważań w społecznym świecie muzealnictwa, naszym celem nie było więc wprowadzanie napięć wokół toczących się dyskusji. Jak zauważyła Aneta Dalbiak drugiego dnia konferencji podczas dyskusji eksperckiej³, pytanie postawione w tytule może stanowić punkt wyjścia do rozmowy o tym, jak

² Eadem, *Dlaczego nie było wielkich artystek? Trzydzieści lat później*, op. cit., s. 124.

³ W dyskusji moderowanej przez Mariannę Otmianowską uczestniczyli także Piotr Górajec, Robert Kotowski i Monika Przykowska. Program konferencji zamieszczony jest na s. 369.

muzea mogą tworzyć przestrzeń do rozwoju potencjału bez względu na płeć. Rozmawialiśmy także o kwestiach obecnie dyskutowanych w środowisku muzealnym, związanych z zauważalnymi procesami uspołeczniania się muzeów, również w ujęciu potrzeb społeczności osób w nich pracujących. Takimi wątkami są chociażby procesy legitymizacji działalności edukacyjnej, rozważania na temat określenia zawodu muzealnika czy dyskusje na temat nowej ustawy o muzeach⁴.

Wypada wspomnieć w tym miejscu o mało znanej w naszym środowisku badaczy organizacji The International Association of Women's Museums (IAWM), powstałej w 2008 r., której jednym z głównych celów jest opowiadanie historii kobiet w muzeach, a także rozwój sieci kontaktów, współpracy, koncepcji badawczych, promowanie muzeów, wystaw i projektów poświęconych kobietom⁵. Wciąż niewiele jest artykułów o takiej tematyce w istotnym dla międzynarodowego środowiska czasopiśmie „Museum and Society” wydawanym przy University of Leicester. Pojawiła się tam jednak publikacja z 2023 r., która wymaga przytoczenia. To artykuł Oleny Hanusyn i Yulii Kurdyny, naukowiec z Politechniki Lwowskiej (Department of History, Museum Studies and Cultural Heritage) zatytułowany *Military Women in Museum Exhibitions in Lviv (Ukraine): Past Experience and Modernity*⁶. Został napisany z perspektywy badaczek w kraju, w którym toczy się wojna, a dotyczy szerszego kontekstu historycznego. Autorki, nawiązując do zaangażowania IAWM wobec rozwoju tej tematyki, omówiły problem często pomijanych doświadczeń kobiet-weteranek pierwszej i drugiej wojny światowej i jego wpływ na niepełny obraz przeszłości, a także na nadal kształtowany sposób przedstawiania roli kobiet w trwającej wojnie. W podsumowaniu autorki podkreśliły, jak ważne jest ukazywanie kobiety nie tylko jako ofiary konfliktów, ale także jako uczestniczki ich rozwiązywania.

Wróćmy do słów Nochlin z komentarza do słynnego eseju z 1971 r., napisanego z perspektywy 30 lat: „w czasach powrotu niektórych patriarchalnych wartości – co jest nieuchronne w okresie konfliktów i stresu – kobiety muszą stanowczo się przeciwstawiać próbom narzucania im odwiecznej roli ofiar lub pomocnic mężczyzn”⁷. We współczesnych nam czasach napięcia i niepokoju perspektywa badaczek z broniącej wolności Ukrainy w połączeniu z myślą Lindy Nochlin, wpisana już trwale w liczne konteksty badawcze, nabiera szczególnego znaczenia. Zachęca, prowokuje i szkicuje areny do rozwoju dyskusji zarówno w ujęciu historycznym, jak i współczesnym, a poniższa publikacja stanowi próbę wpisywania się w nią.

⁴ Zob. M. Otmianowska, *Koncepcje społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej. Studium socjologiczne*, seria Muzeologia, t. 26, Warszawa 2024.

⁵ Zob. strona The International Association of Women's Museums, <https://iawm.international/>.

⁶ O. Hanusyn, Y. Kurdyna, *Military Women in Museum Exhibitions in Lviv (Ukraine): Past Experience and Modernity*. „Museum & Society” 2023, nr 21(2), s. 44–50.

⁷ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek? Trzydzieści lat później*, op. cit., s. 125.

Symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że w momencie gdy kończone są prace nad niniejszą publikacją, zostaje wydana pierwsza w historii biografia Karoliny Lanckorońskiej – wyjątkowej profesorki historii sztuki, dzielnej, wytrwałej, oddanej swojej pasji kobiety, kolekcjonerki, mecenaski, więźniarki wojennej m.in. w obozie dla kobiet KL Ravensbrück, autorki *Wspomnień wojennych*. Publikacja *Jedyna. Biografia Karoliny Lanckorońskiej* autorstwa Marcina Wilka to bardzo potrzebna lektura, uzupełniająca znaczący brak w obszarze nie tylko biografistyki, lecz także kolekcjonerstwa, muzealnictwa, historii sztuki, kultury i społeczeństwa. W jednym z rozdziałów autor zauważył, że Lanckorońska „po kryjomu uczyła więc młode kobiety i otwierała im oczy nie tylko na komunizm, lecz przede wszystkim na sztukę. Twierdziła, że »ucieczka w dziedzinę dóbr intelektualnych« stanowi źródło siły w »tej beznadziejnej umieralni«”⁸. W ten sposób poruszając także wszystkie niezwykle, fascynujące wątki biografii Lanckorońskiej, badacz ukazał ją w kontekście zaangażowanych, nieobojętnych na potrzeby rzeczywistości kobiet, które starają się znaleźć rozwiązanie w każdej, nawet najtrudniejszej sytuacji. Decyzją komitetu naukowego to właśnie tej postaci ma być dedykowany wykład inauguracyjny drugiej edycji konferencji pod tytułem „Herstoria muzealnictwa w Polsce. Narracje muzealniczek”, która będzie miała miejsce w Muzeum Łazienki Królewskie 16–17 października 2025 r.

Publikacja, którą oddajemy w Państwa ręce, a także sama konferencja wpisują się w rozwijające się narracje historyczne umożliwiające zwrócenie większej uwagi na niezbadane dotąd, często także niedocenione wystarczająco obszary. Stanowią także może wkład w szerszy niż tylko toczący się w Polsce dyskurs wobec feministycznej historii sztuki, muzealnictwa, dyscypliny naukowej, jaką jest muzeologia, a wreszcie w nurt herstorii uwzględniający wagę i znaczenie kobiet. Naszym celem było również stworzenie platformy do wymiany badań, myśli i koncepcji na temat herstorii polskiego muzealnictwa, z uwzględnieniem wielu perspektyw i wszystkich kompetencji, bez względu na charakter gromadzonych zbiorów. Na konferencji mówiliśmy o osiągnięciach kobiet w różnych obszarach muzealnictwa, historiach badaczek i ich spojrzeniach na muzealnictwo, muzeologii, muzeach, feministycznych perspektywach w muzealnictwie, kobiecych narracjach i interpretacjach⁹.

Zainteresowanie wydarzeniem było bardzo duże. Wymagania organizacyjne nie pozwoliły na wygłoszenie wszystkich zgłoszonych w pierwszym etapie wystąpień, których było ponad dwa razy więcej. Większość prelegentów

⁸ M. Wilk, *Jedyna. Biografia Karoliny Lanckorońskiej*, Kraków 2025, s. 194.

⁹ Relacja z konferencji dostępna jest na: <https://www.youtube.com/watch?v=89B4Hrgex5Q>.

i prelegentek zdecydowała się na przygotowanie artykułów pokonferencyjnych, które w ślad za panelami tematycznymi konferencji w publikacji zostały usystematyzowane w rozdziały. Całość rozpoczyna przekrojowy tekst bazujący na wykładzie inauguracyjnym wygłoszonym przez Agnieszkę Morawińską, pierwszą w historii dyrektorkę Muzeum Narodowego w Warszawie, autorkę słynnej pionierskiej wystawy „Artystki polskie” (1991), córkę ważnej muzealniczki Marii Morawińskiej-Brzezickiej, pierwszej dyrektorki Muzeum Sportu i Turystyki. Tematyka pierwszego rozdziału rezonuje wokół determinacji i wizji arystokratycznych fundatorek, takich jak Paulina z Działyńskich Dzieduszycka, Izabella z Czartoryskich Działyńska, Róża Raczyńska, Waleria Tarnowska, Izabela z Czartoryskich Lubomirska, Renata Wilhelmina Gralath i Anna Jabłonowska. Następny rozdział został poświęcony muzealniczkom, których działalność można osadzić w kontekście społecznego zaangażowania: Halinie Rutskiej – twórczyni muzeum w Płocku; Janinie Fijałkowskiej – twórczyni Muzeum Plakatu czy Aleksandrze Dobrowolskiej – pasjonatce z Pałacu Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Trzeci rozdział zatytułowano *Etnograficzne herstorie* i ukazuje on rozwój tej szczególnej niszy, którą zajęły kobiety w muzealnictwie. Przeczytamy w nim m.in. o Janinie Tuwan z Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie czy o Bronisławie Giżyckiej z Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. W dalszej kolejności pojawia się sześć artykułów w ramach rozdziału zatytułowanego *Muzealne badaczki*, gdzie można poznać bliżej sylwetki i historie np. Agnieszki Ławniczakowej, Zofii Krzymuskiej-Fafius, nazywanej przez autorkę referatu Pierwszą Damą Pomorza, Janiny Mierzeckiej czy Hanny Benesz z Muzeum Narodowego w Warszawie, wspominanej przez jej najbliższych współpracowników. W ostatnim rozdziale znajdują się perspektywy dotyczące zauważalnej potrzeby legitymizacji pracy kobiet w muzeum np. w obszarze edukacji, autorstwa Marcina Szeląga, czy historia Wystaw Pracy Kobiet w Warszawie w latach 1877–1889 autorstwa Adrianny Majerowskiej. To zdecydowanie różnorodny, interdyscyplinarny wybór badań i spostrzeżeń dotyczących wciąż nieopisanego, szerokiego tematu.

Wszystko to razem tworzy układ wzajemnie uzupełniających się wiadomości pozwalających na rozwój narracji, dyskusji i negocjacji w społecznym świecie muzealnictwa, wrażliwego i na dziedzictwo, i tematy współczesności, krytyczne podejście i dialog, inkluzywność, zarówno w wewnętrznej społeczności muzealniczek i muzealników w instytucjach, jak i w relacjach z publicznością.

Składam wyrazy głębokiej wdzięczności wszystkim osobom, które przyczyniły się do organizacji konferencji, w tym w szczególności komitetowi organizacyjnego i naukowego, oraz do wydania publikacji. Nie sposób opisać

wielkiego wkładu i zaangażowania współredaktorek Joanny Wasilewskiej i Małgorzaty Wrześniak, redaktorki prowadzącej Anny Milczanowskiej i czuwającej nad wszystkimi procesami Anity Kacprzyk. Serdecznie dziękuję wszystkim zaangażowanym osobom. Odbiorcom publikacji życzę, by ta lektura stawiała się inspiracją do odkrywania i nazywania nienazwanych.

dr Marianna Otmianowska
Dyrektorka Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- O. Hanusyn, Y. Kurdyna, *Military Women in Museum Exhibitions in Lviv (Ukraine): Past Experience and Modernity*, "Museum & Society" 2023, nr 21(2), s. 44–50, <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4304>.
- L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2023.
- M. Otmianowska, *Koncepcje społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej. Studium socjologiczne*, seria Muzeologia, t. 26, Warszawa 2024.
- The International Association of Women's Museums, <https://iawm.international/>.
- M. Wilk, *Jedyna. Biografia Karoliny Lanckorońskiej*, Kraków 2025.

Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Na to pytanie odpowiedź jest łatwa: tak samo, jak nie było wielkich artystek i wielkich uczonych – przynajmniej do pewnego czasu – tak nie mogło być wielkich muzealniczek, ponieważ przyznana kobietom rola w społeczeństwie to wykluczała. Jako że od wszystkich reguł są wyjątki, zapytajmy raczej, jak to się stało, że wbrew tym drastycznym ograniczeniom kobiety jednak odcisnęły piętno na historii muzealnictwa.

Historia muzeów, opisana niedawno w monumentalnym, trzutomowym dziele Krzysztofa Pomiana *Muzea. Historia światowa*, ma początek w kolekcjach zbieranych przez władców, uczonych i artystów, wśród których było kilka kobiet. Często w swoich testamentach kolekcjonerzy zapisywali zbiory miastom lub państwom i stawiali warunek otwierania kolekcji dla ludzi; to były pierwsze muzea.

Erwin Panofsky zauważył, że każde stulecie posiadało formę sztuki, w której jego aspiracje mogły się wyrazić najlepiej: w czasach gotyku to były katedry, w XVIII wieku – ogrody, w XIX w. to były muzea. Kiełkowały w całej Europie, kształtował się typ muzealnej architektury i formował kanon sposobu prezentacji¹. Z dzisiejszego punktu widzenia muzea te były często dalekie od poprawności politycznej, były niejednokrotnie wynikiem systemu kolonialnego, wyzyskiwania przez świat zachodni pozycji hegemonia pozwalającej swobodnie dysponować dziedzictwem krajów poddanych albo biedniejszych. Dziś, w dobie postkolonializmu i zwiększonej świadomości etycznej, zbiory te stanowią poważny problem muzeów zachodniego świata.

Muzea stopniowo okrzepły, wzyły się w miasta i zaczęły stanowić obiekty przyciągające publiczność rodzimą i międzynarodową, czego najlepszym przykładem jest Victoria & Albert Museum. Godziny otwarcia – które były już powszechnym warunkiem funkcjonowania muzeów – w V&A specjalnie rozszerzono, by mogli w nim bywać robotnicy, urzędnicy i inni – jak byśmy dziś powiedzieli – pracownicy zatrudnieni na etatach. W celu większego ułatwienia postawiono specjalny przystanek autobusowy noszący nazwę Victoria and Albert Museum. Było to chyba pierwsze muzeum, które wprowadziło sklep oferujący wykonywane na zamówienie muzeum kopie zawartych w nim przedmiotów: serwisów porcelanowych, tapet, pościeli, biżuterii etc. Marka muzeum gwarantowała jakość i przyciągała zamożnych klientów, a sprzedawane produkty były tak pożądane, że w najlepszych wielkich domach handlowych – od

¹ E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991 (1. wydanie 1927), *passim*.

Japonii po Amerykę – stworzono specjalne stoiska oznaczone symbolem V&A, w których można zakupić produkty o gwarantowanej wartości i dobrym smaku.

Na przykładzie Victoria and Albert Museum można obserwować wielkie programy rozbudowy, zakupów i popularyzacji muzeum. Wizyta w V&A jest obowiązkowa w programie szkół, ale też przyjeżdżający do Londynu cudzoziemcy mają to muzeum na jednym z pierwszych miejsc na liście obiektów do zwiedzania. Ogromny wzrost liczności kolekcji sprawia, że oglądanie muzeum jest mozolne, zatem dbając o dobro publiczności, Victoria & Albert Museum oferuje popularną kawiarnię i elitarną restaurację. Oczywiście, co jest normą w muzeach zachodnich, V&A ma ogromną listę sponsorów, kilkuset tysięczną listę przyjaciół z całego świata płacących składki oraz Radę Powierniczą zapewniającą jego utrzymanie i rozwój. Niepohamowany rozrost kolekcji sprawił, że na wzór Luwru i Centre Pompidou V&A powołało nowe, zaprojektowane przez Kengo Kumę Victoria & Albert Museum Dundee w Szkocji. W początkowych założeniach muzeum to miało nie mieć własnej kolekcji, tylko obiekty z V&A. Jednak już podczas wystawy przygotowanej na otwarcie muzeum okazało się, że należy uwzględnić specyfikę miasta Dundee z jego bogactwem opartym na produkcji i handlu jutą, wystawa musiała więc odwołać się również do obiektów lokalnych. Misją jego inicjatorów i projektantów było stworzenie salonu miasta, dlatego centralną częścią muzeum jest wielka przestrzeń wewnętrzna z amfiteatralnymi siedzeniami przeznaczona do rozmaitego typu aktywności. Podaję przykład Dundee, ponieważ zostało ono otwarte stosunkowo niedawno, w 2018 r., i miałam wielką przyjemność być zaproszona na jego otwarcie przez fundatorów: Briana i Lesley Knoxów. Dziś większość muzeów-olbrzymów pęka w szwach, dlatego powstają Louvre Lens, Louvre Abu Dabi, Centre Pompidou w Metz, a będzie ich coraz więcej. [\[fot. 1\]](#)

Na przykładzie Victoria and Albert Museum mówiłam o złotym wieku muzeów, a teraz zwrócę uwagę na objawy kryzysu.

1. Wspomniałam o moralnie najistotniejszym, mianowicie o problemie rozliczeń kolonializmu, Holokaustu, wojen i zmian politycznych. Od marmurów Lorda Elgina, przez szczątki rdzennej ludności Ameryki Północnej w Smithsonian Institution, po przedmioty afrykańskie w Musée du quai Branly w Paryżu, te i setki tysięcy innych przemieszczonych przedmiotów znajdujących się w muzeach to zbiory co najmniej dyskusyjne, a proces rewindykacji dopiero się zaczyna i wcale nie jest prosty, bo często nie wiadomo nawet, kto powinien być odbiorcą rewindykowanych przedmiotów.

2. Problem turystyki masowej. Do niedawna troską muzealników było zapewnienie odpowiedniej frekwencji, teraz wprowadzie muzea są dla ludzi,

ale masy ludzi stwarzają zagrożenia: fizyczne, bo łatwo wtedy o zniszczenie obiektów, i chemiczne, bo ludzka obecność zmienia ustabilizowany klimat sal muzealnych, a wreszcie stanowi niewygodę dla zwiedzających, tłoczących się przed obiektami. Masowa publiczność w muzeach stwarza konieczność budowania wielkiego zaplecza jak szatnie, przestrzenie wspólne, toalety, sklepy muzealne, kawiarnie, których obsługa ogromnie obciąża muzea. W szacownych, starych budynkach muzealnych takich przestrzeni nie przewidywano, stąd nowe skrzydła – np. w National Gallery w Waszyngtonie – czy zejścia pod ziemię – jak w Luwrze i w warszawskiej Zachęcie. Niewiele starych muzeów zachowało wejścia tam, gdzie je zaprojektowano, co zakłóca estetykę architektury, ale jest nieodzowne wobec nieprzewidywanej wcześniej masy ludzi zwiedzających muzea – oczywiście nie zawsze i nie wszędzie.

3. Kolekcje muzealne, uporządkowane w dydaktyczne wystawy stałe, tracą zainteresowanie publiczności na rzecz *blockbusterów*. Często ludzie wychodzą z założenia, że skoro w tym muzeum już byli, to jedynie interesująca wystawa może ich skłonić do ponownej wizyty. Na wystawy Vermeera, Caravaggia, impresjonistów, Caspara Davida Friedricha etc. trzeba kupować bilety przez internet z wielomiesięcznym wyprzedzeniem. W Polsce mamy swoich bohaterów wielkich wystaw i swoje kolejki do muzeów. Ostatniego dnia wystawy Chełmońskiego tłum ludzi czekał na wejście do Muzeum Narodowego w Warszawie. Do stałych galerii też warto kupić bilet wcześniej, ale tych nigdy nie brakuje. Bohaterowie masowo oglądanych *blockbusterów* nierzadko przechodzą do popkultury, co jest nowym zjawiskiem w odbiorze sztuki dawnej, podobnie nowym, popkulturowym zjawiskiem jest masowe uczestnictwo w Nocy Muzeów, traktowane jako ważne wydarzenie towarzyskie.

4. Propagandowy potencjał muzeów bywa dla nich zagrożeniem. Najbliższy polski przykład to stworzenie za kadencji ministra kultury w latach 2015–2023 Piotra Glińskiego ok. 70 nowych muzeów. Zwiększony budżet na kulturę był w rezultacie przeznaczony na propagandę „nowej historii” kosztem wielkich muzeów przechowujących poważne zbiory, pozbawionych profesjonalnych magazynów, przestrzeni ekspozycyjnej i edukacyjnej.

5. Jak cała kultura, muzea stają wobec niewiadomego: jakie usługi może wykonywać sztuczna inteligencja? Jakie niebezpieczeństwa niosą zmiany klimatyczne, o możliwych konfliktach zbrojnych nie wspominając.

Jaka była rola kobiet w tej historii?

Jeśli nie miały własnych środków na tworzenie kolekcji i ewentualne udostępnianie ich w mniejszym lub większym zakresie, jak to uczyniła Izabella

z Flemingów Czartoryska, były bez szans. W programie niniejszej konferencji zostaną przedstawione polskie kolekcjonerki, prekursorki tworzenia muzeów, co zwalnia mnie ze szczegółowych rozważań na rzecz przytoczenia własnych doświadczeń.

Znamienną cechą kolekcji tworzonych przez kobiety było pozyskiwanie dzieł sztuki obcej, najchętniej starożytnej, *curiosités*, tzn. obiektów niezwykłych albo zyskujących niezwykłość przez powiązanie ze słynnymi postaciami. W ten sposób powstały niezwykle kolekcje: Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej w Wilanowie, Mokotowie, Łańcucie i Krzeszowicach, Czartoryskich, Izabelli Działyńskiej w Gołuchowie i kilku innych, o których tu usłyszymy. Wielką zasługą kobiet dla muzealnictwa było to, że doceniły świat bliski, rodzimy, świat rzemiosł i kultury ludowej, regionalnej obyczajowości, przedmiotów codziennego użytku. To na tym polu kobiety – amatorki i profesjonalistki – etnografki-muzealniczki najwcześniej odegrały poważne, często kierownicze role [fot. 2, 3, 4].

Częściej niż muzealniczkami kobiety bywały patronkami artystów: przypomnijmy działalność Vittorii Colonna, Madame du Barry, Misi Godebskiej-Sert, Peggy Guggenheim, a w Polsce np. Elizy z Mühleisenów Pareńskiej. Bywały też zasłużonymi fundatorkami, jak Isabella Stewart Gardner, twórczyni muzeum swego imienia w Bostonie. Wyobraźnia, pasja i znaczne środki materialne pozwoliły jej zrealizować ekstrawagancki zamysł odtworzenia w Bostonie fragmentu Wenecji w postaci czterech fasad weneckich pałaców tworzących cztery ściany wewnętrznego dziedzińca muzeum mieszczącego skarby sztuki włoskiej. Doradcą Izabelli w zakupach był wybitny historyk sztuki tamtych czasów, Bernard Berenson i to z jego pomocą powiększała ona kolekcję o prawdziwe arcydzieła, a także dokonywała „zmian w scenariuszu” poszczególnych sal – przewieszała obrazy, tworząc opowieść o sztuce włoskiej. Może więc nieśluszenie umieściłam ją w kategorii fundatorek, bo była w najlepszym znaczeniu tego słowa wybitną muzealniczką. Zostawiła muzeum opatrzone poważnym legatem na jego dalsze utrzymywanie i funkcjonowanie, pod warunkiem niedokonywania w nim żadnych zmian, przez co stało się ono podwójnie historyczne. Skądinąd tego rodzaju zapisy w legatach dla publicznych muzeów o historycznej narracji i ograniczonej przestrzeni bywają wielkim kłopotem i przez to warunki legatu bywają nieprzestrzegane. Isabella ustanowiła jednak Stewart Gardner Museum jako niepodzielną, niezmienną i skończoną całość [fot. 5, 6].

Izabelli Stewart Gardner udało się zachować swoje nazwisko i pozycję twórczyni. Inaczej zdarzało się np. w Polsce. Wielki społeczny czyn mający na celu

budowę Zachęty wymagał przeprowadzenia społecznej zbiórki, dokonywanej głównie przez kobiety kwestujące w najdalszych zakątkach ziem polskich. Najbardziej szczodry dar złożyła Ludwika z Lindów Górecka, zapisując Zachęcie działkę pod budowę oraz legat na funkcjonowanie. Żadna z tych kobiet nie miała honoru zasiadać w zarządzie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a hołd Ludwice Góreckiej złożyła dopiero Hanna Wróblewska za czasów swojej dyirekcji w Zachęcie. Na prominentnym miejscu w naczółku środkowych drzwi pierwszego piętra wmontowano marmurową tablicę z tekstem: „Ludwika Górecka z domu Linde, 1815–1900, działaczka społeczna, szczodra donatorka, której dar pozwolił na rozbudowę gmachu w 1903 roku oraz finansowanie działalności Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych”. Warunkiem zapisu Góreckiej było stworzenie galerii malarstwa w ciągu pięciu lat i umieszczenie w niej popiersia fundatorki po wsze czasy. Galerię wybudowano, popiersie (chyba) postawiono, ale już po wojnie nie było po nim śladu i nikt nie pamiętał, że ten pierwszy gmach przeznaczony na prezentację sztuki ufundowała kobieta: Ludwika Górecka z domu Linde [fot. 7].

Wybitne polskie muzealniczki nie tak dawnych czasów żyją przede wszystkim w pamięci coraz starszych świadków ich działania: Krystyna Sroczyńska, Helena Blumówna, Maria Bernhardt, żeby wymienić tylko kilka, żyją raczej dzięki swoim bibliografiom niż muzealnym dokonaniom. Moja matka, Maria Morawińska-Brzezicka, założycielka i dyrektorka Muzeum Sportu i Kultury Fizycznej przez 28 lat, na jubileuszu tego muzeum zniknęła w cieniu swego bardzo dla sportu zasłużonego męża, Arkadego Brzezickiego, który napisał artykuł o potrzebie muzeum sportu. Piszcie więc, bo sprawdza się powiedzenie: *publish or perish*.

Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych w Uniwersytecie Harvarda poznałam Agnes Mongan – wybitną, międzynarodowego formatu ekspertkę w zakresie rysunku i grafiki. Była wówczas już wiekową osobą, otoczoną ogromnym szacunkiem, autorką wielu katalogów i opracowań rysunków, zwłaszcza Ingresa i Szkoły Francuskiej. Rozmawiałyśmy – jak można się domyśleć – o Norblinie, o którym Agnes Mongan wiedziała wszystko. Pochodziła z zamożnej rodziny z Nowego Jorku i – co świadczy o szerokich horyzontach jej rodziców i determinacji jej samej – studiowała w Brynmore College do 1927 r., a potem w Smith’s College. O jej wybitnych kompetencjach świadczy fakt, iż została zatrudniona w Fogg Art Museum of Harvard University przez równie wyjątkowego jak ona sama, dyrektora i wykładowcę Paula J. Sachs’a. Będąc „z tych Sachsów”, najbardziej prominentnych ludzi biznesu w Stanach Zjednoczonych, Sachs porzucił niewyobrażalnie dochodową karierę w biznesie

i wybrał skromniejszą drogę muzealną. Sachs wniósł do Fogg Art Museum ogromną kolekcję rysunków i razem z Mongan opracowali wielki, trzytomowy katalog *Drawings in the Fogg Art Museum*². Można przypuszczać, że to dzięki swojej pozycji Sachs mógł zatrudnić Agnes Mongan i razem z nią wprowadził na Harvard pionierskie studium muzealnicze, którego absolwentem był m.in. Alfred Barr – twórca Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Kiedy P.J. Sachs odszedł na emeryturę w 1945 r., Agnes Mongan wydawała się jego oczywistą następczynią, ale uniwersytet nie przewidywał, żeby kobieta mogła być dyrektorem muzeum. Była kustoszem grafiki, kuratorem rysunków, a dopiero w 1969 r. została drugą w historii Stanów Zjednoczonych dyrektorką muzeum (pierwszą była Adelyne Dochme Breeskin w Baltimore). Główną specjalizacją Agnes Mongan były rysunki i grafika, co wynikało z ogromnej wiedzy i skupienia na tym temacie. Miała również wyrobiony zmysł dydaktyczny, np. stworzyła specjalną kolekcję falsyfikatów po to, by służyły do wyrabiania kompetencji eksperckich wśród studentów i praktykantów. Agnes Mongan doczekała się stanowiska dyrektorki bardzo późno i sprawowała je tylko dwa lata, choć było oczywiste, że kierowała muzeum przez lat kilkadziesiąt. Po odejściu ze stanowiska dyrektorki pracowała nadal jako kurator rysunków, będąc wyrocznią w sprawach atrybucyjnych. Dodać trzeba, że jej siostra, Elisabeth Mongan, również zajmowała się grafiką i znalazła pracę w National Gallery w Waszyngtonie. W mojej ocenie Agnes Mongan jest przedstawicielką klasycznego, tradycyjnego modelu muzealnictwa, opartego na *connoisseurship* (głębokim znawstwie), gdzie za dostępną dla publiczności galerią kryje się warsztat pracy dla badaczy. Chyba tam Miss Mongan czuła się najlepiej, opracowując katalogi, konsultując studentów i badaczy jako uczona w wieży z kości słoniowej.

Zupełnie inny typ muzealniczki przedstawiała Irène Bizot. Była „zawsze obecna” jako *éminence grise* we francuskim świecie muzeów. Jej znaczenie wzrosło wraz z rozwojem dużych międzynarodowych wystaw, a bliskość zarówno z Neilem McGregorem (pełniącym różne funkcje w Anglii), jak i Philippe’em de Montebello w Metropolitan Museum w Nowym Jorku przyczyniła się do stworzenia osi władzy muzealnej między Francją, Stanami Zjednoczonymi a w szczególności Anglią. Poznałam ją w czasie któregoś ze spotkań ICOM i zachwyciłam się jej energią, życzliwością i zdolnością gromadzenia wokół siebie grupy nieznanających się przedtem osób, inicjowania autoprezentacji, prowokowania rozmów o sytuacji muzeów w krajach, które reprezentowali, i dyskretnego moderowania dyskusji o dalekosiężnych skutkach – mogę to powiedzieć na swoim przykładzie. Bardzo nie lubię dewaluującego się określenia

² A. Mongan, P.J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Massachusetts 1940.

„charyzmatyczny”, ale Irène Bizot była w pełni tego słowa charyzmatyczną postacią. Odpowiadała za wystawy w Reunion des Musées Nationaux, organizacji zrzeszającej wielkie francuskie muzea, przez którą finansowane są najważniejsze wystawy i wydawnictwa. W 1968 roku organizowała wystawę o Europie gotyckiej w Luwrze z udziałem zabytków z Czechosłowacji. Wypadki paryskiego maja '68 zakłóciły bieg wystawy, zamykano ją i otwierano powtórnie. Jednocześnie po raz pierwszy Czechosłowacja pozyskała dzięki Radzie Europy wystawę, która trwała od marca do sierpnia 1968 r. i z tego powodu 11 sierpnia Irène Bizot pojechała do Pragi, gdzie przebywała przez tydzień. Była zafascynowana Praską Wiosną, wzruszona bardzo serdecznym przyjęciem, poznała bardzo wielu kolegów, nawiązała kontakty, a kilka dni po powrocie do Paryża usłyszała w radiu o inwazji ZSRR i państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Od tego czasu stała się rzeczniczką Czechów w Paryżu, a nawet „oficjalną reprezentantką sztuki czeskiej we Francji”, za co otrzymała czeskie odznaczenie *Gratias Agit*. Mimo zmieniających się warunków politycznych Irène Bizot utrzymywała regularne kontakty ze swoimi czeskimi kolegami i choć sytuacja była trudna, udało im się zorganizować wspólnie kilka wystaw w Paryżu, m.in. Alfonsa Muchy, co sprawiło, że czescy muzealnicy mogli przyjeżdżać do Francji ze swojego opresyjnego wówczas kraju. Sama Irène jeździła co roku do Pragi, przyjaźniła się z uciekinierami z Czechosłowacji w Paryżu i miała oko na wszystko, co czeskie. Dzięki swoim kontaktom doprowadziła do zakupu przez rząd czeski manuskryptu *Kroniki Dalimila*, pierwszej kroniki królów czeskich o niezwykłym historycznym znaczeniu. Manuskrypt, który wypłynął przypadkiem na aukcji Drouot, został zidentyfikowany przez pracownika Biblioteki Narodowej, François Avrila. Ilekroć spotykałam Irène Bizot, żałowałam, że nie przyjechała do Polski w okresie stanu wojennego i nie otworzyła swego wielkiego serca na potrzeby Polaków w podobny sposób, jak to zrobiła dla Czechów [fot. 8, 9].

Wokół Irène Bizot, z jej inspiracji, w 1992 r. powstała działająca nadal elitarna grupa dyrektorów muzeów, nazwana *Groupe Bizot*. Jej zadaniem było ułatwienie kontaktów między muzeami i organizowanie wielkich międzynarodowych wystaw. Grupa istnieje do dziś, spotyka się regularnie w rozmaitych miejscach, jest zamknięta i wydaje czasami dość dyskusyjne komunikaty: np. w 2002 r. w *Declaration of the importance and value of universal museums*³ autorzy występują przeciwko domaganiu się zwrotu obiektów przez kraje, w których one powstały, i bronią interesów „muzeów światowych”.

Trzecia moja bohaterka była Australijką. W marcu 1993 r. złożyłam listy uwierzytelniające u gubernatora Australii, a już kilka dni później do ambasady

³ Declaration on the Importance and Value of Universal Museums, <https://ia804501.us.archive.org/11/items/cmapr4492/20030000%20Information%20Declaration%20on%20the%20Importance%20and%20Value%20of%20Universal%20Museums.pdf>.

zadzwoiła dyrektorka Galerii Narodowej w Canberrze, Betty Churcher, zapraszając mnie do siebie. Okazało się, że zrobiła to wskutek rozmowy z Irène Bizot. To Irène poleciła jej uwadze historyczkę sztuki i muzealniczkę, która obejmuje polską ambasadę w Canberrze. Ten zapośredniczony przez Irène Bizot kontakt z Betty Churcher pozwolił mi zachować związki z moim właściwym żywiołem i ukoić frustracje wynikające ze zdrady profesji. Przede wszystkim zostałam włączona do rady przy dyrektorce Galerii Narodowej, co umożliwiło mi przyglądanie się sposobom zarządzania, planowania, komunikacji z pracownikami oraz procesowi organizowania wystaw w tej nowoczesnej instytucji. Sama Betty Churcher była postacią wyjątkową, zapewne ostatnią dobrze urodzoną dziewczynką w Brisbane, której ojciec, William Dewar Cameron, emigrant ze Szkocji, nie widział potrzeby kształcenia córki, mimo że od dzieciństwa wykazywała niezwykle zdolności do rysunków. Dopiero spadek po babce pozwolił jej na wyjazd do Anglii w celu podjęcia studiów malarskich w Royal College of Art w Londynie, skąd przyjechała do Australii z mężem Royem Churcherem, malarzem i choć miała to być krótka wizyta, państwo Churcherowie pozostali w Australii na stałe. W ciągu kilku lat Betty urodziła czterech synów i przestała malować, za to podejmowała rozmaite prace, uczyła, prowadziła zajęcia plastyczne w szkołach wyższych i pisywała teksty krytyczne w poważnym dzienniku „The Australian”.

Mając 44 lata, postanowiła dopełnić edukacji już nie w dziedzinie malarstwa, ale historii sztuki w Courtauld Institute of Art w Londynie. Niedługo po powrocie otrzymała stanowisko dyrektorki Art Gallery of Western Australia w Perth jako pierwsza w Australii kobieta-dyrektorka stanowej galerii, a trzy lata później została dyrektorką National Gallery of Australia w Canberze, której szefowała w latach 1990–1997. [fot. 10] Dokonywała cudów: rozbudowała galerie, zamawiała dzieła współczesnych artystów, prezentowała instalację grzebalnych słupów aborygeńskich i stworzyła wspaniałą galerię australijskiego malarstwa. Betty Churcher, urodzona dydaktyczka, mówiła: „Chciałam, żeby ludzie, a zwłaszcza szkolne dzieci, zobaczyli i odczuli magię sztuki”. Dlatego w swojej polityce zarządzania galerią postawiła na wystawy: „Czego nie możemy mieć, możemy pożyczyć. A pożyczyć możemy najlepsze”. Była niezrównaną negocjatorką – elegancka, pełna wdzięku i zdecydowana – zdobywała dla Australii najciekawsze wystawy ze świata. Kiedy przyjechałam w 1993 r., odbywała się właśnie wspaniała, zawierająca najznakomitsze dzieła kierunku, wystawa surrealizmu, a w programie filmowym z wielką przyjemnością zobaczyłam film Romana Polańskiego *Dwóch ludzi z szafą*. Kiedy wyjeżdżałam, odbywała się cudowna wystawa „Turner and Monet”. Betty Churcher miała

kontakty na całym świecie i jak powiedziała mi Irene Bizot: „Betty jeszcze nigdy nie wyszła ode mnie, nie załatwiwszy sprawy”. Dzięki niej wspaniały park otaczający galerię stał się ogrodem rzeźby, współpracowała z wieloma artystami i była otwarta na problemy współczesności, stąd dzięki niej w 1997 r. w Galerii Narodowej w Canberrze odbyła się wystawa „Sztuka w czasach AIDS” – aktualna, poruszająca, odbiegająca od tego, co pokazuje się w narodowych galeriach.

Dla mnie nowością był sposób planowania, finansowania, organizacji i promocji wystaw we współpracy ze wszystkimi instytucjami i biznesami w mieście – od korpusu dyplomatycznego, przez uniwersytety, szkoły, sklepy, hotele, po gabinety kosmetyczne, fryzjerów i taksówkarzy. Wszyscy dostawali pełne informacje o planowanej wystawie, co pozwalało im przewidywać „obłożenie”, tworzyć pakiety: podróż, hotel, wizyta w galerii, wykladać informacje, promować etc. Canberra nie jest dużym miastem, ale Betty Churcher udawało się wciągnąć do współpracy wszystkich mieszkańców i ściągać na wydarzenia w galerii publiczność z całej Australii. Podczas wernisaży wystaw czy pokazów filmowych w holu wejściowym galerii stał pulpit, a za nim sekretarz Towarzystwa Przyjaciół, zachęcający do wstąpienia i przygotowany do odebrania deklaracji i składek.

Po przejściu na emeryturę Betty nadal pisywała, popularyzowała sztukę w rozmaitych formach, audycjach telewizyjnych i... traciła wzrok. W ostatniej publikacji, rodzaju pamiętnika i wspomnienia o obrazach, przywołała niezwykle świadectwa swojej umiejętności patrzenia na obrazy: ich opisy i szkice. Książkę zatytułowaną *Notebooks*, zawierającą jej rysunkowe i pisane notatki z oglądanych obrazów wielkich mistrzów [fot. 11], zadedykowała gromadce swoich wnuków, a o wielkim zainteresowaniu tym notatnikiem wielkiej muzealniczki niech świadczą trzy wydania od razu po pierwszym, w 2011 r.⁴

Z trzech postaci, o których tu mówię, Agnes Mongan była wielką muzealniczką w starym stylu, Irène Bizot była wybitną polityczką rozumiejącą potencjał instytucji, jakimi są muzea, zaś Betty Churcher była z nich najwszechstronniejsza, była artystką, wizjonerką, autorką, menedżerką i popularyzatorką, która odcisnęła głęboki ślad na muzeach w nowym świecie. Wzór tych trzech wybitnych kobiet przyświecał mi w pracy muzealnej.

Od przynajmniej trzech pokoleń działały wielkie muzealniczki, również w Polsce, przypomnę tu tylko Marię Starzewską, Helenę Blum i Bożenę Steinborn, ale były najczęściej skazane na pozycje wicedyrektorów, bez względu na kompetencje i talenty. W moim pokoleniu stawka się wyrównała – choć mój promotor, prof. Lorentz pisał w 1991 r. w liście do Marka Roztworowskiego,

⁴ B. Churcher, *Notebooks*, Melbourne 2011.

ówczesnego ministra kultury i sztuki: „Kobieta nie była i nie będzie dyrektorem Muzeum Narodowego”, nie dożył czasów, kiedy i Muzeum Narodowym w Warszawie, i Muzeum Narodowym w Krakowie kierowały kobiety.

Dlaczego tak się stało? Panuje przekonanie, że jednym z przesądających powodów są kłopoty muzealnictwa, kryzysy w instytucjach muzealnych, niedofinansowanie i niedostateczna świadomość wagi muzeów wśród elit. Te czynniki sprawiły, że bycie dyrektorem muzeum to co najwyżej honor nie-rekompensujący odpowiedzialności, kłopotów, braków i niebezpieczeństw – wtedy przydają się kobiety. Mężczyźni pozostają przy wielkich pieniądzach: ich domeną pozostaje rynek sztuki. Muzea – już nie świątynie sztuki, ale powszechnie dostępne instytucje publiczne, edukacyjne, otwarte, demokratyczne i zwrócone ku społeczeństwu – stają się domeną kobiet. Rzecz znamienna, że w momentach politycznego dryfu w prawo pojawiają się nie zawsze kompetentni mężczyźni; kiedy trzeba zażegnwać kryzysy – powracają kobiety.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

B. Churcher, *Notebooks*, Melbourne 2011.

Declaration on the Importance and Value of Universal Museums, <https://ia804501.us.archive.org/11/items/cmapr4492/20030000%20Information%20Declaration%20on%20the%20Importance%20and%20Value%20of%20Universal%20Museums.pdf>.

A. Mongan, P.J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Massachusetts 1940.

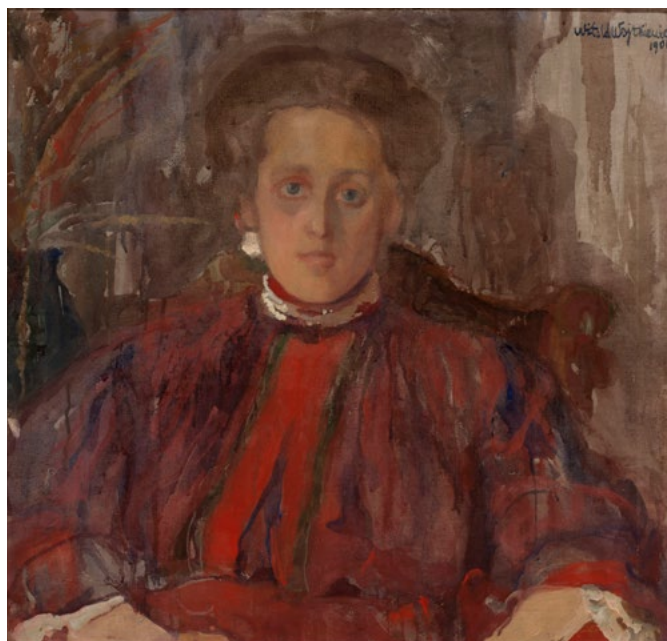
E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991 (1. wydanie 1927), passim.



1. Victoria & Albert Museum w Dundee, Szkocja, otwarte 2018, arch. Kengo Kuma
[\[powrót do tekstu\]](#)



2. Muzeum Peggy Guggenheim Collection, Wenecja [\[powrót do tekstu\]](#)



Od lewej:

3. Henri de Toulouse-Lautrec, *Portret Misi Godebskiej-Sert*

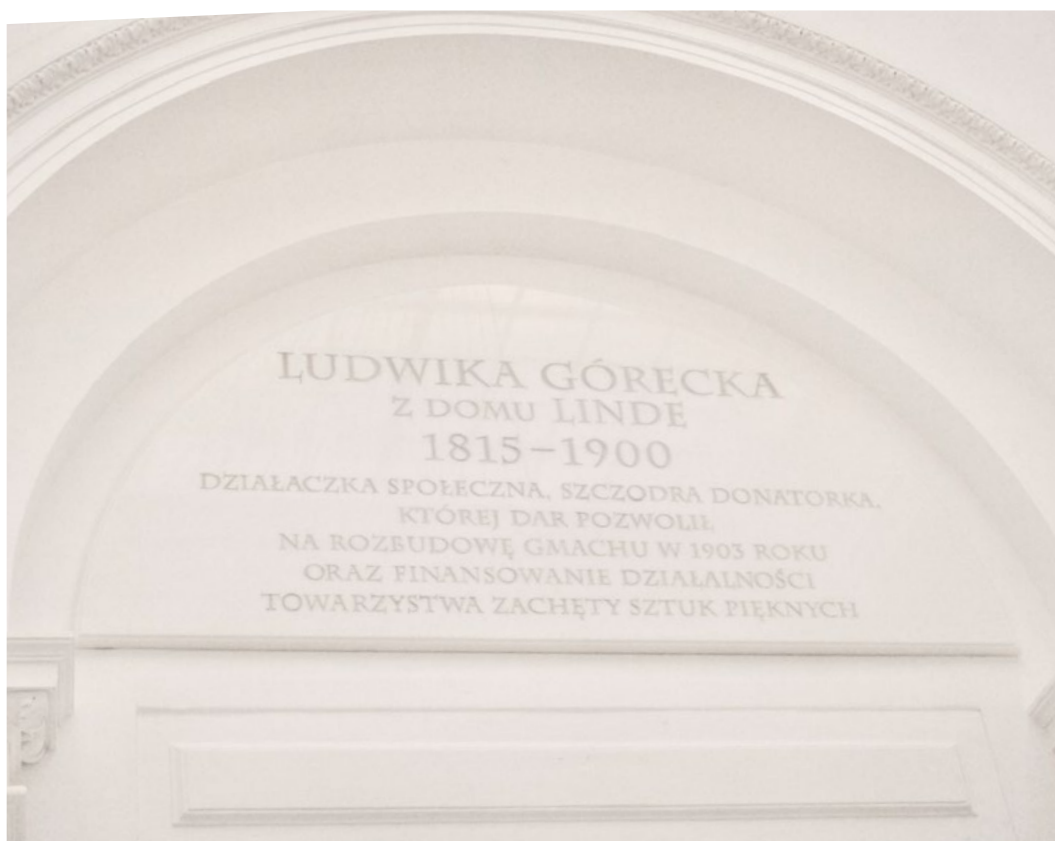
4. Witold Wojtkiewicz, *Portret Elizy z Mühleisenów Pareńskiej*, 1906, olej na płótnie



5. John Singer Sargent, *Portret Isabelli Stewart Gardner*, 1888, olej na płótnie

6. Dziedziniec Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

[\[powrót do tekstu\]](#)



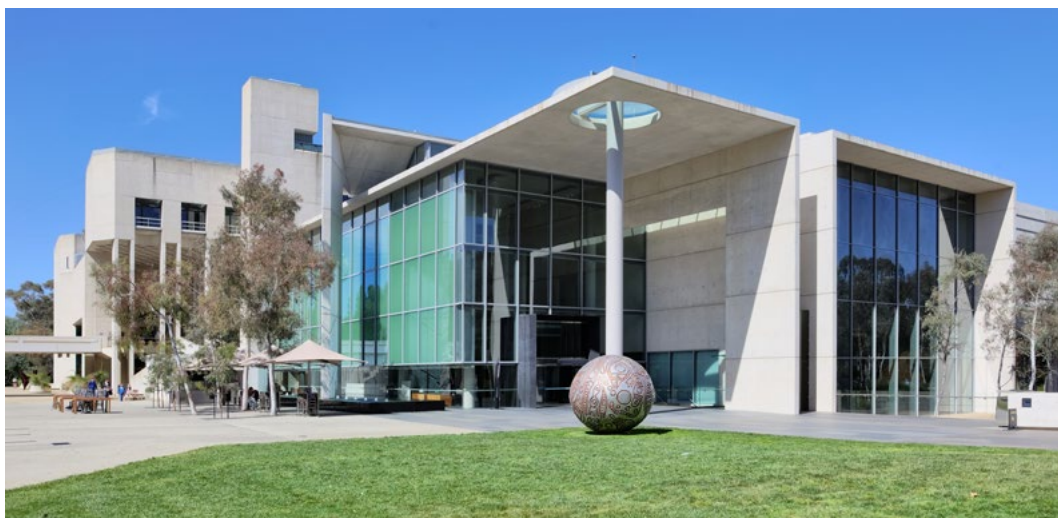
7. Tablica Ludwiki Góreckiej [\[powrót do tekstu\]](#)



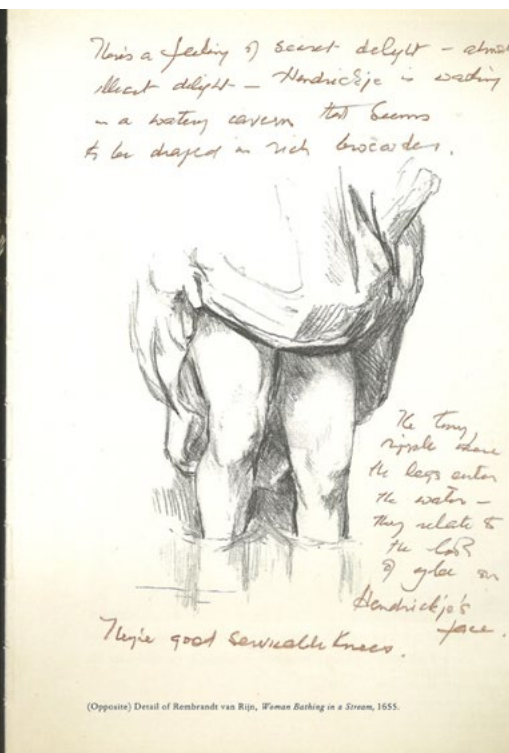
8. Irène Bizot



9. Praska Wiosna, Czechosłowacja, 1968 [\[powrót do tekstu\]](#)



10. The National Gallery of Australia, Canberra [\[powrót do tekstu\]](#)



11. Betty Churcher, fragment szkicu na podstawie obrazu Rembrandta van Rijna, *Kąpiąca się dziewczyna* [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

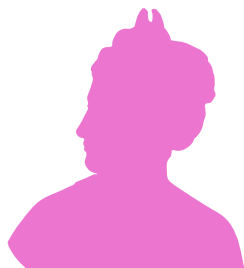
Artykuł – zapis wystąpienia otwierającego konferencję, odnosi się do tytułowego pytania przywołującego postacie muzealniczek i konteksty, które sprawiły, że zwykle nie przechodziły one do historii jako „wielkie” postacie. Wyjątkami od tej reguły są wybitne fundatorki, arystokratki dysponujące znaczącymi finansami, wiedzą i sieciami kontaktów, takie jak Izabela z Flemmingów Czartoryska. Ale kobiety pełniły wszelkie możliwe role w tym szczególnym świecie: patronek, kolekcjonerek, kustoszek, badaczek terenowych, kuratorek i ekspertek. Bywały autorytetami na skalę światową i mistrzyniami kolejnych pokoleń. Rzadziej – dyrektorkami, jako że sprawowanie władzy i reprezentacja do niedawna były przede wszystkim męską domeną. Autorka przypomina szereg znakomitych postaci z różnych krajów, wpisując je w szeroką panoramę rozwoju i przemian muzealnictwa.

Słowa kluczowe: kobiety w historii muzealnictwa, gender i muzea, historia muzealnictwa, mecenaski i kolekcjonerki sztuki, kuratorki i ekspertki

ABSTRACT

The article, which is a transcript of the opening speech at the conference, addresses the question posed in the title by discussing women museologists and the circumstances that prevented them from being recognized as ‘great’ figures in history. However, there were exceptions, such as prominent founders and aristocrats with significant financial resources, knowledge, and networks of contacts. One such example is Izabela Czartoryska née Flemming, who is widely regarded as the mother of Polish museology. However, women occupied a variety of roles within this domain: as patrons, collectors, custodians, field researchers, curators, and experts. They were regarded as global authorities and mentors to subsequent generations. They rarely assumed the role of directors, a position which, until recently, was a male domain as it involved exercising power and representation. The author recollects a number of outstanding figures from various countries, placing them within the broader context of the evolution and transformation of museology.

Keywords: women in museology, gender and museums, history of museology, female collectors and patrons, women curators and experts



Agnieszka Morawińska – uczestniczka pierwszego Global Museum Leaders Colloquium w The Metropolitan Museum of Art, dyrektorka Muzeum Narodowego w Warszawie od 2010 r. oraz Galerii Zachęta od 2001 r. Kustoszką Zamku Królewskiego w Warszawie (1992–1993, 1997–2001). Ambasadorka Nadzwyczajna i Pełnomocna Rzeczypospolitej Polskiej w Australii, Nowej Zelandii i Papui-Nowej Gwinei (1993–1997) oraz podsekretarz stanu ds. stosunków zagranicznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1991–1992). Członkini Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Polsce.

Stypendystka Fulbright Research Grant w National Gallery of Art (1988–1989) i programu IREX (1984). Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, uzyskując tytuł doktora w 1973 r. Podczas studiów pracowała m.in. w Międzynarodowym Komitecie Olimpijskim w Lozannie oraz w Instytucie Sztuki PAN. W latach 1974–1975 była pracowniczką naukową wizytującą w *Landscape Architecture and Garden History Program* w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie. Kuratorka wielu wystaw polskiego malarstwa i sztuki współczesnej w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych i Belgii, m.in. wystawy „Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914” w Detroit (1984) oraz „Malarstwo polskie XIX wieku” w Nowym Jorku (1988). W latach 2001–2010 komisarz Pawilonu Polskiego na Biennale w Wenecji.

Autorka wielu artykułów z zakresu estetyki i historii sztuki, tłumaczka oraz redaktorka książek i katalogów wystaw, m.in.: *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, red. A. Morawińska, Warszawa 1997; *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Warszawie*, red. A. Morawińska i R. Higersberger, przedmowa A. Morawińska, Warszawa 2013.

I. ARYSTOKRATYCZNE FUNDATORKI



Zofia Dzieduszycka-Zdziech

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Paulina z Działyńskich Dzieduszycka: Nieznana bohaterka polskiego muzealnictwa XIX w.

W XIX w. kobiety – mimo przeszkód wynikających z ówczesnych norm społecznych i prawnych – zaczęły coraz śміiej się angażować w różne dziedziny życia społecznego, kulturalnego i naukowego. Jednak w większości przypadków ich działalność pozostawała na marginesie historycznych narracji. Szczególnie świat nauki był zarezerwowany dla mężczyzn, co doskonale oddaje rysunek Juliusza Kossaka, przedstawiający wystąpienie Włodzimierza Dzieduszyckiego podczas piątego Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich we Lwowie, 18 lipca 1888 r. Analiza fragmentu jego odczytu potwierdza wykluczenie kobiet z czynnego udziału w wydarzeniu: „Dzisiaj muszę się poruszać w mniejszym kółku i przedstawić Panom najrzadsze i najznakomitsze nazwiska tylko w świecie ptaszym, co u nas od czasu ostatniej Waszej bytności się pojawiły”¹. Udział kobiet, które pojawiły się na tym wydarzeniu, ograniczył się do obserwowania wydarzenia z galerii wielkiej sali lwowskiego ratusza. [fot. 1]

Przyrodnicza kolekcja Pauliny z Działyńskich Dzieduszyckiej, która zwykle jest wspominana przy omawianiu działalności muzealnej jej syna Włodzimierza Dzieduszyckiego, stanowi interesujący przyczynek do badań nad rolą kobiet w historii muzealnictwa XIX w.

Kształtując przyszłość: rodzinne wzorce wychowania i edukacji

Anna Paulina z Działyńskich Dzieduszycka urodziła się 29 czerwca 1795 r. w Konarzewie w Wielkopolsce jako córka Justyny Modesty z Dzieduszyckich (1764–1844) i wojewody ówczesnego Królestwa Polskiego Ksawerego Działyńskiego (1756–1819). Była siostrą Tytusa i Klaudyny Potockiej. Została starannie wychowana w sposób typowy dla rodzin przynależnych do arystokracji, w których oddanie dla nauki i kultury oraz zamiłowanie do kolekcjonerstwa były przekazywane od pokoleń. Jednocześnie było to środowisko, w którym kobiety obowiązywały liczne konwenanse i ograniczenia związane z przypisaną im rolą żony i matki. [fot. 2]

3 listopada 1818 r. Paulina – przez całe życie używała drugiego imienia² – wyszła za mąż za brata swojej matki Józefa Kalasantego Dzieduszyckiego (1776–1847). Małżonkowie zamieszkali najpierw w Jaryszowie na Podolu, a później w Poturzycy, gdzie Józef Kalasanty zgromadził znakomitą kolekcję

¹ Dziennik V. Zjazdu lekarzy i przyrodników polskich, 1888, nr 3, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/288978/edition/275770?language=en,s.2>.

² Informacja za: K. Karolczak, *Rodzina Dzieduszyckich herbu Sas w XIX i XX wieku. Linia starsza. Potomkowie Tadeusza Gerwazego*, Warszawa 2013, s. 191.

dział i druków, nazwaną później Biblioteką Poturzycką, oraz zbiory ikonograficzne i przyrodnicze, w których znajdowały się m.in. minerały zebrane i uporządkowane przez geologa Ludwika Zejsznera. Niewątpliwie małżeństwo wywarło silny wpływ na rozwój zainteresowań przyrodniczych Pauliny, szczególnie w zakresie zbierania i katalogowania roślin i minerałów, jednak przede wszystkim zajmowała się ona coraz poważniej chorującym mężem i ich jedynym synem Włodzimierzem, który często chorował i również wymagał troskliwej opieki. Włodzimierz pod czujnym okiem matki odebrał wszechstronną edukację, zgodną ze standardami, które były wytyczone przez jej męża. Przyszły założyciel muzeum przyrodniczego był kształcony przez wybitnych naukowców, wśród których należy wymienić botanika Jacka Łobarzewskiego, geografa i literata Wincentego Pola, ornitologa Ernesta Schauera, a także kustosza Ossolineum Augusta Bielowskiego. Wydaje się jednak, że to właśnie matka w dużej mierze przyczyniła się do rozbudzenia pasji przyrodniczej i kolekcjonerskiej przyszłego muzealnika.

Proces wspierania edukacji Włodzimierza przez rodziców z podkreśleniem szczególnej roli jego matki opisał profesor Gabriel Brzęk: „Obydwoje rodzice, dostrzegając w wątłym fizycznie synu zainteresowania kolekcjonersko-przyrodnicze, uczyli go obserwować zjawiska przyrody i wdrażać do systematycznego notowania faktów. Gdy chłopiec miał już lat kilkanaście, troskliwa matka starała się skierować jego zainteresowania nie tylko na osobliwości przyrodnicze dóbr rodzinnych, ale także na przyrodę całości ziem polskich w ich historycznych granicach sprzed pierwszego rozbioru Polski w roku 1772 i w ogóle na wszystko co polskie, co na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej istniało i żyje, od minerałów, poprzez świat roślin i zwierząt, aż do człowieka włącznie. (...) O ile matce należy przypisać obudzenie zainteresowań przyrodniczych Włodzimierza, o tyle naukowe podstawy przyrodoznawstwa wpoili w niego kilka lat później wybitni nauczyciele”³.

Przytoczony fragment doskonale ilustruje zaangażowanie Pauliny w wychowanie syna, która nie tylko przekazywała mu wiedzę przyrodniczą, ale też ukierunkowywała jego zainteresowania w duchu patriotycznym, zachęcając go do poznawania i dokumentowania przyrody ziem dawnej Rzeczypospolitej. Z perspektywy czasu można uznać, że to właśnie ona przygotowała fundamenty przyszłej działalności Włodzimierza jako przyrodnika i twórcy muzeum przez zachętę do obcowania z naturą oraz cierpliwe towarzyszenie w pierwszych badawczych próbach.

W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej zachował się kilkustronicowy dokument zatytułowany *Dziennik sprawowania się Włodzia pod czas niebyłości*

³ G. Brzęk, *Włodzimierz Dzieduszycki – życie i dzieło*, w: „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki” 1998, nr 7/2 (14), s. 189–223.

meego męża od 2 czerwca 1837 roku, w którym Paulina opisywała dzień po dniu postępy w nauce i dyscyplinie poczynione przez syna. Bardzo dobrze ilustruje on codzienną pracę wychowawczą, jaką oboje rodzice wkładali w jego rozwój intelektualny⁴. Natomiast nie dowiemy się z tego dokumentu niczego o budzeniu pasji do przyrody. W tym celu trzeba sięgnąć do wspomnienia Włodzimierza zapisanego w 1895 r. w *Przewodniku po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*: „Młody chłopiec zaczął składać w małej szafeczce dziecinnego pokoju przyniesione ze spaceru ślimaki, chrząszcze, łapane kapelusikiem motyle, kwiatki i rośliny (...), a i matka sama pomagała i uczyła oczyszczać zebrane ślimaki, nazywać je, porównywać, w czym jej przez nią samą zebrany znaczny zbiór muszli różnych krajów dopomagał. (Zbiór ten obecnie, jako jedyne okazy niekrajowe, w Muzeum jest przechowywany). Uczyła dalej i pomagała rośliny zbierać i zasuszać (...)”⁵. [fot. 3]

Mimo braku szczegółowych informacji o wykształceniu Pauliny można przypuszczać, że odebrała staranną edukację, która obejmowała zarówno nauki przyrodnicze, jak i literaturę, historię i sztukę. Była kobietą wykształconą, gotową zgłębiać tajniki nauk przyrodniczych i potrafiącą tę wiedzę przekazywać, o czym również świadczy relacja jej syna.

Szukając informacji na temat Pauliny, sięgnęłam do pamiętnika Józefa Łozińskiego, syna powstańca listopadowego, który razem z bratem Władysławem był wychowywany przez Paulinę i Józefa. Wiele lat później został on mianowany przez Włodzimierza kustoszem Biblioteki Poturzyckiej. *We Wspomnieniach życia* swego pisał: „Matka [Włodzimierza], Paulina z Działyńskich (...) była matroną polską, godną pióra nowoczesnego Plutarcha. Pięknej urody, świetnego imienia, z umysłem starannie wykształconym, z posagiem odpowiednim rodowi (...). Ciche wiodąc życie w rodzinnym gronie, nie zajaśniała ona na widowni rozgłosnego i błyskotliwego świata, ale ściągająca ku sobie promienie miłości i czci tych, których była matką i opiekunką. (...) Nie tu miejsce w całym przebiegu jej życia rozsiewać, jak gwiazdy jaśniejące jej cnoty i zasługi, pragnę tylko lekkim zarysem zaznaczyć, w jakich zasadach wychowywał się Włodzimierz od najwcześniejszej młodości, na jakich wzorach kształciło się jego serce i umysł (...)”⁶.

Wspomnienie Józefa Łozińskiego stanowi nie tylko osobisty hołd złożony Paulinie Dzieduszyckiej, lecz także cenne świadectwo jej wpływu jako matki i wychowawczynie. Przedstawia ją jako kobietę wykształconą, skromną, a zarazem obdarzoną autorytetem moralnym, który promieniował na otoczenie. Jej życie, choć toczyło się z dala od publicznego rozgłosu, miało wyraźny, formacyjny wpływ na młodych ludzi, których otaczała opieką. Opis Łozińskiego

⁴ Fragment papierów osobistych Włodzimierza Dzieduszyckiego z lat 1842–1899, rkps, Biblioteka Jagiellońska 11211 IV, <https://polona2.pl/item/fragment-papierow-osobistych-wlodzimierza-dzieduszyckiego-z-lat-1842-1899,MTA0Nzk2MjJz/O/#info:metadata>.

⁵ W. Dzieduszycki, *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1895, s. 7–8.

⁶ J. Łoziński, *Wspomnienia z życia swego*, Przemyśl 2010, s. 12–13.

potwierdza, że to właśnie osobowość Pauliny, jej zasady i sposób bycia stały się dla Włodzimierza – i nie tylko dla niego – wzorem postępowania oraz fundamentem dojrzałej postawy intelektualnej i obywatelskiej.

Kolekcja konchiliów

W pierwszej połowie XIX w. kobiety funkcjonowały w cieniu mężczyzn, nie mając możliwości rozwijania samodzielnej kariery naukowej. Zameżne arystokratki wspierały działalność mężów, ale samodzielna aktywność była rzadkością⁷. Wyjątkiem była działalność księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej (1746–1835), która założyła w Puławach pierwsze na ziemiach polskich muzeum – Świątynię Sybilli. Niewiele kobiet zaś kolekcjonowało okazy przyrodnicze. W XVIII w. taką działalność prowadziły m.in. Anna Paulina Jabłonowska z Sapiechów oraz Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska. Tym bardziej godne uwagi są zainteresowania przyrodnicze i kolekcjonerskie Pauliny Dzieduszyckiej.

Nauki przyrodnicze w początkach wieku XIX pozostawały na marginesie nauki – nie uczono ich nawet na uniwersytetach. Włodzimierz Dzieduszycki pisał: „W owych czasach nikt prawie u nas nie trudnił się tak zwaną historią naturalną, a nawet na uniwersytetach uważany był ten przedmiot jako nieobowiązkowy. W szkołach niższych i średnich nie uczono nawet początków historii naturalnej. Profesorowie uniwersyteccy, w większej części obcego pochodzenia, z lekceważeniem lub nawet pogardą patrzali na nasze krajowe przyrodnicze stosunki, a przedmioty przyrodnicze krajowe rzadko nadsyłane, zaległy strychy i poddasza ówczesnych naukowych instytucji”⁸.

W bliskim otoczeniu Pauliny znajdowali się kolekcjonerzy, a jej własna rodzina Działyńskich miała wielkie zasługi dla kultury. Jej brat, Tytus Działyński był założycielem zbiorów kórnickich, a bratanek Jan był bibliofilem i miłośnikiem przyrody. Bliską jej osobą była także Magdalena z Dzieduszyckich Morska, właścicielka pałacu w Zarzeczcu – ważnego ośrodka kulturalnego Galicji. Po śmierci Magdaleny pałac odziedziczył mąż Pauliny Józef Kalasanty, a następnie ich syn Włodzimierz. To właśnie w Zarzeczcu Paulina przechowywała swoją kolekcję konchiliów, którą Włodzimierz opisał jako „znaczny zbiór muszli różnych krajów”⁹. We wspomnianym przewodniku muzealnym Włodzimierz Dzieduszycki napisał, że jego matka Paulina zgromadziła kolekcję muszli mięczaków morskich, szkarłupni i koralu, która wiele lat później została włączona do Muzeum im. Dzieduszyckich¹⁰. [fot. 4]

Na podstawie *Notatek do zbiorów konchiliów Pauliny Dzieduszyckiej* przechowywanych w Bibliotece Muzeum i Instytutu Zoologii PAN wiadomo,

⁷ Problem ten poruszył Kazimierz Karolczak w referacie pt. *Kobieta w świecie mężczyzn. Alfonsyna z Międzybóży z Dzieduszyckich (1836–1919)* podczas konferencji „Wokół społecznych pasji Dzieduszyckich”, która odbyła się 20 września 2024 r. w Zarzeczcu, nagranie referatu dostępne na stronie <https://dzieduszyccy.pl/2024/10/19/podcasty24/>.

⁸ W. Dzieduszycki, *Przewodnik...*, op. cit., s. 5.

⁹ Ibidem, s. 12–13.

¹⁰ Ibidem, s. 18.

że w 1844 r. katalog tych zbiorów obejmował 317 okazów, w tym również takie przedmioty jak: remizowe gniazdo, kokosowy orzech, modele statków, rzeźby z marmuru i kości słoniowej oraz wypchane ptaki¹¹. Zatem kolekcja ta zawierała nie tylko muszle, lecz także inne rodzaje eksponatów. Nie wiadomo, czy w pokoju XVII na pierwszym piętrze Muzeum im. Dzieduszyckich została umieszczona w całości. W notatce prawnuka Pauliny Włodzimierza Dzieduszyckiego jun. z roku 1961 zachował się taki jej opis:

W Muzeum Im Dzieduszyckich we Lwowie, w bocznej salce na I piętrze znajdowała się duża szklana szafa, w której na półkach leżały różne egzotyczne muszle. Trochę koralu i gąbek. Już jako młody chłopak interesowałem się bardzo pracą mego dziadka, założyciela tego Muzeum. Wiedziałem więc, że pomyślał je on jako Muzeum Ziemi Polskich, co w statucie fundacji wyraźnie zaznaczył. Toteż kiedyś spytałem go o znaczenie tej egzotycznej kolekcji. Odpowiedział mi, że to jest zbiór, który właściwie można uważać za pierwotny początek Muzeum. Jest to bowiem kolekcja muszli jego matki. Zainteresowanie i praca jego matki, tak bardzo przez niego kochanej i uwielbianej, przeniosło się i na niego. Jako dziecko zbierał dla niej ślimaki w ogrodzie i tak się zaczęło jego zainteresowanie, a potem zamięłowanie do przyrody. (...) Tyle wiem wprost od mego dziadka. Z opowiadań starych członków rodziny wiem, że pani Paulina bardzo starała się rozwijać to zamięłowanie syna (...) ¹².

Niestety kolekcja nie zachowała się do naszych czasów. Prawdopodobnie zaginęła podczas II wojny światowej lub bezpośrednio po niej¹³. [fot. 5]

Paulina Dzieduszycka – cicha mecenaska Muzeum im. Dzieduszyckich

Jedyny syn Pauliny i Józefa Kalasantego, Włodzimierz, został wychowany w duchu szacunku do nauki i poczucia odpowiedzialności społecznej, w czym z pewnością ogromną rolę odegrała jego matka. O tym wsparciu nie zapomniał Włodzimierz i pierwszy *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie* dedykował „Pamięci Pauliny z hr. Działyńskich hr. Dzieduszyckiej i Józefa hr. Dzieduszyckiego”. [fot. 6]

Warto zaznaczyć, że dawne Muzeum imienia Dzieduszyckich działa do dzisiaj w tym samym budynku przy ulicy Teatralnej 18 pod nazwą Państwowe Przyrodnicze Muzeum Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie. Dziewiętnastowieczne zbiory przyrodnicze znajdują się w tych samych szafach i pomieszczeniach, ale nie są udostępniane dla zwiedzających. Z okazji 200. rocznicy urodzin założyciela muzeum 22 czerwca 2025 r. planowane jest

¹¹ „Dla Hrabiny Pauliny Dzieduszyckiej w 1844. Konchylie w Medowie tu 317 sztuk: Klasyfikowane podług Dzieła Pana d'Argenville, in folio”, w: Materiały do zbiorów konchiliów Pauliny Dzieduszyckiej, Biblioteka Muzeum i Instytutu Zoologii PAN, mps. Spis został wykonany 12 lat przed śmiercią Pauliny. Poprzedza go notatka o treści: „Wykazy nazw konchiliów pisane prawdopodobnie przez Ludwika Dzieduszyckiego”. Ludwik Dzieduszycki (1778–1851) był synem Waleriana Dzieduszyckiego (1738–1796) i kuzynem Pauliny, której matka Justyna Modesta (1764–1844) była siostrą Waleriana.

¹² W. Dzieduszycki jun., Notatka do papierów, dotyczących zbioru „konchiliów” Pauliny z Działyńskich Józefowej Dzieduszyckiej, jako pierwocin Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie, Warszawa, 27 marca 1961 r., w: Materiały

uroczyste otwarcie jubileuszowej wystawy pt. „Otwarte zbiory: dziedzictwo Włodzimierza Dzieduszyckiego”.

Celem niniejszego tekstu jest nie tylko przedstawienie postaci Pauliny z Działyńskich Dzieduszyckiej, ale także zwrócenie uwagi na potrzebę pogłębionych badań nad rolą kobiet w powstawaniu i kształtowaniu muzeów i prywatnych kolekcji na ziemiach polskich. Choć prowadzona przez Paulinę działalność kolekcjonerska miała charakter prywatny i nie była nastawiona na upublicznianie zbiorów, to właśnie jej pasja przekazana synowi przyczyniła się do powstania pierwszego polskiego muzeum przyrodniczego. Wciąż pozostaje wiele do odkrycia. Zasoby archiwalne, takie jak np. dokumenty oraz korespondencja rodzinna znajdujące się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie oraz Bibliotece Naukowej im. W. Stefanyka we Lwowie, wciąż czekają na opracowanie naukowe. Ich analiza może dostarczyć cennych informacji dotyczących kształtowania się muzealnictwa w XIX w. Pomocne będą również projekty polegające na digitalizacji i tworzeniu programów do odczytywania listów. Jeden z takich projektów prowadzi obecnie Uniwersytet Wrocławski. Mogą one w znaczący sposób ułatwić dostęp do tych zasobów i przyczynić się do pogłębienia wiedzy o działalności Pauliny i jej rodziny.

Paulina Dzieduszycka traktowała kolekcjonerstwo nie tylko jako hobby, ale także jako formę przekazywania wiedzy kolejnym pokoleniom, podobnie jak jej syn Włodzimierz, który umieścił kolekcję matki w Muzeum im. Dzieduszyckich. Warto podkreślić, że jej „cicha” praca, którą prowadziła w cieniu kolekcjonerskiej działalności swojego męża Józefa Kalasantego, odegrała ważną rolę w kontekście kształtowania polskiej tradycji kolekcjonerskiej i muzealnej. Paulina nie weszła do kanonu znanych postaci muzealnych, jednak historia jej życia może stanowić ważne źródło wiedzy na temat roli kobiet w kształtowaniu muzealnictwa w XIX w.

Paulina z Działyńskich Dzieduszycka zmarła 14 września 1856 r. we Lwowie. Spoczywa w krypcie rodzinnej w kościele pw. św. Michała Archanioła w Zazreczu obok swego męża i syna. Od mojej pra-pra-pra-pra-babki uczę się, że pasja może nie tylko zmieniać rzeczywistość, ale także inspirować przyszłe pokolenia. [\[fot. 7\]](#)

dot. zbiorów „konchiliów” Pauliny Dzieduszyckiej – notatki, wykazy akt, Gabinet Zoologiczny 1/83(59), Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN, sygn. 1/83 (59) s. 115

¹³ Kolekcja Pauliny Dzieduszyckiej pojawia się w dokumencie, który powstał 12 lat przed jej śmiercią: „Wykazy nazw »konchiliów«, w: „Materiały dot. zbiorów »konchiliów« Pauliny Dzieduszyckiej – notatki, wykazy akt”, Gabinet Zoologiczny 1/83(59), Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN, rkps 1844, sygn. 1/83 (59), s. 104–114 – spis stworzony prawdopodobnie przez Ludwika Dzieduszyckiego. Materiały zostały udostępnione przez Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN. Znajdujemy w nim informację, że w skład kolekcji w 1844 r. wchodziło 317 sztuk konchiliów.

BIBLIOGRAFIA

Materiały źródłowe

Biblioteka Jagiellońska

Fragment papierów osobistych Włodzimierza Dzieduszyckiego z lat 1842–1899, BJ rps 11211 IV.

Korespondencja Pauliny z Działyńskich Dzieduszyckiej z lat 1824–1856, Biblioteka Jagiellońska, rps 11210 III.

Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN

„Wykazy nazw »konchiliów«”, w: *Materiały dot. zbiorów »konchiliów« Pauliny Dzieduszyckiej – notatki, wykazy akt*, Gabinet Zoologiczny 1/83(59), Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN, rkps 1844, sygn. 1/83(59) s. 104–114 – spis stworzony prawdopodobnie przez Ludwika Dzieduszyckiego. Materiały zostały udostępnione przez Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN.

W. Dzieduszycki jun., *Notatka do papierów, dotyczących zbioru »konchiliów« Pauliny z Działyńskich Józefowej Dzieduszyckiej, jako pierwocin Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie*, Warszawa, 27 marca 1961 r., w: *Materiały dot. zbiorów »konchiliów« Pauliny Dzieduszyckiej – notatki, wykazy akt*, Gabinet Zoologiczny 1/83(59), Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN, sygn. 1/83(59) s. 115]. Materiały zostały udostępnione przez Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN.

Publikacje

G. Brzęk, *Włodzimierz Dzieduszycki – życie i dzieło*, „*Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki*” 1998, nr 7/2(14), s. 189–223.

W. Dzieduszycki, *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1895.

„*Dziennik V. Zjazdu lekarzy i przyrodników polskich*” 1888, nr 3, s. 2.

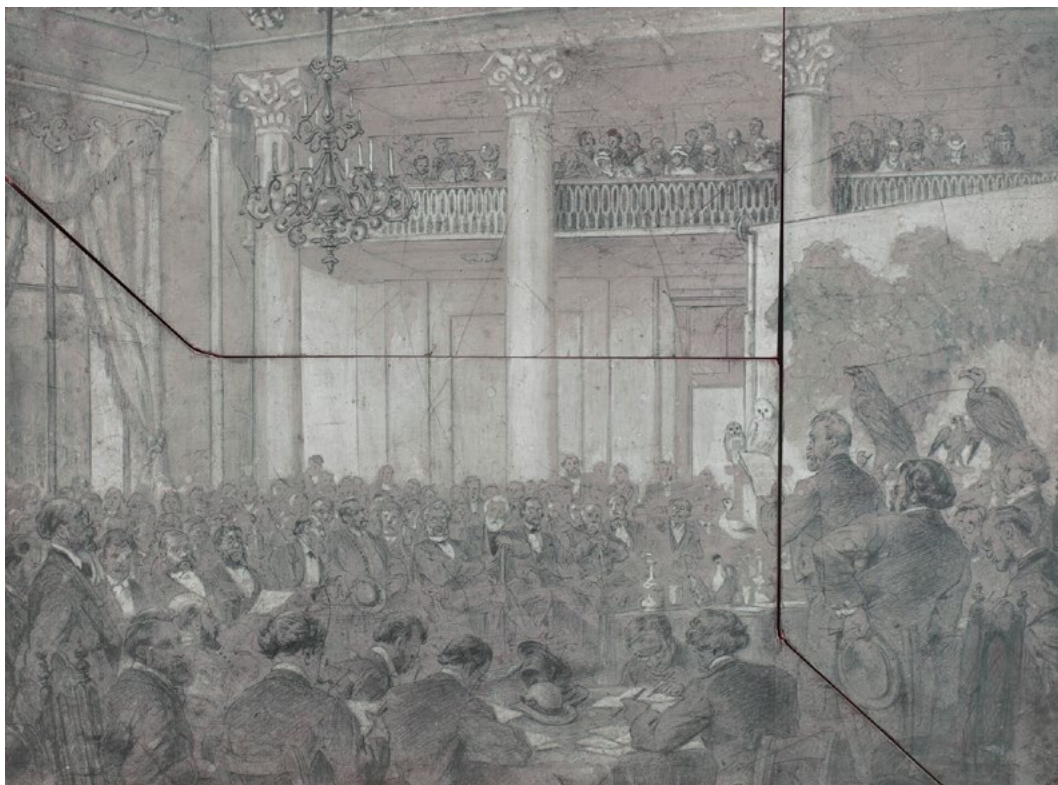
K. Karolczak, *Dzieduszyccy. Dzieje rodu. Linia poturzycko-zarzecka*, Kraków 2000.

K. Karolczak, *Kobieta w świecie mężczyzn. Alfonsyna z Międzyńskich Dzieduszycka (1836–1919)*, nagranie dostępne na stronie: <https://dzieduszyccy.pl/2024/10/19/podcasty24/>.

K. Karolczak, *Rodzina Dzieduszyckich herbu Sas w XIX i XX wieku. Linia starsza. Potomkowie Tadeusza Gerwazego*, Warszawa 2013.

J. Łoziński, *Wspomnienia z życia swego*, Przemyśl 2010, s. 12–13.

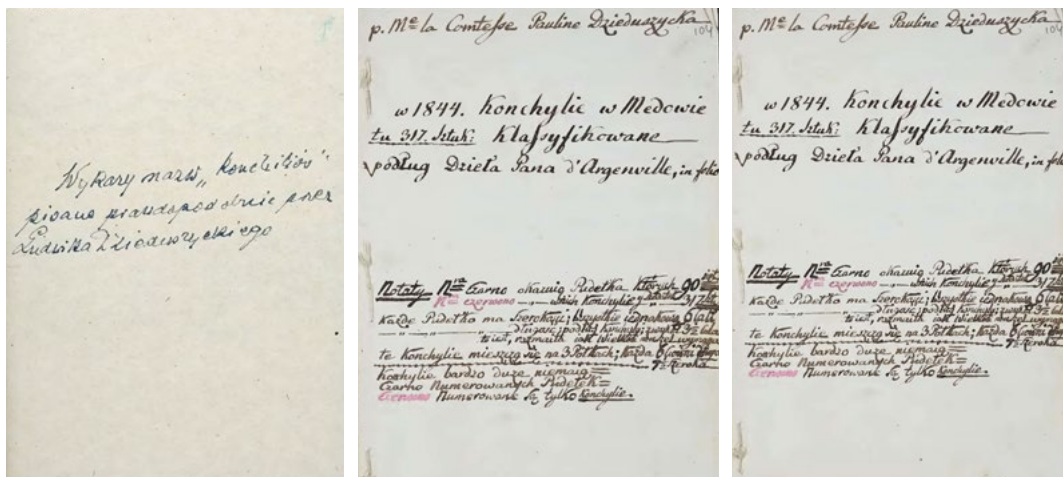
Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie. Dział I. Zoologiczny. Oddział zwierząt kręgowych. II. Ptaki, zebrał, oznaczył i spisał Włodzimierz hr. Dzieduszycki, Lwów 1880.



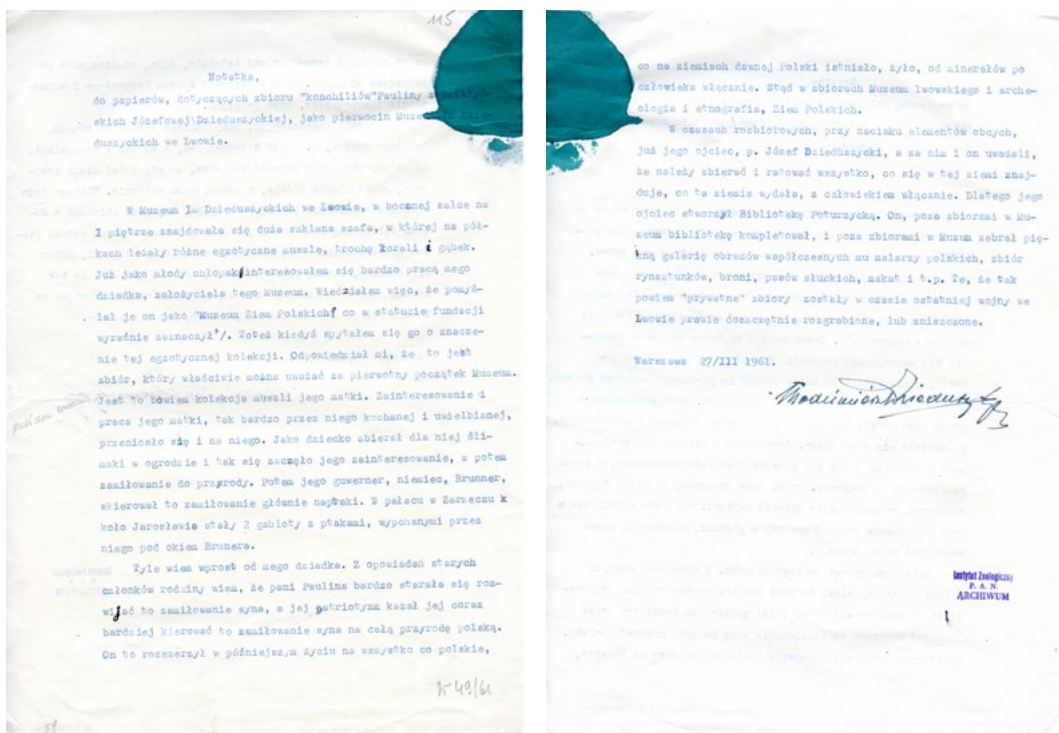
1. Juliusz Kossak, *Ostatnie walne posiedzenie lekarzy i przyrodników we Lwowie*
– Odczyt Hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, 1888, ołówek, gwasz [\[powrót do tekstu\]](#)



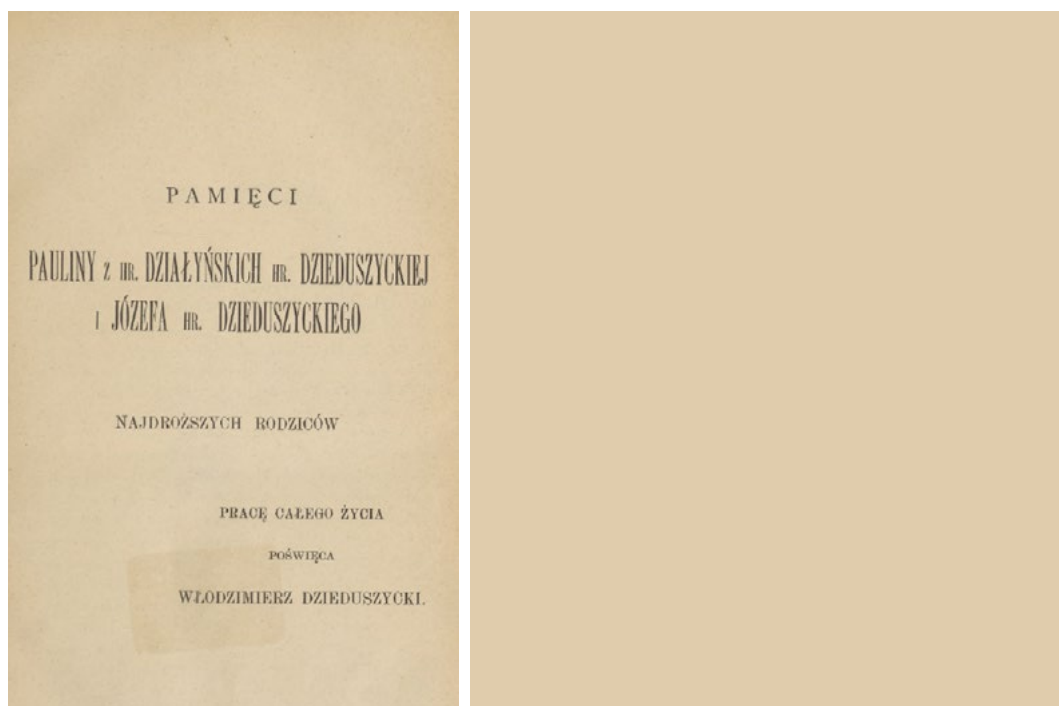
2. Jan Kanty Maszkowski, *Portret Pauliny Dzieduszyckiej*, 1848, olej na płótnie [\[powrót do tekstu\]](#)
3. Karol Wawrosz, *Fronton gmachu Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, ołówek, papier, 1895 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Fragment Wykazu nazw „konchiliów” [powrót do tekstu]



5. Włodzimierz Dzieduszycki jun., Notatka do papierów, dotyczących zbioru „konchiliów” Pauliny z Działyńskich Józefowej Dzieduszyckiej, jako pierwocin Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie, Warszawa, 27 marca 1961 r. [powrót do tekstu]



6. Dedykacja na stronie tytułowej książki Włodzimierza Dzieduszyckiego, *Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1880 [\[powrót do tekstu\]](#)



7. Pałac Dzieduszyckich w Zarzeczu [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Paulina z Działyńskich Dzieduszycka (1795–1856) była twórczynią kolekcji konchiliów, która stała się inspiracją do powstania pierwszego na ziemiach polskich muzeum przyrodniczego, które założył we Lwowie jej syn Włodzimierz pod nazwą Muzeum imienia Dzieduszyckich. W historii polskiego muzealnictwa jest ono wymieniane obok takich instytucji jak np. Muzeum Książąt Czartoryskich czy Muzeum im. Lubomirskich. Pochodząc z arystokratycznej rodziny, odebrała staranne wychowanie i wykształcenie, odpowiadające normom i oczekiwaniom dziewiętnastowiecznej elity. Przez całe swoje dorosłe życie była troskliwą żoną i matką, jednocześnie nie porzucając przyrodniczych zainteresowań, które potrafiła również zaszcześcić u swojego jedynego syna. Historia życia Pauliny Dzieduszyckiej rzuca światło na niedoceniany wkład kobiet w rozwój muzealnictwa w XIX w. Skromna kolekcja muszli przechowywana w pałacu w Zarzeczu została umieszczona w nowoczesnej instytucji naukowej, która mimo zawirowań historycznych przetrwała do dzisiaj.

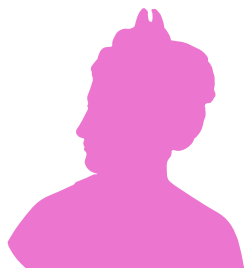
Słowa kluczowe: Paulina z Działyńskich Dzieduszycka, muzealnictwo XIX w., kolekcjonerstwo przyrodnicze, nauki przyrodnicze, emancypacja kobiet w nauce

ABSTRACT

Paulina Dzieduszycka née Działyńska: An unsung heroine of nineteenth-century Polish museology

Paulina Dzieduszycka née Działyńska (1795–1856), was the founder of a conchological collection that became the inspiration for the establishment of the first natural history museum in Polish territories. The museum was founded in Lwów (now Lviv, Ukraine) by her son, Włodzimierz Dzieduszycki, under the name of the Dzieduszycki Museum. In the annals of Polish museology, it is mentioned alongside such institutions as the Czartoryski Museum and the Lubomirski Museum. Hailing from an aristocratic family, she was raised and educated according to the standards and expectations of the nineteenth-century elite. Throughout her adult life, she was a devoted wife and mother, while continuing to cultivate her interest in the natural sciences — an interest she successfully passed on to her only son. Paulina Dzieduszycka's life story sheds light on the underappreciated contribution of women to the development of museology in the nineteenth century. A modest shell collection, once housed in the palace in Zarzecze, became part of a modern scientific institution that has survived historical upheavals to the present day.

Keywords: Paulina Dzieduszycka née Działyńska, nineteenth-century museology, natural history collecting, the natural sciences, women's emancipation in science



Zofia Dzieduszycka-Zdziech, Muzeum Łazienki Królewskie, członek Rady Stowarzyszenia Związek Rodowy Dzieduszyckich herbu Sas. Absolwentka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego na kierunku kulturoznawstwo oraz Université Paris Sorbonne na kierunku Études slaves. Ukończyła studia podyplomowe z muzealnictwa na Uniwersytecie Warszawskim. Specjalistka ds. komunikacji marketingowej, muzealniczka, kuratorka wystaw. Jej zainteresowania badawcze dotyczą historii muzealnictwa i kolekcjonerstwa w XIX w., dziedzictwa kulturowego i działalności rodów arystokratycznych w Polsce, roli kobiet w nauce i kulturze XIX w., genealogii i historii rodu Dzieduszyckich herbu Sas, patronatu arystokratycznego nad instytucjami kultury w Polsce, muzeów prywatnych i społecznych w XIX i XX w.

Twórczyni prywatnego muzeum. Izabella z Czartoryskich Działyńska (1830–1899)

Historia światowego muzealnictwa jest nierozdzielnie związana z historią kolekcjonerstwa prywatnego. Bez poważnego wkładu zbieraczy nie byłoby większości instytucji muzealnych, które swoim korzeniami sięgają XIX stulecia i pierwszej połowy XX w. Szczególnie istotny w kontekście splatania się wątków prywatnego zbieractwa i kształtowania muzeów publicznych był wiek XIX, zwany „wiekiem muzeów”¹. W tym czasie powszechnie rozwijały się kolekcje prywatne, które nierzadko po śmierci kolekcjonera trafiały do instytucji publicznych. Część z nich podlegała przekształcaniu w muzea prywatne. Możemy posłużyć się tą nazwą w odniesieniu do XIX w., mając na myśli zestaw kryteriów, które upodabniały funkcjonowanie kolekcji prywatnych do zbiorów publicznych. Zalicza się do nich: udostępnienie zbiorów publiczności, zapewnienie odrębnej przestrzeni na prezentację kolekcji, zapewnienie bytu materialnego i trwałości kolekcji po śmierci jej twórcy (utworzenie fundacji, ordynacji rodowej), ustalenie przez kolekcjonera reguł zwiedzania (stałe godziny otwarcia, opieka kustosa i przewodnika)².

Działalność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899) [fot. 1] również uosabia ten proces i wpisuje jej aktywność w interesujący nas w tym tomie kontekst muzealniczek. Moją badawczą uwagę Działyńska przykuwała wielokrotnie³, gdyż wymykała się kategorii „nieobecności”, tak często podkreślanej w badaniach nad kobiecym zbieractwem, ostatnio w ważnym tekście Toma Stammersa podsumowującym dotychczasowy stan wiedzy na temat europejskich kolekcjonerek w XIX w.⁴ Działyńską również trudno wpisać w kategorię „niewidzialności” (według terminu Julie Verlaine⁵), ewentualnie „przemilczenia” (według wyżej przywołanego T. Stammersa). Już za życia była bowiem rozpoznawalną kolekcjonerką w Paryżu⁶, a później po przeniesieniu jej zbiorów z Paryża do Wielkopolski również na ziemiach polskich⁷.

¹ Określenie wprowadził do literatury przedmiotu Germain Bazin w książce *Le Temps des Musées*, Liège 1967.

² Por. K. Kłudkiewicz, *Polskie muzea prywatne w XIX wieku*, 2016; strona projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci”, https://muzeumpamieci.umk.pl/?page_id=328.

³ Przede wszystkim: eadem *Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016, s. 65–90; także: eadem, *Pomiędzy sferą prywatną a działalnością publiczną – aktywność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej w 2 poł. XIX wieku*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX w. „Portret kobiecy”. Polki w realiach epoki*, t. 2, red. J. Kita, M. Sikorska-Kowalska, Łódź–Olsztyn 2014, s. 177–192; eadem, *Tożsamość kolekcjonerki sztuki. Polskie kolekcjonerki od połowy XVIII wieku do dziś*, w: *Życie prywatne...*, op. cit., s. 135–150; eadem, *Izabella Czartoryska-Działyńska and the Question of Female Art Collecting at the Turn of the 19th and 20th Centuries*, in: *From collections to museums. Collectors and cultural mediators in the time of Feliks Jasieński (1861–1929)*, eds. A. Kluczevska-Wójcik, E. Bobrowska, Warsaw–Paris–Toruń 2022, p. 121–130. Niniejszy tekst opiera się w znacznym stopniu na moich ustaleniach ujętych w wyżej wymienionych publikacjach.

⁴ T. Stammers, *Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920*, „19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century” 2020, vol. 31, doi: <https://doi.org/10.16995/ntn.3347>.

⁵ J. Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Paris 2014, p. 24.

Kolekcjonerka

Izabella Czartoryska, córka ks. Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861) i Anny z Sapiechów (1799–1864), od najmłodszych lat interesowała się sztuką⁸ i jako niespełna dwudziestolatka zaczęła tworzyć swoją pierwszą kolekcję artystyczną – zbiór europejskiej grafiki dawnej, przede wszystkim szkół północnych. Wyraźny wpływ na wybory kolekcjonerskie księżniczki wywarły atmosfera i możliwości rynkowe dziewiętnastowiecznego Paryża. To w stolicy Francji Czartoryska kupowała pierwsze egzemplarze do swoich zbiorów, a także rozwijała swoje kolekcje o kolejne przedmioty: rzemiosło późnośredniowieczne i wczesnorennesansowe, rzeźbę, sztukę starożytną⁹. Działyńska współpracowała przy tworzeniu swoich zbiorów z najlepszymi paryskimi znawcami rzemiosła artystycznego i starożytności. Doradzali jej kustosze Luwru – Léon de Laborde, Émile Molinier, Wilhelm Froehner. Kolekcjonerka inspirowała się również działalnością i aranżacją wystaw ówczesnych muzeów w stolicy Francji (Musée Cluny i Luwru)¹⁰.

Pierwszym miejscem przechowywania jej zbiorów była paryska siedziba Czartoryskich – Hôtel Lambert. W miejscu tym kolekcjonerka była otoczona osobami podobnie jak ona zainteresowanymi dziełami sztuki dawnej. Po pierwsze, we francuskiej siedzibie Czartoryskich przechowywano kolekcję puławską, czyli ważne zbiory dzieł sztuki, zabytków, źródeł historycznych i pamiątek narodowych, które na początku XIX w. udostępniła publiczności babka kolekcjonerki, Izabella z Flemmingów Czartoryska (1745–1835). Uznawane za pierwsze polskie muzeum, zbiory puławskie przewożono z majątków galicyjskich Czartoryskich i skoligaconych z nimi rodów (Sapiechów z Krasieczyna) do Paryża w ciągu niemal całego życia Izabelli¹¹. Po drugie, kolekcjonerstwem zajmował się również starszy brat Izabelli, ks. Władysław Czartoryski (1828–1894), który przejął opiekę nad kolekcją puławską po śmierci ojca,

⁶ Działyńska wypożyczała przedmioty ze swoich zbiorów na wystawy w Paryżu: drugą wystawę „Union des beaux-arts appliqués à l'industrie” w 1865 r., „Wystawę Światową” w 1867 r., czwartą wystawę „Union des beaux-arts appliqués à l'industrie” w 1874 r., „Wystawę Światową” w 1878 r., wystawę „Exposition de tableaux, statues, et objets d'art au profit de l'oeuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine” w 1885 r. Szczegółowe wykazy przedmiotów biorących udział w wystawach można znaleźć w: T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki (Polish Art Collections and Collections in France 1795–1919. Between „national treasury” and art gallery)*, Toruń 2005, s. 318–360.

⁷ W celu rozpropagowania wiedzy o przewiezionych do wielkopolskiego zamku kolekcjach Działyńska zaprosiła do Gołuchowa Mariana Sokołowskiego, historyka sztuki z Krakowa. Pokłosiem tej wizyty był tekst: M. Sokołowski, *Gołuchów*, w: idem, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 2, Kraków 1899, s. 326–371. Kolejne wydawnictwa poświęcone kolekcjom gołuchowskim powstawały już po śmierci kolekcjonerki i częściowo finansowane były przez jej następców, ordynatów Czartoryskich na Gołuchowie, Witolda Kazimierza (1876–1911) i Adama Ludwika Czartoryskich (1872–1937). Por. N. Pajzdowski, *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913; N. Pajzdowski, *Zbiory gołuchowskie*, „Sztuka i Artysta” 1924, t. 1, s. 1–7; t. 2, s. 36–41; t. 3, s. 66–72.

⁸ Czartoryska w młodości pobierała również lekcje z rysunku i malarstwa. Por. K. Kłudkiewicz, *Edukacja artystyczna młodych arystokratek w połowie XIX wieku na przykładzie edukacji księżniczki Izabelli Czartoryskiej*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie VI. Bakałareaty arystokracji, czyli dole i niedole dzieciństwa*, red. H. Łaskiewicz, Lublin 2017, s. 197–212.

⁹ Szczegółowo na temat zawartości kolekcji Działyńskiej por. teksty w tomie: *Życie sztuką: Gołuchów Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej*, red. I. Głuszek, Poznań 2018.

¹⁰ Szczegółowo: K. Kłudkiewicz, *Wybór...*, op. cit., s. 68–75.

¹¹ T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op. cit., s. 44; także A. Zamojski, Paryż, w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 95–148.

rozbudował ją, a po 1870 r. przewiózł do Krakowa, gdzie ufundował Muzeum XX. Czartoryskich¹². Po trzecie, mąż Izabelli, Jan Działyński (1829–1880) w latach 60. XIX w. stworzył kolekcję antycznych waz greckich, a po śmierci swojego ojca, Tytusa Działyńskiego (1796–1861) przejął zamek w Kórniku i rozbudował rodowe zbiory¹³.

Natomiast wszystkie kolekcjonerskie pasje w Hôtel Lambert zbiegały się ostatecznie w jednej osobie – Marie Joséphine Rousset (1821–1896). Jej obecność w Hôtel Lambert jest uchwytna w źródłach od 1845 r. Nazywana przez Czartoryskich Roussetką lub w wersji francuskojęzycznej Roussette, była bratanicą lekarza Czartoryskich¹⁴. Przede wszystkim jednak od 1846 r. zajmowała się wydatkami księżniczki Izabelli, a z czasem przejęła funkcję administratorki Hôtel Lambert i funduszy rodzeństwa Czartoryskich. Roussetka była czynnie zaangażowana w budowanie kolekcji. Była pośredniczką Czartoryskich na rynku sztuki, brała udział w aukcjach, kupowała zabytki u marszandów paryskich, zarówno dla Izabelli, jej brata, jak i męża Jana. [fot. 2]

Twórczyni prywatnego muzeum

W latach 70. XIX w. Izabella Działyńska zdecydowała się przewieźć swoje zbiory z Paryża do wielkopolskiego Gołuchowa. Majątek i popadający w ruinę renesansowy zamek Leszczyńskich należały do męża kolekcjonerki, Jana Działyńskiego. W ramach rozliczeń¹⁵ Działyńska przejęła rezydencję od męża i uczyniła z niej, po przebudowie, swoją wiejską siedzibę, a jednocześnie rodowe gniazdo Czartoryskich na Gołuchowie¹⁶.

Po renowacji neorenesansowy zamek, nawiązujący do francuskiej architektury w tzw. stylu Franciszka I¹⁷ [fot. 3], mieścił apartamenty właścicielki, ale również wyodrębnioną przestrzeń ekspozycyjną. Działyńska poświęciła

¹² O kolekcjonerstwie Władysława Czartoryskiego: ibidem, s. 95–148; D. Gorzelany, *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”*. *Zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014, s. 287–317.

¹³ Por. K. Kłudkiewicz, *Wybór...*, op. cit., s. 33–64.

¹⁴ Według T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku Muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne” 1982, z. 13, s. 43.

¹⁵ Z powodu udziału w przygotowaniach do powstania styczniowego Działyński musiał opuścić zabór pruski, a jego majątek w Wielkopolsce został obłożony sekwestrem. Jego pobyt za granicą, działalność polityczną oraz zakupy kolekcjonerskie finansowała żona Izabella. Kiedy kara została cofnięta, małżonkowie rozliczyli się. Działyński zwrócił żonie pożyczone sumy, przekazując jej swój majątek w Gołuchowie (folwark i popadający w ruinę zamek) oraz kolekcję waz greckich. Szczegółowo: A. Mężyński, *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław 1987, s. 155.

¹⁶ W 1893 r. Izabella założyła ordynację książąt Czartoryskich na Gołuchowie, która obok pełnienia funkcji ekonomicznej (ochrony majątku rodziny w Wielkopolsce) i prestiżowej (założenia siedziby rodowej dla nowej gałęzi rodu Czartoryskich) miała zapewnić trwałość kolekcji dzieł sztuki. Por. tekst opatrzony komentarzem: *Statut ordynacji rodziny książąt Czartoryskich na Gołuchowie*, 1893, w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 2, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń 2020, s. 45–64.

¹⁷ Por. R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006.

dwie sale w podziemiu na sale muzealne, z czasem dodała również dwie sale na parterze.

Jeszcze w Paryżu kolekcjonerka zadbała o odpowiednie opracowanie kolekcji. Napisanie pierwszego z tomów katalogów zbiorów zleciła francuskiemu archeologowi i kustoszowi Luwru Jeanowi de Witte. Kolejne tomy luksusowego wydawnictwa pod tytułem *Collections du Château de Gołuchów* redagowali w latach 1897–1899 opiekunowie zbiorów Luwru Wilhelm Froehner i Émile Molinier¹⁹. W Gołuchowie opiekę nad zbiorami mieli roztaczać zatrudnieni opiekunowie: Józef Stańczyk, Mikołaj Bobowski, Walenty Buczkowski i Jan Leciejewski²⁰.

Za życia Działyńskiej zamek, oprócz zaprzyjaźnionych arystokratów i ziemian, zwiedziły na pewno trzy zorganizowane wycieczki (w 1890 r. grupa uczennic z paryskiego Instytutu Panien Polskich, w 1891 r. grupa związana z poznańskim Towarzystwem Przemysłowym, w 1893 r. zorganizowana grupa z Poznania)²¹. Zasady zwiedzania zbiorów nie różniły się od reguł udostępniania kolekcji w siedzibach właścicieli. Zwiedzanie możliwe było tylko latem, a publiczność złożona była z wybranych i umówionych wcześniej gości. W czasie nieobecności właścicielki opiekunowie mieli za zadanie oprowadzać „tylko wybitne i znane osoby”²².

W kolekcjonerskiej działalności Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej spletały się ważne wątki dziewiętnastowiecznego zbieractwa: indywidualna pasja, miłośnictwo sztuki dawnej, a jednocześnie potrzeba udostępnienia zbiorów zwiedzającym. Działyńska była znakomitą kolekcjonerką swoich czasów, a jednocześnie postrzegała swoje zbiory jako muzeum, otwarte i dostępne dla chętnych pasjonatów sztuki. [fot. 4, 5]

¹⁸ J. de Witte, *Description des collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, Paris 1886. Sylwetki francuskich badaczy, z którymi współpracowała I. Działyńska, przybliżam w: K. Kłudkiewicz, *Cenne znajomości...*, op. cit.

¹⁹ W. Froehner, *Collections de Château de Gołuchów. Antiquités*, Paris 1899; idem, *Collections de Château de Gołuchów. Verres chrétiens à figures d'or*, Paris 1899; W. Froehner, E. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. L'Orfèverie Antique, du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1897; E. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. Objets d'Art du Moyen Age et du Renaissance*, Paris 1903. Katalogi zbiorów gołuchowskich nie były przeznaczone na sprzedaż. Na każdym z nich zostało to wyraźnie zaznaczone: „Ce volume (...) n'est pas dans le commerce”. Zostały wydane w eleganckich oprawach, uzupełnione bogatymi ilustracjami, prawdopodobnie wręczane były jako podarki wybranym osobom.

²⁰ R. Kąsinowska, *Gołuchów...*, op. cit., s. 245–248.

²¹ Ibidem, s. 249.

²² Por. K. Kłudkiewicz, *Pomiędzy...*, op. cit., s. 191.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

G. Bazin, *Le Temps des Musées*, Liège 1967.

W. Froehner, *Collections de Château de Gołuchów. Antiquités*, Paris 1899.

W. Froehner, *Collections de Château de Gołuchów. Verres chrétiens à figures d'or*, Paris 1899.

W. Froehner, E. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. L'Orfèverie Antique, du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1897.

D. Gorzelany, *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”*. Zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX w.*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014, s. 287–317.

T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku Muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne” 1982, z. 13, s. 15–73.

R. Kašinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006.

K. Kłudkiewicz, *Edukacja artystyczna młodych arystokratek w połowie XIX w. na przykładzie edukacji księżniczki Izabelli Czartoryskiej*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie VI. Bakalaureaty arystokracji, czyli dole i niedole dzieciństwa*, red. H. Łaskiewicz, Lublin 2017, s. 197–212.

K. Kłudkiewicz, *Izabella Czartoryska-Działyńska and the Question of Female Art Collecting at the Turn of the 19th and 20th Centuries*, in: *From collections to museums. Collectors and cultural mediators in the time of Feliks Jasieński (1861–1929)*, eds. A. Kluczeńska-Wójcik, E. Bobrowska, Warsaw–Paris–Toruń 2022, p. 121–130.

K. Kłudkiewicz, *Polskie muzea prywatne w XIX w.*, 2016, strona projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci”, https://muzeumpamieci.umk.pl/?page_id=328.

K. Kłudkiewicz, *Pomiędzy sferą prywatną a działalnością publiczną – aktywność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej w 2 poł. XIX w.*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX w. „Portret kobiety”. Polki w realiach epoki*, t. 2, red. J. Kita, M. Sikorska-Kowalska, Łódź–Olsztyn 2014, s. 177–192.

K. Kłudkiewicz, *Tożsamość kolekcjonerki sztuki. Polskie kolekcjonerki od połowy XVIII w. do dziś*, w: *Tożsamość kobiet w Polsce. Interpretacje*, t. 1: *Od czasów najdawniejszych do XIX w.*, red. I. Maciejewska, Olsztyn 2016, s. 135–150.

- K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX w.*, Poznań 2016.
- A. Mężyński, *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław 1987.
- E. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. Objets d'Art du Moyen Age et du Renaissance*, Paris 1903.
- N. Pajzderski, *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Nakładem Ordynacji XX Czartoryskich w Gołuchowie, Poznań 1913.
- N. Pajzderski, *Zbiory gołuchowskie*, „Sztuka i Artysta” 1924, t. 1, s. 1–7; t. 2, s. 36–41; t. 3, s. 66–72.
- T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki (Polish Art Collections and Collections in France 1795– 1919. Between „national treasury” and art gallery)*, Toruń 2005.
- M. Sokołowski, *Gołuchów*, w: idem, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 2, Kraków 1899, s. 326–371.
- T. Stammers, *Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920*, „19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century” 2020, vol. 31, doi: <https://doi.org/10.16995/ntn.3347>.
- Statut ordynacji rodziny książąt Czartoryskich na Gołuchowie*, 1893, w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 2, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń 2020, s. 45–64.
- J. de Witte, *Description des collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, Paris 1886.
- J. Verlainne, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Paris 2014.
- A. Zamoyski, *Paryż*, w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 95–148.
- Życie sztuką: Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, red. I. Głuszek, Poznań 2018.



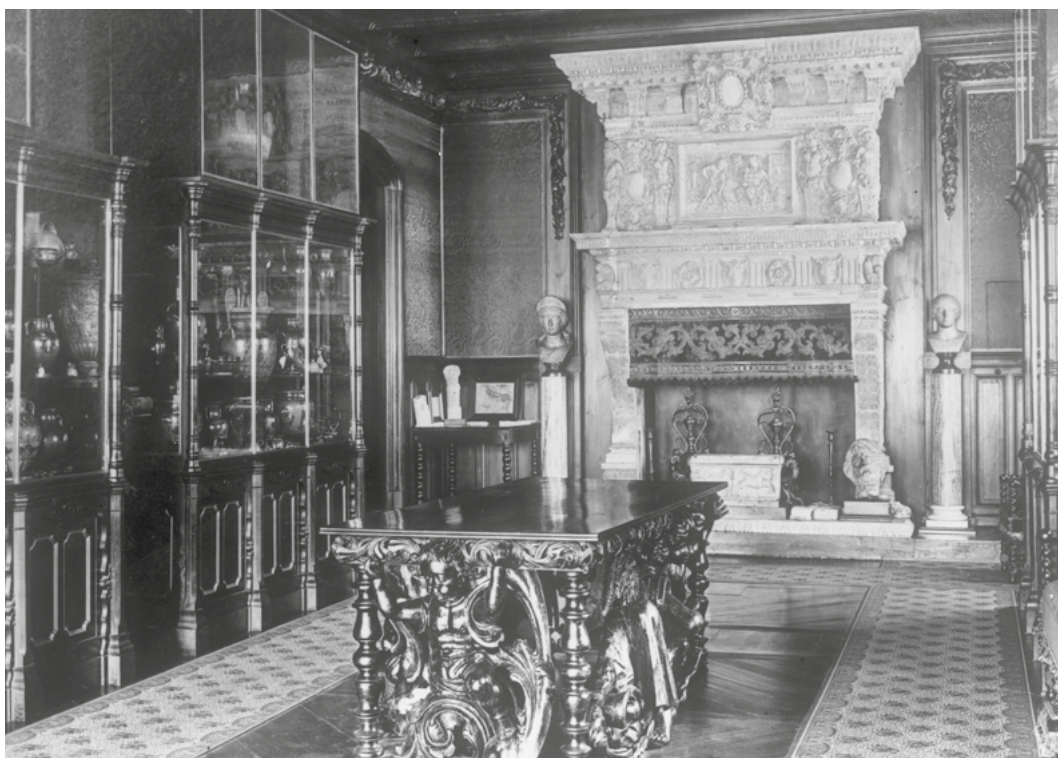
1. Izabella z Czartoryskich Działyńska stojąca przy drzwiach na dziedziniec zamku w Gołuchowie, ok. 1885 [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Portret Marie Joséphine Rousset, 1870 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Zamek w Gołuchowie, przed 1939 [\[powrót do tekstu\]](#)



Fot. 4 Sala muzealna na zamku w Gołuchowie, 1931



Fot. 5 Sala waz greckich na zamku w Gołuchowie [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

W tekście przedstawiono działalność kolekcjonerską Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899) oraz opisano, jak jej pasja do sztuki i kolekcjonowania przyczyniła się do powstania prywatnego muzeum w Gołuchowie. Izabella, córka księcia Adama Jerzego Czartoryskiego i Anny z Sapiehów, od najmłodszych lat interesowała się sztuką i zaczęła tworzyć swoją pierwszą kolekcję artystyczną w wieku niespełna 20 lat. W tekście wskazano, jak Izabella rozwijała swoje zbiory, współpracując z najlepszymi paryskimi znawcami rzemiosła artystycznego i starożytności. W latach 70. XIX w. Izabella zdecydowała się przenieść swoje zbiory z rodzinnego Hôtel Lambert w Paryżu do wielkopolskiego Gołuchowa, gdzie po renowacji zamku Leszczyńskich stworzyła przestrzeń ekspozycyjną dla swoich kolekcji. Zbiory w Gołuchowie były udostępniane chętnym zwiedzającym, na warunkach określonych przez kolekcjonerkę i zbliżonych do działalności innych muzeów prywatnych w XIX w.

Słowa kluczowe: Izabella z Czartoryskich Działyńska, prywatne muzea, muzeum w Gołuchowie

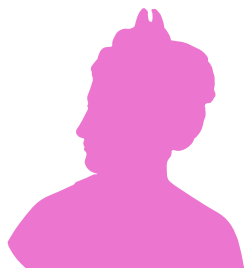
ABSTRACT

Izabella Działyńska née Czartoryska (1830–1899)

– the founder of a private museum

The text presents the collecting activities of Izabella Działyńska, née Czartoryska (1830–1899), and describes how her passion for art and collecting led to the establishment of a private museum in Gołuchów. Izabella, daughter of Prince Adam Jerzy Czartoryski and Anna née Sapieha, demonstrated an early interest in art, commencing the creation of her first art collection when she was less than twenty years old. The text shows how Izabella refined her collection by collaborating with the best Parisian craftsmen and experts in antiquities. In the 1870s, Izabella relocated her collection from her family's Hôtel Lambert in Paris to Gołuchów in Greater Poland. Following the renovation of the Leszczyński Castle, she created an exhibition space for her collections. The collection housed in Gołuchów was made accessible to interested visitors, under conditions outlined by the collector and similar to those prevailing in other private museums in the nineteenth century.

Keywords: Izabella Działyńska née Czartoryska, private museums, museum in Gołuchów



dr Kamila Kłudkiewicz – doktor nauk humanistycznych, absolwentka prawa i historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2015 r. adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM, od 2021 r. kierownik Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM. Jej zainteresowania badawcze dotyczą historii kolekcjonerstwa, muzealnictwa, szeroko pojętych archiwów wizualnych, kultury materialnej w XIX i na początku XX w. Autorka dwóch monografii oraz licznych artykułów w czasopismach naukowych poświęconych tej tematyce. Obecnie kierownik projektu NPRH „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939” oraz projektu NCN OPUS– 51 „Ikonomia, wiedza i rozrywka. Kolekcja grafik Charles’a de Montalemberta”.

Ewa Leszczyńska

Muzeum Pałac w Rogalinie Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

W służbie Polsce. Zastugi Róży z Potockich I v. Krasińskiej, II v. Raczyńskiej dla rodzimej kultury

Pani Róża, najstarsza córka Katarzyny z Branickich i Adama Potockiego, spokrewniona z największymi rodami arystokratycznymi, wnuczka kanclerzy i hetmanów oraz wielu kobiet „chwalebego czynu”. Mądra, silna, pracowita i skromna. „Dąb między krzewami, jak mówiła Karolina Lanckorońska”¹. [\[fot. 1\]](#)

W sierpniu 1937 r. na wieść o jej śmierci Stanisław Mackiewicz napisał: „W Rogalinie koło Poznania zmarła (...) pani wielkich zalet umysłu, serca i charakteru, śp. Róża z Potockich Raczyńska, w pierwszym małżeństwie Władysławowa Krasińska, synowa poety Zygmunta. Trumnę jej odprowadzać będzie cały klan dzieci, wnuków i prawnuków przez nią wychowanych, przez nią natchnionych poczuciem odpowiedzialności i poczuciem obowiązku. (...) stykam się z wielu ludźmi wybitnymi, znanymi i znakomitymi. I muszę powiedzieć, że była to jedna z największych, o ile nie największa inteligencja, jakie w życiu spotkałem. Zgasło onegdaj światło wielkiego rozumu. I nie tylko inteligencja. Było to jakieś wyczucie polityki, całkiem odrębne, niż spotyka się u ludzi naszego pokolenia (...). Nie da się już ustalić, co w życiu polskim zaszczyt za jej podszeptem, inspiracją, sugestią. Ale musiało to być niewątpliwie (...)”². Janina Żółtowska zanotowała: „Gdyby jej duch panował w narodzie, dziś byłibyśmy już wielcy”³, a w innym miejscu: „Życie jej niestety zostało przyćmione tragizmem, jak się często u nas zdarza”⁴.

Po przedwczesnej śmierci pierwszego męża i ich trójki dzieci nazwano ją „polską Niobe”⁵. Nie zastygała jednak w bólu i cierpieniu, lecz swoje nieszczęścia zawsze przekuwała w działanie. Zafascynowana poezją teścia, Zygmunta Krasińskiego, wcielała w życie zawarte w jego wierszu *Przedświt* wezwanie do czynu. Stała za tym tradycja rodowa, surowe, spencerowskie wychowanie oraz nieustająca nauka i praca w służbie rodziny, kraju i Boga. Sobie i bliskim stawiała ważne i nieraz wielkie cele, miarkowane jednak zawsze predyspozycjami oraz realną możliwością ich realizacji. [\[fot. 2\]](#)

Zostając w wieku 24 lat wdową, wzniosła i wyposażyła nowy kościół z kaplicą grobową Krasińskich w Opinogórze, autorstwa Wincentego Rakiewicza⁶. Czyniąc w ten sposób zadość woli gen. Wincentego Krasińskiego, równocześnie zapewniła godne miejsce pochówku dla męża i jego rodziny z Zygmuntem na czele, a z czasem także swoich dzieci z pierwszego małżeństwa⁷. Pomocą

¹ E. Raczyński, *Pani Róża. Synowa Zygmunta Krasińskiego potem Edwardowa Raczyńska*, Łomianki 2019, s. 246.

² S. Mackiewicz, *Maneant posteritati pro testimonis vitae*, „Słowo”, 23 sierpnia 1937 [przedruk w: E. Raczyński, *Pani Róża...*, op. cit., s. 7–11].

³ J. z Puttkamerów Żółtowska, *Dziennik. Fragmenty wielkopolskie*, Poznań 2003, s. 233.

⁴ Ibidem, s. 224.

⁵ H. Kenarowa, *Najpierwsza zimowa kuracjuszka Zakopanego*, „Kraków. Magazyn Kulturalny” 1986, nr 2, s. 12.

⁶ K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 78.

⁷ Ibidem.

służył jej Ludwik Krasiński, drugi mąż jej ciotki i teściowej Elizy z Branickich⁸. Po jej śmierci odrzuciła jego oświadczyń, za co w odwecie pozbawił ją na kilka lat dochodów z ordynacji opinogórskiej i warszawskiego pałacu. Dumna i zaradna, nie prosiła o pomoc, lecz zwolniła służbę i sama zajęła się domem i dziećmi. Już raz zmuszona do małżeństwa z chorym na gruźlicę kuzynem Władysławem, chciała tym razem, idąc za głosem serca, poślubić Edwarda Aleksandra Raczyńskiego, owego „boskiego Edzia”, opromienionego sławą bajecznych przygód i walecznego żołnierza. Była z nim podobno po słowie, kiedy doniesiono jej, że ubiegła ją szwagierka Maria Krasińska, która wkrótce została jego pierwszą żoną.

W tej sytuacji, wobec pogarszającego się zdrowia dzieci, także zarażonych gruźlicą, za namową Tytusa Chałubińskiego przeniosła się na stałe do Zakopanego. Ta heroiczna decyzja, czyniąca z niej pionierkę w propagowaniu stolicy Tatr jako polskiego uzdrowiska, nie była przypadkowa. Zrozumienie dla leczniczego, ale i patriotycznego wymiaru tego działania zaszczerpiono jej w rodzinnym domu w Krzeszowicach, gdzie od końca XVIII w. jej przodkowie rozwijali jedno z pierwszych uzdrowisk na ziemiach polskich.

Stamtąd także, jak i z nauk płynących z poezji teścia wyniosła potrzebę solidaryzmu społecznego, której symbolem w rodzinie był ikoniczny obraz Leona Kaplińskiego *Szlachta i lud*, namalowany do słów *Psalmu Miłości* Zygmunta Krasińskiego dla jej wuja Ksawerego Branickiego⁹. W innych już warunkach politycznych zawarte w nim wezwanie do wspólnego zbrojnego czynu Róża przełożyła na działalność organicznikowską. I to zarówno charytatywną, w której wspierała Chałubińskiego, jak i kulturalną. Wyrażała się ona w prowadzeniu pierwszego w Zakopanem intelektualnego salonu otwartego dla „wszystkich stanów” oraz popieraniu lokalnej twórczości ludowej, a także artystycznej, inspirowanej Tatrami i toczącym się tutaj życiem. [fot. 3]

Ważnym tego przejawem było wyposażenie miejscowymi wyrobami, zakupionego w 1880 r., jedyne w tedy murowanego domu w Zakopanem, który od imienia swego syna nazwała Adasiówką. Wyposażenie willi docenił Charles Buls – burmistrz Brukseli, reformator belgijskiego szkolnictwa i promotor rozwoju sztuki użytkowej, który pod Tatry zjechał jako wybitny alpinista. Pisał, że właścicielka Adasiówki w ramach wypracowywania „konceptji sztuki narodowej” miała łączyć nowoczesną estetykę z lokalnymi tradycjami¹⁰. W lecie 1882 r. zanotował: „Kobieta umysłu wykształconego i smaku wytrawnego hrabina K. lepiej pojęła sposób, jakby można rozbudzić zdolności artystyczne górali. Poleciała ona ozdobić swój domek na sposób tutejszy, pomagając sobie tworami wieśniaków, i otrzymała wynik prawdziwie zadziwiający, łącząc ze sobą

⁸ Ibidem, s. 78, 158–159.

⁹ A. Ryszkiewicz, *Polonica na zamku w Montrésor*, Poznań 1975, s. 33 i 58, poz. 23.

¹⁰ D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje prywatne i muzealne końca XIX wieku*, w: *Mitośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014, s. 296–297.

z wytwornym gustem światowej kobiety przedmiot ozdoby, który znalazła po chatach okolicznych (...). Oto raczej prawdziwe wzory dla młodych górali, niż odlewy z gipsu sprowadzane z Wiednia lub Stuttgartu”¹¹. Ta ostatnia uwaga odnosiła się do krytyki działającej od 1876 r. zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, która pod egidą Czecha Franciszka Neužila narzucała uczniom kosmopolityczne i akademickie wzory, zabijające „artyzm góralskiego ludu”¹². Nieprzypadkowo więc właśnie Róża, obok Karola Potkańskiego, zamówiła tam pierwsze meble inspirowane miejscowymi wzorami, które projektowała dla niej Magdalena Butowtt-Andrzejkiewicz¹³. Wspierała też założoną przez Helenę Modrzejewską Szkołę Koronkarstwa dla młodych góralek, w której zarządzie nie tylko razem z Chałubińskim zasiadała, ale i zamawiała jej wyroby¹⁴.

Osobnym polem jej działania było popieranie współczesnych artystów, którzy w poszukiwaniu rodzimych plenerów coraz liczniej przybywali do Zakopanego¹⁵. Do jej pewnych zamówień należały trzy zaginione obrazy, w tym *Portret Panny Bisi Butowtt-Andrzejkiewicz* z ok. 1885 r., *Śnieg w Tatrach Stanisława Witkiewicza* z 1889 r. oraz *Obóz Chałubińskiego Tadeusza Ajdukiewicza*, który w dowód wdzięczności podarowała lekarzowi.

Jakkolwiek Stanisław Witkiewicz z czasem pomniejszył zasługi Róży na rzecz Marii Dembowskiej¹⁷, to nie ulega wątpliwości, że to właśnie Krasińska była, jak pisano w 1910 r., jedną z tych osób, „które (...) oddały niepospolite zasługi, a częściowo wywierały wpływ na rozwój tak zwanego »stylu zakopiańskiego« (...)”¹⁸. „Bo to między innymi jej zbiory zainspirowały Witkiewicza do stworzenia stylu zakopiańskiego, to w jej domu oglądał, badał, inspirował się i zachwycił kolekcją, którą zgromadziła, zdając sobie sprawę z jej niepowtarzalności”¹⁹. Już w 1896 r. została ona podarowana do zbiorów Muzeum Tatrzańskiego, gdzie do dzisiaj uchodzi za jedną z pierwszych kolekcji sztuki góralskiej stworzonych pod Giewontem²⁰. Przekazanie kolekcji miało niewątpliwie związek ze sprzedażą Adasiówki, która, wobec usamodzielnienia się Adama i Elżbiety Krasińskich oraz śmierci ich młodszej siostry Zosi, nie była już potrzebna.

¹¹ C. Buls, *Z Tatr*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1883, t. 8, s. 30–39 [cyt. za: M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety w Zakopanem*, Łomianki 2022, s. 29–30]; D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje...*, op. cit., s. 296.

¹² Ibidem, s. 297–298.

¹³ M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety...*, op. cit., s. 32.

¹⁴ H. Kenarowa, *Najpierwsza...*, op. cit., s. 11; M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety...*, op. cit., s. 33, 195.

¹⁵ D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje...*, op. cit., s. 288.

¹⁶ W literaturze pojawia się informacja, że został on namalowany w 1882 r. W liście do brata Andrzeja z 28 listopada 1878 r., cytowanym przez Kenarową, Róża donosi, że jest już gotowy i ma być dla niego prezentem, albo więc zmieniła zdanie, albo była jeszcze jedna wersja tego płótna. Por. H. Kenarowa, *Najpierwsza...*, op. cit., s. 10.

¹⁷ Por. D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje...*, op. cit., s. 298, przyp. 19; M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety...*, op. cit., s. 32.

¹⁸ J. Turek, *Trzydziestolecie Szkoły zawodowej przemysłu drzewnego w Zakopanem*, w: „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1910, t. 31, s. 6060.

¹⁹ M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety...*, op. cit., s. 32.

²⁰ D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje...*, op. cit., s. 295–297.

Róża była już wtedy żoną Edwarda Aleksandra Raczyńskiego, którego, po przedwczesnej śmierci swojej szwagierki, poślubiła w 1886 r. Jeszcze w Zakopanem doczekali się dwóch synów Rogera Adama i Edwarda Bernarda, których wychowywała razem z dziećmi z pierwszego małżeństwa oraz synem Edwarda i Marii, Karolem. Mimo nieudanej próby wciągnięcia męża do polityki nareszcie czuła się szczęśliwa, wspierając go z całą energią w ratowaniu rodowej siedziby w Rogalinie. Według wspomnień ich młodszego syna: „Stosując największą oszczędność spłacili w pierwszej kolejności pożyczkę, którą otrzymał od rodziny, kiedy stan jego interesów wydawał się beznadziejny. Matka wzięta na siebie utrzymanie Rogalina. Dom zastała w stanie opłakanym (...). Odtąd co roku przez lat prawie trzydzieści wstawiała do swego budżetu kwotę na inwestycję w stare mury naszej wielkopolskiej siedziby. Zaczęła od najkonieczniejszych przechodząc znacznie później dopiero do ulepszeń dekoracyjnych”²¹. Zanim to jednak nastąpiło, musieli oddalić wystawiony już nakaz wydalenia z Wielkopolski w ramach „pruskich rugów”. Pomogła interwencja u samego Bismarcka. Żeby jednak nie drażnić władz, nie mieszkali więc w Rogalinie przez cały rok, dzieląc czas między Zakopane, Warszawę i Kraków, ale też siedziby swych dzieci i krewnych w Złotym Potoku, Zawadzie i Warce. We wszystkich tych miejscach Róża budowała, remontowała lub radziła swoim bliskim, korzystając z usług polskich artystów, w tym młodego krakowskiego architekta Zygmunta Hendla.

Właśnie Hendlowi ostatecznie zlecono konserwatorsko-modernizacyjny remont pałacu w Rogalinie, prowadzony w latach 1891–1896. Obejmował on także wykonanie imponującej biblioteki dla pomieszczenia luksusowych wydawnictw o sztuce, która zajęła miejsce dawnej sali biesiadnej. Zgodnie z życzeniem właścicieli architekt zachowywał stare elementy wystroju pałacu, jednak tam, gdzie nie było to możliwe, zastępował je nowymi, w miarę możliwości polskimi, także zakopiańskimi. [fot. 4]

Wtedy też, najpewniej z inicjatywy Róży, na klatce schodowej pałacu powstał rodzaj galerii historycznej, z jednej strony upamiętniającej urodzonego w Rogalinie Krzysztofa Arciszewskiego, z drugiej najwybitniejszych przodków jej męża. Nad wizerunkiem Atanazego Raczyńskiego znalazł się także portret cesarza Karola VI Habsburga, który swoją wymową ideową miał zapewne wskazywać na prawo Edwarda Aleksandra do majątku rogalińskiego. Zostało ono zakwestionowane właśnie przez jego stryjecznego dziada Atanazego – pruskiego dyplomatę, historyka sztuki i twórcę wybitnej kolekcji malarstwa europejskiego, którą udostępniał w swoim pałacu-galerii w Berlinie. Atanazy, nie dzieląc poglądów politycznych swego bratanka Rogera, niechęć tę

²¹ E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991, s. 206.

przeniósł na jego syna Edwarda Aleksandra, którego prawowite pochodzenie jako nieślubnego dziecka zakwestionował. Nie mógł się jednak spodziewać, że po jego śmierci sprawę tę zamknie jego jedyny syn Karol, który usynowił męża Róży. Ironią losu było także to, że Edward Aleksander wykazywał się równie silnym uwrażliwieniem na sztukę we wszelkich jej przejawach, a stworzona przez niego Galeria Rogalińska była, z racji profilu i przeznaczenia oryginalniejszym, a z perspektywy patriotycznej istotniejszym wkładem w dzieje kolekcjonerstwa polskiego i europejskiego.

Powstaje jednak pytanie, czy bez udziału Róży w ogóle doszłoby do jej powstania, a jeżeli tak, to czy przybrałaby tak bogatą, zamkniętą, totalną i przemyślaną formę. Jej młodszy syn Edward, wskazując na finansową rolę matki w powiększaniu kolekcji, całą zasługę powstania galerii przypisał ojcu. Taką wersję niewątpliwie przekazała mu Róża, która uważała, że „żona musi być podszewką męża”²², z całym taktem usuwając się w cień i ukrywając oraz minimalizując swoje zasługi. [fot. 5]

Janina Żółtowska, świadoma udziału Róży, zanotowała, że najpiękniejsze obrazy Malczewskiego z Galerii Rogalińskiej „są symbolem tego zajęcia, w które mądrość p. Róży wprzęgła” Edwarda Aleksandra, a w innym miejscu, że „jego płochą miękkość starała się p. Róża zadowolić sybarytyzmem sztuki”²³. Jerzy Koller stwierdził również, że Raczyński „potrzebował jej mocnej ręki, »co-by pod tęczę jego upodobań rzucała granity trzeźwym umysłem odmierzonej podbudowy«”²⁴. Z jednej więc strony niewątpliwą zasługą Róży było rozpoznanie jego predylekcji i skierowanie ich na tory umożliwiające powstanie przeznaczonej dla społeczeństwa największej, prywatnej kolekcji współczesnego malarstwa w Polsce, z drugiej zapewnienie jej ram organizacyjnych i finansowych. Może kiedyś się dowiemy, czy stała ona także za powołaniem męża na stanowisko prezesa Krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, które z powodzeniem pełnił tyle lat. W każdym razie funkcja ta dawała mu stały wgląd w rozwój sztuki polskiej w tym ważnym okresie. Równocześnie przy ciężących na majątku długach, które udało się dopiero spłacić po jego śmierci, powiększanie kolekcji, ale też wzniesienie w 1910 r. przeznaczonego do jej prezentacji gmachu przy pałacu, bez talentów organizacyjnych Róży i jej wsparcia finansowego nie byłoby najpewniej możliwe.

Nie wydaje się jednak, aby na tym jej rola się kończyła. Wprawdzie sama uważała, że na sztuce się nie zna, ale nie była to cała prawda. Doskonale uchwyciła to Karolina Lanckorońska, która uważała, że cechujący Różę brak wrażliwości na sztukę dotyczył jej wymiaru absolutnego, a nie funkcji społecznych, dodajmy, politycznych. Jej działalność w Zakopanem, jakkolwiek od

²² E. Raczyński, *Pani Róża...*, op. cit., s. 212.

²³ J. z Puttkamerów Żółtowska, *Dziennik...*, op. cit., s. 220, 231.

²⁴ J. Koller, *Śp. Róża z Potockich Edwardowa Raczyńska*, „Dziennik Poznański”, 25 sierpnia 1937, r. 79, nr 195, s. 2. Por. też K. Tomczyk-Kozioł, *Róża i Edward Raczyńscy*, „Winjeta. Pismo Biblioteki Raczyńskich” 2019, nr 2(76), s. 10–11 (oraz maszynopis rozszerzonej wersji, będącej przedmiotem referatu autorki, w której w tym miejscu dziękuję za jego udostępnienie).

pewnego momentu konsultowana z Edwardem Aleksandrem, wskazuje dowodnie, jak bardzo rozumiała rolę szeroko pojętej kultury i sztuki w rozwoju społeczeństwa i zachowaniu tożsamości narodowej. Nauki pobrane w młodości od Juliana Klaczki i Ludwika Siemieńskiego, dyskusje toczone w jej zakopiańskim domu w obecności najwybitniejszych przedstawicieli świata kultury i nauki czy wreszcie najlepsze wzorce patriotyczne i tradycje kolekcjonersko-mecenasowskie wyniesione z domu czyniły ją osobą o najwyższej świadomości w zakresie roli, jaką może odegrać polityka kulturalna. Przykład jej dziadków Zofii i Artura Potockich dowodził zresztą, że nie trzeba się znać na sztuce, żeby stworzyć kolekcję. Może w ich przypadku przeciętną, ale w danym momencie użyteczną społecznie i politycznie²⁵. Gdy jednak potencjał taki połączył się z wrażliwością na sztukę w jej wymiarze absolutnym i idącą za tym intuicją w odkrywaniu tego, co jeszcze nieodkryte i usankcjonowane naukowo, wtedy powstaje dzieło wybitne, a do takich Galeria Rogalińska, dzieło życia Róży i Edwarda Aleksandra, w swym całościowym zamyśle niewątpliwie należy.

Można także śmiało powiedzieć, że doświadczenie zakopiańskie, powołujące stolicę Tatr na „wiejską stolicę Polski”, Róża przeniosła do Rogalina, z którego w warunkach nasilonej germanizacji uczyniła razem z mężem „wiejską stolicę Wielkopolski”. Rogalińska siedziba już w czasach przedrozbiorowych pełniła ważną rolę polityczno-kulturalną i towarzyską, a pod zaborami, dzięki działalności Róży i Edwarda Aleksandra, jej znaczenie jeszcze się zwiększyło. Pałac z rokokowym ogrodem, zanurzony wśród wiekowych dębów, był symbolem tamtych czasów. Został przez właścicieli wzbogacony o naukową bibliotekę poświęconą sztuce, pracownię i mieszkanie dla malarzy, a w 1910 r. o nowoczesny gmach publicznie dostępnej galerii. Prezentowano w niej kolekcję współczesnego malarstwa polskiego i europejskiego, liczącą blisko 500 obiektów, gromadzonych przez niemal 50 lat. Wśród nich znalazło się wiele dzieł zakopiańskich, tak bardzo związanych z życiem Róży, że nasuwa się wręcz przypuszczenie, czy to nie ona stała za ich zakupem. A może to Edward Aleksander pozyskiwał je z myślą o żonie, która w prezencie kupiła mu *Konie Alberta Besnarda*. Od tego obrazu Edward Aleksander rozpoczął gromadzenie malarstwa europejskiego. Płótno to do dzisiaj wisi naprzeciw jego popiersia, zachęcającego do zagłębiania się w kolejne sale Galerii Rogalińskiej. A może rozwiązania zagadki dotyczącej udziału małżonków w doborze dzieł należałoby upatrywać w dwóch karykaturach Kazimierza Sichulskiego, które wisały naprzeciw Matejkowskiej *Dziwicy Orleańskiej* w dużej sali galerii. Pierwsza z nich, odnosząca się do Witkiewicza jako twórcy stylu zakopiańskiego, wskazywałaby na zasługi Róży, a druga, ukazująca Malczewskiego jako malarczyka

²⁵ E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. 25, s. 145–199.

z *Błędnego Koła*, na dokonania Edwarda Aleksandra w propagowaniu jego twórczości i odrzucaniu w swej działalności wszelkich szablonów.

Należy w tym miejscu podkreślić, że wpojone synom i wnuczkom poczucie patriotycznego obowiązku zdecydowało o tym, że nadal możemy w Rogalinie oglądać spuściznę po Raczyńskich, świadczącą o chwale ich rodu – w służbie narodu.

Kiedy więc zwiedzamy galerię, warto przypomnieć sobie słowa Jerzego Kollera, przedwojennego wicedyrektora Muzeum Wielkopolskiego, który po śmierci Róży pozostawił takie o niej wspomnienie:

W Rogalinie (...) zamknęła oczy (...) jedna z tych wyjątkowych kobiet i matron polskich, których zgon odbija się szerokim echem po wszystkich ziemiach zjednoczonej Rzeczypospolitej. (...) Hrabinie Raczyńskiej zawdzięcza literatura polska i krytyka (...) listy Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej (...) sam fakt ocalenia jej i udostępnienia badaczom przez śp. Zmarłą, byłby dostatecznym tytułem do wdzięczności społeczeństwa.

Z domu rodzicielskiego i pierwszego małżeństwa wyniesione umiłowanie do piękna i zrozumienie sztuki, pod wpływem tak subtelnej i głębokiego znawcy, jakim był Edward Raczyński rozwinęła się w prawdziwą wiedzę a zarazem pasję zbieracza. Galeria i biblioteka rogalińska, w polskich zbiorach liczące się do najpierwszych, zawdzięczają swe powstanie i bogactwo w równej mierze Edwardowi, co i Róży Raczyńskim. Kiedyś, piszący te słowa miał to szczęście, (...) że śp. Hrabina Raczyńska oprowadzała go osobiście po polskiej (...) części galerii Rogalińskiej. W tym przewodnictwie odzwierciedlało się zarówno gruntowne, na naukowych podstawach oparte znawstwo, jak i wielkie umiłowanie sztuki Zmarłej. W jej objaśnieniu każdy obraz stawał się niejako żywą osobą, doskonale znaną, zrozumianą i kochaną, dzieje jego powstania i pozyskania dla zbiorów miały indywidualny wyraz, jak gdyby rozdziału kroniki rodzinnej. Ilekroć, od tej chwili zdarzało się to niejednokrotnie, zwiedzałem Rogalin, w galerii wyrastała przede mną portretowa postać Hrabiny Raczyńskiej, w uszach brzmiały mi jej słowa, jawił się niezapomniany nigdy komentarz. Kiedy przy jakiejś okazji oprowadzałem po zbiorach Rogalińskich grupę uczonych, historyków sztuki, jeden z nich zauważył: »Jak Pan to robi jakoś zupełnie inaczej; w słowach pańskich ta galeria zaczyna żyć a obrazy zmieniają się w pańskich osobistych, bliskich znajomych«. To nie były moje słowa, to był refleks tego popołudnia, jakie mi podarowała w galerii Hrabina Raczyńska”²⁶.

²⁶ J. Keller, *Śp. Róża...*, op. cit., s. 2; por. też K. Tomczyk-Kozioł, *Róża i Edward...*, op. cit., s. 10–11.

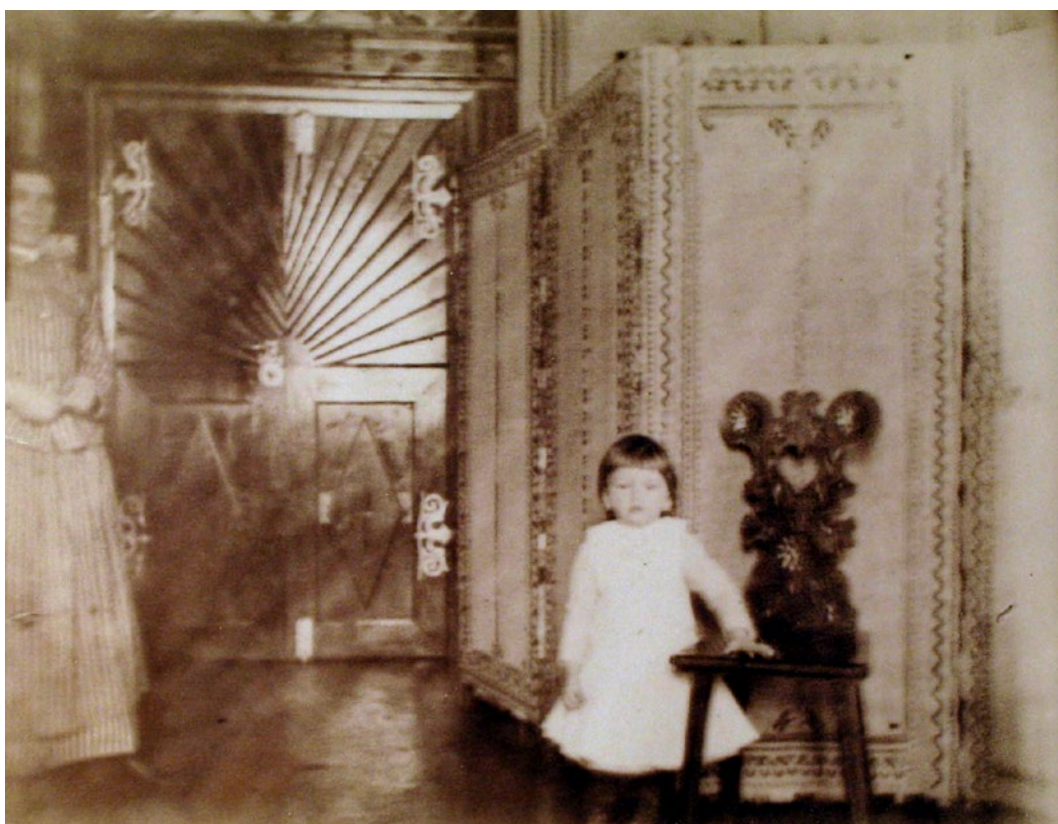
BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004.
- C. Buls, *Z Tatr*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1883, t. 8, s. 30–39.
- D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, *Zakopiańskie kolekcje prywatne i muzealne końca XIX wieku*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014.
- M. Jastrzębska, *Niezwykłe kobiety w Zakopanem*, Łomianki 2022.
- H. Kenarowa, *Najpierwsza zimowa kuracjuszka Zakopanego*, „Kraków. Magazyn Kulturalny” 1986, nr 2, s. 10–12.
- J. Koller, *Śp. Róża z Potockich Edwardowa Raczyńska*, „Dziennik Poznański”, 25 sierpnia 1937, r. 79, nr 195, s. 2.
- S. Mackiewicz, *Maneant posteritati pro testimonis vitae*, „Słowo”, 23 sierpnia 1937.
- E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. 25.
- J. z Puttkamerów Żółtowska, *Dziennik. Fragmenty wielkopolskie*, Poznań 2003.
- E. Raczyński, *Pani Róża. Synowa Zygmunta Krasińskiego potem Edwardowa Raczyńska*, Łomianki 2019.
- E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991.
- A. Ryszkiewicz, *Polonica na zamku w Montrésor*, Poznań 1975.
- K. Tomczyk-Kozioł, *Róża i Edward Raczyńscy*, „Winieta. Pismo Biblioteki Raczyńskich” 2019, nr 2(76), s. 10–11 oraz mps rozszerzonej wersji tego artykułu w zbiorach autorki.
- J. Turek, *Trzydziestolecie Szkoły zawodowej przemysłu drzewnego w Zakopanem*, w: „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1910, t. 31, s. 60.



1. Olga Boznańska, *Portret Róży Raczyńskiej*, olej, tektura, 1912 [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Kościół z kaplicą grobową w Opinogórze, wzniesiony w latach 1874–1877 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Roger Raczyński w Adasiówce w Zakopanem, 1892 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Rogalin. Widok pałacu i Galerii Rogalińskiej w otoczeniu rozlewisk nadwarciańskich, 1920 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Róża i Edward A. Raczyński w Galerii Rogalińskiej, po 1910 [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

O Róży Raczyńskiej mówiono, że gdyby była mężczyzną, to byłaby mężem stanu. Żyjąc w realiach przełomu XIX i XX w., potrafiła się jednak spełnić w zawsze dla niej ważnej polityce. Na jej radach polegał marszałek Józef Piłsudski oraz wielu wysoko postawionych krewnych z namiestnikiem Andrzejem Potockim na czele. Głównym polem jej działania była jednak polityka kulturalna, tak istotna w warunkach utraconej niepodległości, na której czasy przypadła większa część jej długiego życia. Zaowocowała ona zabezpieczaniem rodzimej spuścizny literackiej i artystycznej oraz jej wzmacnianiem i propagowaniem. Stąd wspieranie polskich artystów i rzemieślników, tworzenie kolekcji, ratowanie zabytków czy budowanie gmachów w służbie Boga i narodu, ale też na chwałę związanych z nią polskich rodów.

Dzięki mądrej polityce edukacyjnej, prowadzonej przez Różę wobec swoich dzieci i licznych wnuczek i wnuków, Polska zyskała też grono wybitnych polityków i dyplomatów oraz ludzi świadomych wagi rodzimej kultury, której część, za pośrednictwem powołanej przez nich Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, można nadal podziwiać w wielkopolskim Rogalinie.

Słowa kluczowe: Róża z Potockich I voto Krasińska II voto Raczyńska, Edward Aleksander Raczyński, Galeria Rogalińska, pałac w Rogalinie, Adasiówka

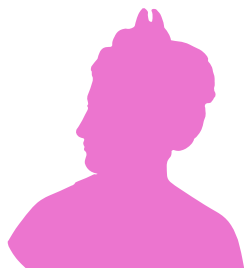
ABSTRACT

In the service of Poland. The contributions of Róża Raczyńska née Potocka (Krasińska by first marriage) to Polish culture

According to her contemporaries, had Róża Raczyńska been a man, she would have been a statesman. Despite the prevailing realities at the turn of the twentieth century, she was able to realize her potential in the field of politics, a pursuit that had always been of importance to her. Marshal Piłsudski and numerous high-ranking relatives, led by Governor Andrzej Potocki, were known to rely on her counsel. Nevertheless, her primary interest lay in cultural policy, a domain of vital importance in the context of Poland's loss of independence, which marked the majority of her long life. The outcome of this initiative was the safeguarding, strengthening and promotion of the national literary and artistic heritage. Therefore she extended her patronage to Polish artists and artisans, she fostered the creation of collections, the conservation of monuments and the construction of buildings dedicated to serving God and the nation, while also honouring the Polish families with whom she was associated.

The judicious educational policy pursued by Róża towards her own children and numerous grandchildren resulted in the cultivation of a group of excellent politicians and diplomats who understood the significance of their national culture, part of which can be admired in the family's seat in Rogalin, thanks to the legacy of the Raczyński Foundation which they established at the National Museum in Poznań.

Keywords: Róża Raczyńska née Potocka (Kraśińska by first marriage), Edward Aleksander Raczyński, Gallery in Rogalin, Rogalin Palace, Adasiówka



dr Ewa Leszczyńska – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 1996 r. pracownik Muzeum Pałacu w Rogalinie, oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu, a od 2019 r. jego kierownik. Po obronie pracy doktorskiej na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Wrocławskiego w 2012 r. kustosz dyplomowany. Współautorka zakończonej w 2015 r. rewaloryzacji i modernizacji zespołu pałacowo-parkowego w Rogalinie. Autorka licznych publikacji dotyczących architektury wielkopolskiej oraz historii i rewaloryzacji siedziby Raczyńskich w Rogalinie. Uhonorowana Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Weronika Gosztyła-Frańczak

***Waleria Tarnowska – skromna kolekcjonerka,
założycielka okazałej Kolekcji Dzikowskiej.
Od miniatur po rzeźby Canovy i płótna Rembrandta***

Moda na kolekcjonowanie rozkwitła w Europie w XVIII w. z powodu braku mecenatu państwowego i przejęcia tej roli przez rody możnowładcze. Szeroko rozumianą kulturą, w tym prowadzeniem salonów literackich i artystycznych, działalnością filantropijną oraz poszukiwaniem dzieł sztuki do domowych zbiorów, zajmowały się często kobiety. Jedną z nich była Waleria ze Stroynowskich Tarnowska. Waleria była inicjatorką Kolekcji Dzikowskiej – nazwanej tak od miejsca przechowywania – posiadłości w Dzikowie należącej od XVI w. do rodu Tarnowskich, obecnie położonej w granicach miasta Tarnobrzeg w województwie podkarpackim. Już dziewiętnastowieczny historyk sztuki Tadeusz Szydtowski stawiał kolekcje Tarnowskich, obok przeworskiej Lubomirskich i łańcuckiej Potockich, jako najważniejszą w dawnej Galicji¹. [fot. 1]

Waleria urodziła się w 1782 r. na Wołyniu jako jedyna córka Aleksandry z Jełowieckich Tarnowskiej i Waleriana Stroynowskiego. Dzięki pozycji ojca, który zgromadził spory majątek, odebrała wszechstronne wykształcenie oraz dorastała w otoczeniu dzieł sztuki i znaczących rozmiarów biblioteki. Gdy w wieku 13 lat przeniosła się wraz z rodzicami do Horochowa, wykupionego przez ojca od Stanisława Poniatowskiego, zaczęła pobierać lekcje malarstwa. Jednym z pedagogów był malarz z Mediolanu, uczeń Pompea Batoniego, Constantino Villani – późniejszy kustosz pierwszej publicznej galerii malarstwa w Warszawie w Pałacu Ossolińskich na Tłomackiem². Ojciec zatrudnił także spolszczonego Francuza Wincentego de Lesseura, który był uczniem Bacciarellego i jego żony Fryderyki z Richterów³, a który od 1764 r. przebywał na dworze Stanisława Augusta. Specjalizował się w malarstwie miniaturowym, które cieszyło się popularnością wśród wyższych sfer. Miniatury traktowano w owych czasach jako amulety czy pamiątki, towarzyszyły one ludziom w chwilach, gdy nie mieli możliwości kontaktu z bliskimi. Nie były wystawiane na publiczny ogląd, ale były częścią prywatnego wyposażenia. Te malowane amatorsko przez Walerię doskonale oddają jej wrażliwość, widoczną także w treści jej dzienników.

Rozkwit zbiorów Kolekcji Dzikowskiej nastąpił w pierwszych latach XIX w. W 1800 r. Waleria poślubiła Jana Feliksa Tarnowskiego. Dzięki małżeństwu

¹ T. Szydtowski, *Ruiny Polski: opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Kraków 1919, s. 172; M. Marczak, *Zbiory archiwalne Hr. Tarnowskich w Dzikowie*, Kraków 1921, s. 1.

² A. Totysz, *Warszawa, galeria Józefa Kajetana Ossolińskiego na Tłomackiem (1814–1830)*, <https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2928>.

³ D. Godyń, L. Lencznarowicz, *Miniatury artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Kraków 2022, s. 529.

Stroynowska wniosła do rodziny Tarnowskich potężny posag, bez którego kolekcja nie mogłaby zaistnieć. Nie bez znaczenia była jej edukacja oraz dorastanie w pałacu wypełnionym dziełami sztuki⁴. Jej znanstwo w połączeniu z intuicją i wrażliwością zaowocowały zgromadzeniem wyjątkowych zbiorów sztuki. Istotnym wydarzeniem w rozwoju kolekcji była podróż do Włoch – swoisty *grand tour*. Po trosze miał to być wyjazd leczniczy dla schorowanego ojca Waleriana, z którym była mocno zżyta, po trosze także sposób na ukojenie jej smutku po stracie pierwszego dziecka. Nie była to jednak dla Walerii łatwa decyzja, ponieważ w domu w Dzikowie pod okiem babci pozostawiła kilkumiesięczną córkę Rozalię. Wiemy, że hrabina przygotowywała się do tej podróży bardzo sumiennie, czytając lektury, które posiadali w swojej przepastnej bibliotece: przewodniki, atlasy, katalogi muzeów, sztuki, książki o filozofii i geografii. Waleria czytała prace szwajcarskiego estetyka Johanna Georga Sulzera, którego poglądy opierały się na tezie, że celem twórczości nie jest poznanie naukowe czy artystyczne, ale szczęście społeczeństw. Można przypuszczać, że hrabina była pod wpływem tych idei, traktujących sztukę jako element rozwijający człowieka, jego rozum i uczucia moralne, co w ogólnym rozrachunku miało go uszczęśliwiać i ubogacać. Wielbiła klasycyzm, średniowiecze dla niej nie istniało. Czytała moralistę Jeana François de Saint-Lamberta, Delille’a i Racine’a⁵. Podczas podróży do Włoch chłonęła *Eneidę* Wergiliusza. Waleria miała silne poczucie przynależności do cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Światła, wyedukowana, znająca języki, miała także wyrobione poglądy na edukację kobiet. Tak pisała w notatce z 13 stycznia 1804 r. podczas pobytu w Neapolu: „(...) cóż jednak kobiety w porównaniu do mężczyzn? Zdają mi się oni tutaj zupełnie nic nie warci, ledwo potrafią się odezwać, a jak już coś powiedzą to znać, że ich galanteria jest rzeczą zupełnie nieistniejącą. Wątpię nawet czy znają to słowo”⁶.

Podróż rozpoczęła się 4 października 1803 r. Rozłaka z córką była bolesna, dlatego też Tarnowska powzięła pomysł prowadzenia pamiętnika z podróży dedykowanego Rozalii, który pisała po francusku. Miał to być rodzaj spuścizny dla córki, ale także osobistej terapii. Waleria była świetną obserwatorką, dzięki szczegółowym zapiskom jej dzienniki stały się źródłem cennych informacji o sposobie podróżowania i zwiedzania, a przede wszystkim o niej samej. Ze względu na zawarte w nich bogate opisy zwiedzanych galerii, zabytków, a nawet wspomnienia o dziełach znajdujących się w konkretnych rodzinach jej przekazy urastają do rangi przewodników i istotnego źródła o historii rynku sztuki tamtych czasów. Z pisanych podczas podróży po Europie dzienników wyłania się sylwetka osoby pokornej, bardzo wrażliwej i pobożnej. Karty diariusza

⁴ F. Kowalski, *Wspomnienia: pamiętnik Franciszka Kowalskiego*, t. 1, Kijów 1912, s. 186–200.

⁵ Zob. W. Tarnowska, *Le journal de mes pensées. À Vous*, wpis z 5 lutego 1800 r., tłum. M. Chwałek-Oczkowska, w: M. Chwałek-Oczkowska, *Zapomniana kronikarka czasów minionych*, cz. 1: 1799–1810, Tarnobrzeg 2022, także w: eadem, *Moje podróże: dla Rozalii*, red. A. Wójcik-Łużycki, tłum. M. Chwałek-Oczkowska, Tarnobrzeg 2019, s. 47; eadem, *Mon journal, wpis do dziennika z 14 maja 1807 r.*, tłum. M. Chwałek-Oczkowska, opublikowany na <https://waleria-tarnowska.pl/waleria-u-izabeli-czartoryskiej-maj-1807-rok/>. Wszystkich trzech pisarzy wspomina także w dzienniku we wpisie z 30 kwietnia 1804 r., w: eadem, *Moje podróże...*, op. cit., s. 158.

⁶ Ibidem, s. 81.

pełne są opisów amorków, cherubinów, do których przyrównywała swojego pierworodnego, zmarłego syna. To, co aktualnie przeżywała, miało wpływ na jej wybory kolekcjonerskie. Być może właśnie ta melancholia kazała jej zakupić rzeźbę dwóch bawiących się amorków przypisywaną początkowo Berniniemu, a później Algardiemu.

W każdym większym mieście Waleria wraz z mężem i ojcem zatrzymywali się, zwiedzali, odwiedzali pracownie i nabywali dzieła. Był to czas intensywnego zawierania znajomości z uczonymi, badaczami i przede wszystkim z artystami. Dzięki swojemu usposobieniu Waleria nawiązała przyjaźnie z wieloma artystami i poznała ich warsztat (byli wśród nich Vincenzo Camuccini czy Antonio Canova). 27 grudnia 1803 r. zapisała w kronice „Dosyć polubiłam Berniniego (...)”⁷. Została przedstawiona siostrze Antona Raphaela Mengsa – Therese Concordii Maron, która udzielała jej lekcji malowania miniatur⁸. Poprzez Canovę poznała Domenica del Frate, którego zapraszano później zarówno do pałacu w Horochowie, jak i na zamek w Dzikowie. Spośród innych sławnych twórców tamtych czasów, z którymi się zetknęła, można wymienić Gaspara Landiego, Pierre’a Guérina, Francesca Labourera, Francois Fabre’a czy braci Cardellich, u których zamawiano popiersia członków rodziny, poetów i mówców rzymskich.

Czas podróży po Europie Zachodniej był także sposobnością na zetknięcie się ze słynnymi kobietami tamtej epoki. W Neapolu poznała królową Obojga Sycylii, zaś w Rzymie spotkała się kilkakrotnie z matką Napoleona Letycją, poznała jej przyrodniego brata, kardynała Fescha, który kolekcjonował sztukę. Z przekazów wiadomo także, że Letycja pisała do francuskiego miniaturzysty Jeana-Baptiste’a Isabeya z prośbą o przyjęcie Walerii na uczennicę. Hrabina obracała się pośród włoskiej arystokracji, świetnie się tam odnajdując, tęskniąc jednak do swojego Dzikowa i do sielskiego, spokojnego życia. Podczas pobytu w Italii zaprzyjaźniła się z Angeliką Kauffmann, profesorką Weneckiej Akademii Malarstwa, która stała się doradczynią w sprawach zakupu dzieł sztuki. Waleria nabywała dzieła nie tylko bezpośrednio od artystów, ale także w galeriach, np. u Strozich, być może na targach i od handlarzy (w dzienniku wspomina niejakiego Ricciego, kuzyna Lesseura⁹). Tarnowscy byli świadomi kupowania kopii, co w tamtych czasach nie było żadną ujmą. Zakupy kolekcjonerskie nie były zdeterminowane tematyką czy medium. Zgodnie z panującą modą kupowano różnorodne dzieła. Kolekcjonerkę głównie interesowało malarstwo, rzeźba nieco mniej, co miało swoje odbicie we włoskich zakupach. Wyjątkiem były prace Canovy, co zapewne podyktowane było ich przyjaźnią. Zdecydowała się przecież zakupić jego ponad dwumetrową rzeźbę *Perseusza*

⁷ Ibidem, s. 72.

⁸ D. Kaczmarzyk, *Posąg Perseusza Antonia Canovy ze Zbiorów Tarnowskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 1, s. 95.

⁹ H. Kamińska-Krassowska, *Wincenty de Lesseur – życie i działalność*, „Rocznik Muzeum Narodowego” 1969, r. 13, t. 2, s. 156.

z głową Meduzy, uważaną za replikę, która była prawdopodobnie pierwszym egzemplarzem statui stojącej w watykańskim Belwederze¹⁰. [fot. 2]

Inną grupą nabytków były wykopaliska, przedmioty o charakterze archeologicznym z Herkulanum czy Pompejów, w tym mozaika pompejańska, która szczęśliwie przetrwała do naszych czasów. Jak wspominał Michał Marczak, późniejszy bibliotekarz kolejnego pokolenia Tarnowskich, z podróży do Włoch spławiano rzeką na Gdańsk lub do Odessy stosy dzieł, rękopisów, teki z rysunkami, grafiki, rzeźby, a nawet wykopaliska¹¹. Dzieła trafiały do Horochowa, jak chociażby marmurowe popiersie Antinousa, które ustawiono w apartamencie Walerii¹². Do Dzikowa zaś zamawiano głównie wizerunki członków rodziny Tarnowskich. Dla ojca Jana Feliksa zakupiono marmurową grupę *Dzieciątka Jezus ze św. Janem Chrzcicielem*, uważaną w owych czasach za dzieło Berniniego, co jednak później zakwestionowała – na rzecz Algardiego – sama Waleria¹³. [fot. 3]

Po powrocie z włoskiej podróży Waleria nadal utrzymywała nawyk spisywania codziennych relacji. Jej zapiski nadal były pełne liryzmu i wzruszeń, ale wyłaniają się z nich także fragmenty, w których hrabina jawi się jako krytyczny obserwator. Gdy w 1807 r. odwiedza Puławę, nieprzychylnie wypowiada się o zbyt bliskim zlokalizowaniu Domku Gotyckiego względem Świątyni Sybilli. Z tego samego czasu pochodzi zapis świadczący o jej duszy kolekcjonerki. W trakcie wizyty u Izabeli Czartoryskiej zachwyciła się zbiorami księżnej, notując w dzienniku, że chętnie zamieniłaby „(...) jakiegoś Andree del Sarto (...)”¹⁴ za pewien obraz, który u niej oglądała. Po powrocie z *grand tour* nabytki odbywały się na mniejszą skalę, ale za to część dzieł powstawała bezpośrednio w ich posiadłościach – Tarnowscy już nigdy później nie zdobyli się na zakupy tak wielu dzieł takiej jakości. Waleria kontynuowała swoją edukację, tym razem pod okiem sprowadzonego z Włoch del Frate. Malarz przygotował do kaplicy w Dzikowie olejną *Madonnę w otoczeniu aniołów*. Na suficie biblioteki w Horochowie namalował alegorię: *Polska we łzach*, którego tematykę podsunęła mu Waleria. W 1811 r., w Galerii Obrazów Pałacu na Wyspie w Łazienkach Królewskich, Waleria zachwyciła się obrazem Rembrandta *Jeździec polski*, którego oboje wraz z Janem Feliksem skojarzyli ze swoim przodkiem, Stanisławem Stroynowskim, który służył w pułku lisowczyków. To właśnie Waleria nadała obrazowi swoisty nowy tytuł – *Lisowczyk*, który funkcjonuje do dzisiaj. Niezwykłym zrzędzeniem losu, drogą kilku sprzedaży, obraz ten znalazł się w inwentarzu jej wuja, biskupa Stroynowskiego, a po jego śmierci przeszedł na własność Waleriana i jego córki. Wraz z ukochanym obrazem hrabina odziczyła także szereg prac malarstwa włoskiego, francuskiego, flamandzkiego i holenderskiego oraz imponujące zbiory biblioteczne. Po śmierci Lesseura

¹⁰ K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, Warszawa 2016, s. 97; D. Kaczmarzyk, *Posąg Perseusza...*, op. cit., s. 97.

¹¹ M. Marczak, *Biblioteka Tarnowskich w Dzikowie*, Kraków 1921, s. 6; o statkach płynących z Włoch z dziełami sztuki do Odessy pisał także w rękopisie *Domowej kroniki dzikowskiej* Stanisław Tarnowski, *Domowa kronika dzikowska*, 1897, Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. Przyb. 126/52.

¹² W. Tarnowska, *Mon journal*, wpis z 24 maja 1806 r., udostępnione dzięki uprzejmości M. Chwałek-Oczkowskiej.

¹³ K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie w 1803–1849*, Wrocław 1957, s. 90.

zakupiła do zbiorów jego miniatury, w tym m.in. dzieła z 1797 r. z wizerunkami Czartoryskich – księcia Adama czy księżnej Wirtemberskiej. Dzięki temu przetrwały podobizny osobistości doby oświecenia, a część z nich stanowi nadal świadectwo istnienia zaginionych już obrazów. [fot. 4]

Spisy inwentarzowe z lat 30. XIX w. wymieniają ponad 150 obrazów, 117 rzeźb, 140 miniatur oraz ponad 300 rycin, litografii i rysunków. Ówczesne relacje wyliczały dzieła Leonarda da Vinci, Guida Reniego, Tycjana, Rembrandta, Rafaela, Correggia, i chociaż ich autorstwo później zostało zweryfikowane, to Kolekcja Dzikowska była jedną z bardziej znaczących na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Istotne dla kolekcji były także nabytki z wyprzedaży Galerii Królewskiej Stanisława Augusta w latach 1815–1818, m.in. dzieła Holbeina, Mabuse’a, Schalckena, Bacciarellego czy Norblina. Podczas podróży do Francji, Belgii i Holandii w latach 1824–1825, która związana była z ukończeniem wykształcenia przez syna Jana Bogdana, kolekcjonerka zakupiła dzieła do biblioteki Jana i autografy Napoleona¹⁵. Czas pobytu w Paryżu i Niderlandach był raczej okresem zwiedzania muzeów i galerii oraz kontynuacji edukacji artystycznej. Waleria uczestniczyła w wykładach m.in. z historii i architektury, spisując je w postaci *Wykładów historii powszechnej*¹⁶, oraz pobierała nauki w zakresie malowania złotem na pergaminie u Elie Dignata, aby wspomóc męża w restaurowaniu starodruków. O tym, że była doświadczonym graczem na rynku sztuki, niech świadczy *catalogue raisonné* stworzony w 1827 r. z cenami dzieł z posiadłości w Horochowie, które chciała spieniężyć ze względu na zły stan finansów. Aż do 1830 r. kolekcja pozostawała w rozproszeniu. Dopiero po powstaniu listopadowym Tarnowscy osiedli w Dzikowie, gdzie postanowili uporządkować całe założenie biblioteki i pamiątek rodowych. Sukcesywnie przenoszono też dzieła sztuki z Horochowa, pozostawiając niestety Perseusza, co mogło być podyktowane trudnościami technicznymi. Zabrano jedynie część posągu – głowę Meduzy¹⁷, która z założenia była elementem wymiennym. Nie trafiła do Dzikowa także grupa *Amor i Psyche* Domenica Cardellego, którą zabrał jej ojciec. Po przeprowadzce wszelkie środki postanowiono przeznaczyć na remont zamku, który uległ splądrowaniu przez wojska zaborców w czasie walk Księstwa Warszawskiego z Austriakami. Zdecydowano o zaangażowaniu architekta Franciszka Marię Lanciego, a przebudowę, mającą pomieścić obszerne archiwum, bibliotekę i jedną z większych w kraju kolekcji sztuki, przygotowano w stylu angielskiego neogotyku. Czy był to wyraz panującej wtedy mody? Neogotyckie pałace budowali przecież przyjaźniący się z Walerią Krasicki czy Ludwik Michał Pac, którego siostra żony Marii Karoliny Małachowskiej była poślubiona z synem Walerii Janem Bogdanem. Zamek wpisywał się

¹⁴ Fragment wspomnień Walerii Tarnowskiej z wizyty u Izabeli Czartoryskiej, <https://waleria-tarnowska.pl/waleria-u-izabeli-czartoryskiej-maj-1807-roku/>.

¹⁵ K. Grottowa, *Zbiory...*, op. cit., s. 68.

¹⁶ Waleria przebywając w Paryżu w latach 1825–1827, uczestniczyła w wykładach, spisując je w postaci dzienników, zob. <https://waleria-tarnowska.pl/dzienniki/>, <https://polona.pl/preview/30e6800e-6110-44eb-bb2e-5b4fd1a4e474>.

¹⁷ K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska...*, op. cit., katalog, s. 50.

w tendencje ówczesnych arystokratycznych rodów, których siedziby kolekcji, z wyszczególnioną częścią biblioteczną i patriotyczną, ulokowane były wśród rozległych założeń ogrodowych, nierzadko z egzotycznymi roślinami.

Waleria uważała jednak przebudowę za zbyt wystawną. Zajęta się urządzeniem wnętrz, inwentaryzacją zbiorów, opieką nad nimi, tłumaczyła także opracowania traktujące o sztuce. Wnętrzom daleko było do zbytowych przestrzeni Radziwiłłowej czy Lubomirskiej. Miały raczej charakter domowy, choć w ogólnym zarysie – jak podkreślał Tadeusz Jaroszewski, posiadłość nosiła znamiona pałacu-muzeum¹⁸. Obrazy znalazły się w całej rezydencji, najlepsze głównie w apartamencie Walerii. Według anonimowego autora artykułu, który ukazał się w 1852 r. w periodyku „Czas”, „(...) nie uderzy cię wprawdzie ani przepych sprzętów, ani obić, ani bronzów, za to co krok spotykasz szczegół budzący w tobie podziw dla dzieł mistrzowskich sztuki”¹⁹. Dalej relacjonował: „Rzadko, gdzie prywatny zbiór może się czem podobnem poszczycić, a nie jedna galerya, jak brukselska lub berlińska, pozazdrościaby tych skarbów przechowujących się w cichym i oddalonym od świata Dzikowie”²⁰.

O tym, że zakupy do kolekcji nie ustały pomimo problemów finansowych, świadczą zapisy w rachunkach z lat 1834–1835, gdzie pośród różnych wydatków znajdują się pozycje: „malarzowi a conto”. Wraz ze śmiercią Walerii w 1849 r. część dzieł z Dzikowa, za sprawą dzieci, trafia do ich kolejnych majątków. Najstarszy syn Jan Bogdan niestety nie podzielał zainteresowań kolekcjonerskich matki. Powoli kolekcja się rozprzeczła. *Perseusz* trafił najpierw do Warszawy, później został sprzedany do Wiednia, a następnie do USA. Do dzisiaj należy do kolekcji nowojorskiego Metropolitan Museum of Art.

Czasy wojen zmusiły ówczesnych właścicieli do wysyłania dzieł do różnych instytucji w celu zdeponowania. Późniejszy powrót obiektów nie był już taki prosty i nadal w polskich muzeach znajdują się dzieła z Kolekcji Dzikowskiej. Nie bez znaczenia był także tragiczny w skutkach pożar zamku w 1927 r., podczas którego spłonęła część i biblioteki, i kolekcji oraz jej inwentarze. W czasie II wojny światowej, pomimo utworzenia na zamku kwatery niemieckiej, udało się część kolekcji zamurować w piwnicach lub w kryptach kościoła Dominikanów, część zaś wywieziono do Lwowa. Po wejściu Armii Czerwonej dużo obrazów rozkradziono, a pozostałe zbiory rozdysponowano po instytucjach w Krakowie (Biblioteka Jagiellońska, później trafiły do Biblioteki Narodowej w Warszawie), Łańcucie i Rzeszowie.

Dziś wnętrza Muzeum-Zamku w Dzikowie, utworzonego w 2011 r., zdobi to, co szczęśliwie przetrwało na zamku lub znalazło się w depozytach. Ekspozycję uzupełniono o zwroty czy darowizny potomków. Miniatury Walerii przez

¹⁸ H. Kamińska-Krassowska, *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej*, Warszawa 1994, s. 17.

¹⁹ T. Jaroszewski, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas” 1852, nr 172, s. 1.

²⁰ Idem, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas” 1852, nr 173, s. 1.

długi czas były dostępne w Muzeum Polskim w Rapperswilu, obecnie ich część znajduje się na stałej ekspozycji w dzikowskiej instytucji. Dzieła aktualnie udostępnione dla publiczności to m.in. *Portret Marii Villiers* Anthony'ego van Dycka; prace z kręgów Carraccich, Canaletta, Tycjana, Tintoretta; niewielki obraz pt. *Młodzieniec* z kręgu Rembrandta, obraz Norblina pt. *Ucieczka do Egiptu*; ze starożytności, w tym lampka oliwna z Herkulanum czy mozaika z Pompejów, fragmenty malowideł i płaskorzeźb.

Hrabina Waleria Tarnowska jawi się jako osoba o szerokich horyzontach, jednocześnie pełna wrażliwości i skromności. Chociaż żyła w oddalonym od większych ośrodków kultury Dzikowie, gdzieś na skraju Galicji, była kobietą o wysokiej kulturze, postępową Europejką, świadomą koneserką sztuki. Dzięki podróżom do Francji i Niderlandów, a przede wszystkim do Italii, której przecież np. Izabela Czartoryska czy Helena Radziwiłłowa, będące słynnymi damami oświecenia, nigdy nie odwiedziły, stała się dojrzałą i światłą pasjonatką twórczości artystycznej. Hrabinę zalicza się do jednych z najbardziej utalentowanych artystek-arystokratek przełomu wieków, wymieniając obok Marię z Czartoryskich Wirtemberską, Magdalenę Morską czy Annę Tyszkiewiczównę²¹. Pora, aby także i dla skromnej Walerii – kolekcjonerki i artystki – znalazło się miejsce na kartach historii.

²¹ M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX w.*, w: „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2006, nr 24, s. 52.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- M. Chwałek-Oczkowska, *Zapomniana kronikarka czasów minionych*, cz. 1: 1799–1810, Tarnobrzeg 2022.
- D. Godyń, L. Lencznarowicz, *Miniatury artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Kraków 2022.
- K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie w 1803–1849*, Wrocław 1957.
- T. Jaroszewski, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas” 1852, nr 172, s. 1.
- T. Jaroszewski, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas” 1852, nr 173, s. 1.
- D. Kaczmarzyk, *Posąg Perseusza Antonia Canovy ze Zbiorów Tarnowskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 1, s. 91–106.
- H. Kamińska-Krassowska, *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej*, Warszawa 1994.
- H. Kamińska-Krassowska, *Wincenty de Lesseur: życie i działalność*, „Rocznik Muzeum Narodowego” 1969, r. 13, t. 2, s. 145–257.
- F. Kowalski, *Wspomnienia: pamiętnik Franciszka Kowalskiego*, Kijów 1912, t. 1, s. 186–200.
- M. Marczak, *Biblioteka Tarnowskich w Dzikowie*, Kraków 1921.
- M. Marczak, *Zbiory archiwalne Hr. Tarnowskich w Dzikowie*, Kraków 1921.
- K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, Warszawa 2016.
- W. Tarnowska, *Moje podróże: dla Rozalii*, red. A. Wójcik-Łużycki, tłum. M. Chwałek-Oczkowska, Tarnobrzeg 2019.
- A. Tołysz, *Warszawa, galeria Józefa Kajetana Ossolińskiego na Tłumackiem (1814–1830)*, <https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2928>.
- Waleria hr. Tarnowska,
<https://waleria-tarnowska.pl/waleria-u-izabeli-czartoryskiej-maj-1807-rok/>.
- M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX w.*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 2006, nr 24, s. 49–66.



1. Domenico del Frate, *Portret Walerii ze Stroynowskich-Tarnowskiej*, 1805–1806, olej na płótnie [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Antonio Canova, *Perseusz z głową Meduzy*, 1804–1806, marmur [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Mozaika pompejańska [\[powrót do tekstu\]](#)
4. Widok na gablotę z miniaturami z kolekcji Walerii w Muzeum-Zamku w Dzikowie [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Artykuł poświęcony Walerii Tarnowskiej (1782–1849), niezwyklej kolekcjonerce sztuki, której działalność przyczyniła się do powstania Kolekcji Dzikowskiej – jednej z najważniejszych prywatnych kolekcji sztuki w dawnej Galicji. Kolekcja odzwierciedlała zarówno pasję, jak i wykształcenie Walerii oraz jej szerokie kontakty w świecie artystycznym. Swoją pasją zaraziła męża – Jana Feliksa Tarnowskiego, z którym wspólnie podążali (w przenośni i dosłownie) szlakiem sztuki. To jej wybory kolekcjonerskie stały się zalążkiem zbiorów dzikowskich. Jak na kolekcjonerkę przystało, często gościła w pracowniach artystów, żywo uczestnicząc w dyskusjach na temat sztuki i zaskarbiając sobie tym samym ich przyjaźń. Hrabina gromadziła różnorodne dzieła – od malarstwa i rzeźby, przez grafikę i miniatury, po elementy wyposażenia wnętrz i wykopaliska archeologiczne. Pozostawiła po sobie pamiątki, które do dziś są źródłem wiedzy o ówczesnych realiach artystycznych i społecznych. Waleria Tarnowska była wybitną przedstawicielką kobiecego kolekcjonerstwa, której działalność łączyła sztukę, edukację i patriotyzm, a Kolekcja Dzikowska pozostaje ważnym elementem polskiego dziedzictwa kulturowego. Stworzyła Waleria własne, prywatne muzeum, którym zawiadywała, inwentaryzowała i dbała o jego bezpieczeństwo. Fakt, że kolekcja, pomimo różnych zawirowań, nadal istnieje, a zamek został przekształcony w muzeum, sprawia, że Walerii trzeba oddać należyty szacunek.

Słowa kluczowe: Waleria Tarnowska, Kolekcja Dzikowska, kolekcjonowanie, malarstwo, miniatury

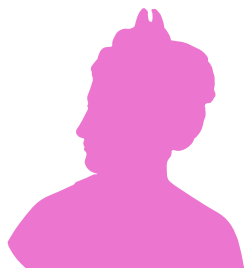
ABSTRACT

Waleria Tarnowska – a modest collector and the founder of the splendid Dzików Collection: encompassing everything from miniatures to Canova sculptures and Rembrandt canvases

This article is dedicated to Waleria Tarnowska (1782–1849), an extraordinary art collector whose efforts contributed to the creation of the Dzików Collection, one of the most significant private art collections in former Galicia. The collection reflected her passion, education, and extensive artistic connections. She inspired her husband, Jan Feliks Tarnowski, and together they pursued art in both a metaphorical and literal sense. Tarnowska's choices laid the foundation for the collection, and her active engagement in artistic discussions, including visits to artists' studios, earned her their friendship. Waleria gathered a diverse collection of works—paintings, sculptures, prints, miniatures, furnishings, and archaeological artefacts. Her memoirs remain a valuable source of knowledge about the artistic and social realities of the nineteenth century. As a pioneering

female collector, she combined art, education and patriotism. She founded and managed a private museum to ensure the preservation of her collection, which remains an important part of Poland's cultural heritage to this day.

Keywords: Waleria Tarnowska, Dzików Collection, collecting, painting, miniatures



Weronika Gosztyła-Frańczak – architektka, absolwentka Politechniki Krakowskiej, badaczka, kuratorka wystaw. Ukończyła studia podyplomowe na kierunku rynek sztuki i antyków oraz kurs „Dzieło sztuki jako dobro inwestycyjne” prowadzone wspólnie przez Stowarzyszenie Antykwariuszy i Marszandów Polskich oraz Krakowską Akademię im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Pracując nad ukończeniem dyplomu w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, dotyczącego polskich kolekcji prywatnych w relacji do ich siedzib, aktywnie poszerza swoje kompetencje badawcze i twórcze. Jej zainteresowania koncentrują się na związkach architektonicznego kontekstu z prezentacją dzieł sztuki oraz na tym, jak przestrzeń oddziałuje na percepcję kolekcji.

Monika Jagustyn-Tokarz

Edyta Kucaba-Łyszczek

Muzeum – Zamek w Łańcucie

Izabela z Czartoryskich Lubomirska i jej łańcuckie muzeum

Izabela z Czartoryskich Lubomirska¹ (1736–1816) zajmuje szczególne miejsce w historii osiemnastowiecznego polskiego mecenatu artystycznego². Po 1792 r. w zamku w Łańcucie stworzyła wyjątkową przestrzeń „mieszkalnego muzeum”³, którego zbiory wpisywały się w europejską tradycję kolekcjonerstwa arystokratycznego⁴. Mimo prywatnego charakteru muzeum Izabeli Lubomirskiej zachowane inwentarze oraz relacje współczesnych świadczą o jego szczególnym charakterze⁵.

W roku 1753 Izabela, córka Augusta Czartoryskiego i Marii Zofii z Sieniawskich, została żoną Stanisława Lubomirskiego, właściciela dóbr łańcuckich⁶. W początkowym okresie małżeństwa Lubomirscy rezydowali w Warszawie, Puławach i Wilanowie, co stanowiło odzwierciedlenie ich ścisłych relacji z wpływowym dworem Czartoryskich⁷. Stanisław Lubomirski już wtedy planował przekształcenie zamku w Łańcucie w nowoczesną rezydencję, jednak ostatecznie przeprowadzono jedynie drobne modernizacje⁸. Nie wiadomo, czy Lubomirska była w nie zaangażowana. Jej zachowane księgi rachunkowe pochodzą dopiero z lat 80. XVIII w.⁹, gdy po śmierci ojca i męża, w 1783 r.¹⁰, mając 48 lat, zyskała autonomię w zarządzaniu majątkiem.

¹ W księdze metrykalnej parafii Św. Krzyża w Warszawie odnotowano imiona Elżbieta Anna Teofila. W dokumentach oficjalnych i podpisie własnym Lubomirska używała imienia Izabela. *Księga chrztów 1729–1750*, <https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=4&se=&sy=112&kt=1&plik=082.jpg&x=438&y=3160&zoom=1>; J. Michalski, *Lubomirska z Czartoryskich Izabela (Elżbieta) (1736–1816)*, „Polski Słownik Biograficzny” 1972, t. 17/1, z. 72, s. 625–629.

² T. Grzybkowska, *Kobieta wodzem chwalebnego czynu*, Toruń 2018; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

³ K. Biernacka, *Podróż z Włodawy do Gdańska i z powrotem do Nieborowa*, Wrocław 1816; A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego, ogrodów i jego okolic. Część dalsza*, w: *Rozmaitości*, dodatek literacki do „Gazety Lwowskiej” 1826, nr 51.

⁴ A. Rottermund, *Kolekcjonerstwo w Polsce. Od średniowiecza do dziś*, w: *Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 3 grudnia 2002–2 marca 2003, s. 15–31.

⁵ „Inwentarz Zamku łańcuckiego miesiąca Septembris 1802 spisany”, Archiwum Główne Akt Dawnych [dalej: AGAD], Archiwum Potockich z Łańcuta [dalej: APŁ], sygn. 784/1; „Inwentarz Zamku łańcuckiego spisany Dies 1^o7bris 1805 Anno”, AGAD, APŁ, sygn. 784/2; K. Biernacka, *Podróż z Włodawy...*, op. cit., s. 90–94; A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego...*, op. cit., s. 413–415; Fortia de Piles i Boiséglin de Kerdu, *Podróż dwóch Francuzów*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. i wstęp W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 675–727.

⁶ „Kontrakt ślubny między JOO. Książętami Czartoryskimi (...) a J.O. Ks. Lubomirskim” 1753, AGAD, Archiwum Potockich z Łańcuta, APŁ, sygn. 136-1.

⁷ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 20–45.

⁸ Ibidem, s. 138–149.

⁹ *Rachunki percepty i ekspensy ks. Izabelli Lubomirskiej*, 1783–1790, AGAD, APŁ-142/1-4.

¹⁰ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 47.

W 1785 r. Lubomirska wyjechała na południe Europy. Towarzyszyli jej m.in. zięć Stanisław Kostka Potocki i wychowanek Henryk Lubomirski¹¹. W czasie sześćioletniej podróży po Europie księżna nawiązała kontakty z wybitnymi artystkami i artystami oraz poznała kolekcje dzieł sztuki, m.in. kardynała Alessandro Albaniego¹², sir Wiliama Hamiltona¹³, Biblioteca della Reggia di Caserta¹⁴, Strawberry Hill Horace’a Walpole’a¹⁵. Zakupy prowadzone przez nią przez cały ten okres odegrały kluczową rolę w ukształtowaniu jednej z najważniejszych kolekcji w Polsce¹⁶.

Włoski etap podróży dostarczył Lubomirskiej nowych impulsów¹⁷. Dążyła do gromadzenia najlepszych artystycznie dzieł, które finansowo wykraczały poza możliwości większości kolekcjonerów, czego przykładem jest zakup rzeźby przedstawiającej *Merkurego na baranie* za 450 scudów¹⁸. Opierała się na wiedzy zięcia (Stanisława Kostki Potockiego)¹⁹, antykwariuszy (Thomasa Jenkinsa i Mattiego Zarilla)²⁰ oraz artystów (Antonia Canovy, Carla Antoniniego)²¹, choć ostateczne decyzje podejmowała samodzielnie²². [fot. 1]

W 1786 r. Lubomirska zamieszkała we Francji, skąd na kilka miesięcy wyjechała do Anglii. Ta podróż umożliwiła jej powiększenie kolekcji o dzieła dawnych i współczesnych artystów, w tym Marii Louisy Cosway, Richarda Coswaya, Élisabeth Vigée Lebrun i Jacques’a Louisa Davida²³. Brak osobistych relacji Lubomirskiej ogranicza możliwość pełnego poznania jej intencji; jej

¹¹ W. Dobrowolski, *Podróż do Włoch Elżbiety Lubomirskiej i Stanisława Kostki Potockiego. Geneza łańcuckiej kolekcji starożytności*, Warszawa–Toruń 2020, s. 61; idem, *Stanisław Kostka Potocki i jego neapolitańskie kontakty*, „Studia Wilanowskie” 2012, r. 19, s. 50–69; B. Majewska-Maszkowska, T.S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785–1786 w świetle jego korespondencji z żoną*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, red. J. Białostocki i in., Warszawa 1968, s. 211–234.

¹² B. Trojnar, *Rzeźba w Muzeum-Zamku w Łańcucie. Dzieje kolekcji, ekspozycja, katalog*, Łańcut 2006, s. 26; opis willi i ogrodów zawarła Katarzyna z Sosnowskich Platerowa w: *Moja podróż do Włoch. Dziennik z lat 1785–1786*, red. M.E. Kowalczyk, tłum. A. Pikor-Półtorak, Łomianki 2013, s. 147.

¹³ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 56.

¹⁴ W. Dobrowolski, *Stanisław Kostka Potocki i jego neapolitańskie kontakty*, op. cit., s. 66.

¹⁵ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 61.

¹⁶ B. Trojnar, *Rzeźba w Muzeum-Zamku w Łańcucie. Dzieje kolekcji, ekspozycja, katalog*, Łańcut 2006, s. 26; W. Dobrowolski, *Podróż do Włoch...*, op. cit., s. 225–265; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 289–318.

¹⁷ B. Trojnar, *Rzeźba...*, op. cit., s. 25–29; K. z Sosnowskich Platerowa, *Moja podróż do Włoch...*, op. cit., s. 147; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 56; W. Dobrowolski, *Podróż do Włoch...*, op. cit., s. 186; Scudo – Pius VI, <https://en.numista.com/catalogue/pieces116966.html>. Własne przeliczenie wartości 450 scudi na podstawie zawartości 23,9337 g czystego srebra na scudo i ceny srebra wynoszącej 26,32 euro za uncję trojańską (oz) (dane na 10 stycznia 2025 r., Silver Price, <https://www.apmex.com/silver-price>). Wartość kruszcowa wynosi ok. 9110,65 euro. Należy pamiętać, że historyczna siła nabywcza scudo była znacznie wyższa niż jego obecna wartość kruszcowa.

¹⁸ A. Kwiatkowska, *Podróż do Włoch od lipca 1785 do maja 1786*, w: *Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego i narodziny kolekcji*, red. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, Wilanów 2006, s. 157–171.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ T. Ashby, *Thomas Jenkins in Rome*, „Papers of the British School at Rome” 1913, vol. 6, p. 487–511; M. Cesarano, *Stanisław Kostka Potocki egli scavi archeologici a Nola*, w: *Archeologia Letteratura Collezione. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki 17–18 aprile 2007*, eds. E. Jastrzębowska, M. Niewójs, Rome 2008, p. 174–202.

²¹ B. Trojnar, *Rzeźba w...*, op. cit., s. 26–29.

²² W. Dobrowolski, *Podróż do Włoch...*, op. cit., s. 18–19; B. Majewska-Maszkowska, T.S. Jaroszewski, *Podróż...*, op. cit., s. 220.

²³ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 59–60; J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, Warszawa 1957, s. 242, <http://biblioteka.kijowski.pl/niemcewicz%20julian%20ursyn/pami%EAtnik%20czas%F3w%20moich%20i.pdf>.

działania można interpretować jedynie na podstawie skąpych zapisów kasowych oraz relacji osób trzecich, głównie Stanisława Kostki Potockiego²⁴. W 1791 r. Izabela Lubomirska na krótko powróciła do Warszawy i Wilanowa, by ostatecznie osiąść w Wiedniu i w Łańcucie. W tym samym czasie rozpoczęto transporty zgromadzonych ruchomości i dzieł sztuki do łańcuckiej rezydencji, co potwierdzają wpisy w inwentarzach, m.in. adnotacja z 27 maja 1793 r.: „do łańcuta wzięte”²⁵. Decyzja Lubomirskiej podyktowana była aktualną sytuacją polityczną oraz faktem, że jej kluczowe dobra znalazły się w granicach monarchii habsburskiej już po pierwszym rozbiórze Polski w 1772 r.²⁶ Jednocześnie Wiedeń pozostawał miejscem bliskiego jej porządku społecznego i politycznego. W 1801 r. księżna nabyła tam pałac przy Mölker Bastei, który, obok zamku w Łańcucie, stał się jej główną siedzibą²⁷.

Przenoszenie zbiorów do Łańcuta miało wyjątkową skalę, o czym świadczą słowa Hipolita Kownackiego: „wszystko tu jest w tym domu zgromadzone (...) cały Zamek od dołu do strychu zapełni, że nikt mieszkać i mieścić się w nim nie będzie mógł”²⁸. Równocześnie prowadzono intensywne prace budowlane i modernizacyjne, w które zaangażowani byli architekci, malarze i budowniczowie związani z Lubomirską, w tym Szymon Bogumił Zug, Chrystian Piotr Aigner oraz Fryderyk Bauman²⁹. Część kolekcji, przypuszczalnie uznana za najcenniejszą, została umieszczona na parterze północnego skrzydła pałacu (dziś Apartament Turecki). Inwentarze z lat 1802 i 1805 wymieniają w tej przestrzeni 118 obrazów oraz grupę rzeźb, w tym *Merkurego na Baranie* i *Bachusa na panterze* oraz kolekcję naczyń etruskich³⁰. Te wnętrza, określane mianem muzeum, pełniły zarówno funkcje reprezentacyjne, jak i ekspozycyjne³¹. [fot. 2]

W epistolarnej powieści *Podróż z Włodawy do Gdańska i z powrotem do Nieborowa* (1816) Konstancja Biernacka pisała: „(...) z Łańcuta list mój odbierasz, gdzie zamek (...) dziś dłonią Gracyów i Plutusa w Apolina zmieniony przybytek jest mieszkalnem muzeum. Apartament sklepiony, (...) pozwala jednym spojrzeniem objąć widok zbioru i pięknościów uczonego świata”³².

²⁴ Dokument zawiera opisy typu „obraz nieznamy, portrety różne dawne w ramach okrągłych”, AGAD, APŁ, sygn. 784/1; A. Kwiatkowska, *Podróż do Włoch od lipca 1785 do maja 1786*, op. cit., s. 157–171.

²⁵ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 73; „Rachunki ekspensy gospodarczej w pałacu warszawskim, mokotowskim i wilanowskim księżny Izabelli Lubomirskiej oraz w magazynie na Solcu”, AGAD, APŁ 112; „Inwentarze, specyfikacje i rejestra domów, pałaców, mobiliów i różne effecta”, AGAD, APŁ 132; „Inwentarz Pałacu Wilanowskiego i wszystkich w nim znajdujących [się] mebli, obrazów etc., diebus septembris 1793 spisany, weryfikowany w 1794 roku”, AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie [dalej: AGWil.], Zarząd Pałaców, Muzeum i Parków Wilanowskich 171, s. 192.

²⁶ Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986; M.R. Nitkiewicz, *Łańcut pod zaborem. Okres pierwszy 1772–1867*, Łańcut 1996, s. 6–25; Tzw. *archiwum spraw majątkowych Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej. Obrachowanie poczynionych szkód przez wojsko moskiewskie i polskie w dobrach wilanowskich i nieporętkich w czasie rewolucji w r. 1794*; AGAD, APŁ, 126, B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, s. 200–201.

²⁷ A. Danilczyk, *Afera Dogrumowej a konsolidacja opozycji antykrólewskiej w latach 1785–1786*, „Kwartalnik Historyczny” 2004, r. 111, nr 4, s. 47–81; D. Folga-Januszewska, *Lubomirscy i Stanisław Kostka Potocki w Wiedniu. Miejsca spotkań i kolekcje sztuki / The Lubomirskis and Stanisław Kostka Potocki in Vienna. Meeting Places and Art Collections*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 17–33.

²⁸ J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie: zwięzły opis dzieł i zbiorów*, Łańcut 1933, s. 25.

²⁹ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op. cit., s. 248–260.

³⁰ „Inwentarz Zamku Łańcuckiego...”, AGAD, APŁ 784/1; „Inwentarz Zamku Łańcuckiego...”, AGAD, APŁ 784/2.

³¹ K. Biernacka, *Podróż z Włodawy...*, op. cit., s. 90–94; A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego...*, op. cit., s. 413–415.

³² Ibidem, s. 90–94.

Autorka podkreślała różnorodność i bogactwo zbiorów, wymieniając m.in. obrazy Claude'a Josepha Verneta, portret autorstwa Élisabeth Vigée-Lebrun, mozaiki florenckie i rzymskie, naczynia etruskie oraz rzeźbę egipską. Opis Bierackiej oddaje ideę muzeum jako prywatnej przestrzeni dostępnej jedynie dla wybranych³³. [fot. 3]

W 1826 r. Aleksander Horodyski opisał łańcuckie muzeum w *Rozmaitościach*, dodatku do „Gazety Lwowskiej”: „(...) pierwszy (jego) oddział (...) szczyli się dziełami sławnych mistrzów: Mikołaja Poussina, Correggia, Augustyna Carracciego, Casanovy, Dittricha i Watteau. Pokazują tu mały obraz na drzewie malowany przez Rafaela, (...). Z arcydzieł rzeźbiarstwa (...) Merkur siedzący na baranie. (...) Drugi oddział tego Muzeum zdobią obrazy Madonny z Dzieciątkiem Jezusem i Świętym Józefem, na blasze oryginału malowanego w 1527 r. przez Alepy, zwanego Correggiem, Madonny przez Parmigianina i inne obrazy na drzewie”³⁴. Szczegółowość informacji zawartych w opisie, obejmujących zarówno autorów, jak i techniki wykonania oraz miejsca powstania dzieł, sugeruje, że Horodyski dysponował wiedzą uzyskaną bezpośrednio od osób opiekujących się kolekcją. Użyte przez niego określenie „sławny tygrys”³⁵, odnoszące się zapewne do rzeźby *Bachus na panterze*, wskazuje na szeroką rozpoznawalność kolekcji.

Duże zespoły dzieł z kolekcji Lubomirskiej, głównie malarstwo³⁶, zostały rozmieszczone we wnętrzach na pierwszym piętrze zamku: w Pokoju do jadalania nr 1 (obecnie Jadalnia nad Bramą) [fot. 4], w Pokoju nr 2 (obecnie Pokój Bilar-dowy) [fot. 5] i w Galerii (obecnie Galeria Rzeźb), korytarzu urządzonym według projektu Jeana-François Thomasa de Thomona³⁷. Ściany i strop galerii zostały pokryte malowidłem imitującym ruiny porośnięte winną latoroślą. Na jednej ze sztucznych skał umieszczona została inskrypcja intencjonalnie odnosząca się do Lubomirskiej: *ANTIQUITATIS SACRUM HOC / STUPENS QUIS CONDIDIT QUERIS / GRATIAE DECENTES INDICABUNT / NOMEN CARUM IPSIS*³⁸. Aranżacja Galerii miała charakter typologiczny, obejmujący rzeźby i wazy. W pozostałych wnętrzach zbiory książecznej pełniły funkcje dekoracyjne, uzupełniając przestrzenie reprezentacyjne i mieszkalne³⁹.

Pełne zrekonstruowanie programu kolekcji Lubomirskiej pozostaje trudne ze względu na fragmentaryczność zachowanych źródeł oraz rozproszenie zbiorów po jej śmierci w 1816 r.⁴⁰ Wówczas zamek w Łańcucie wraz z ruchomościami przeszedł na własność jej wnuków, Alfreda i Artura Potockich. Po podziale

³³ M. Mencfel, „Muzeum” w XVIII wieku. Z dziejów semantyki pojęcia, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2021, r. 52, s. 10–11.

³⁴ A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego...*, op. cit., s. 413–415.

³⁵ Ibidem, s. 414, dot. rzeźby *Bachus na panterze*.

³⁶ *Inwentarz Zamku Łańcuckiego (...) 1802, Inwentarz Zamku Łańcuckiego (...) 1805*, op. cit.

³⁷ B. Trojnar, *Rzeźba w...*, op. cit., s. 26–29.

³⁸ Ibidem, s. 41: „Pełen podziwu pytasz, kto wznosił ten święty przybytek starożytności, wdzięczne gracje wyjawia drogie imię”.

³⁹ *Inwentarz Zamku Łańcuckiego (...) 1802*, op. cit.; *Inwentarz Zamku Łańcuckiego (...) 1805*, op. cit.

⁴⁰ „Kontrakt ślubny”, op. cit.; *Działy po ks. Izabelli Lubomirskiej*, AGAD, APŁ 137/1-2.

majątku w 1823 r. Alfred pozostał w Łańcucie, a Artur objął dobra w Krzeszowicach, w tym pałac Vauxhall, w którym udostępniał publicznie kolekcje dawnych portretów historycznych należących pierwotnie do Lubomirskich. Na podstawie zapisów inwentarza z 1833 r. sporządzonego dla jego krakowskiej rezydencji, pałacu Pod Baranami, można przypuszczać, że część tamtejszych zbiorów malarstwa pochodziła z kolekcji księżnej⁴¹.

Znaczną część majątku, w tym wiedeński pałac i 270 obrazów, księżna przekazała Henrykowi Lubomirskiemu⁴². W 1823 r., po podpisaniu przez niego umowy z Maksymilianem Ossolińskim, część zbiorów stała się częścią kolekcji nowo powstałego Muzeum Lubomirskich we Lwowie⁴³. Dzieła zatrzymane przez Henryka w pałacu w Przeworsku zostały w XIX w. częściowo rozsprzedane przez jego spadkobierców⁴⁴. Zbiory znajdujące się w Łańcucie, należące do rodziny Potockich, zostały znacznie rozproszone po 1944 r. w wyniku ich wywozu na zachód Europy⁴⁵. Obecnie część dawnych kolekcji Lubomirskiej znajduje się w zbiorach publicznych i prywatnych na całym świecie, lecz miejsce przechowywania wielu dzieł nadal pozostaje nieznane⁴⁶.

Historia kolekcji Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej stanowi przykład nietrwałości zbiorów, których rozproszenie uniemożliwia współczesnym badaczom pełne zrozumienie intencji oraz kryteriów jej twórczyni. Wydaje się, że to właśnie ta cecha wpłynęła na późniejsze oceny działalności kolekcjonerskiej księżnej⁴⁷, które często sprowadzano do kwestii panującej mody i osobistych upodobań, rzadko traktując je jako wyraz intelektualnych i świadomych wyborów. Takie podejście nie uwzględniało realiów epoki ani wszechstronności oraz rozwoju zainteresowań Lubomirskiej. Dodatkową przeszkodą w odtworzeniu motywacji księżnej jest brak pamiętników lub osobistych zapisków. Mimo to analiza zachowanych fragmentów kolekcji oraz ich późniejsze włączenie do innych zbiorów prywatnych i publicznych potwierdza trwałą wartość tych dzieł oraz znaczenie działalności Lubomirskiej, wykraczające poza ograniczenia wynikające z epoki i stereotypów płciowych⁴⁸.

⁴¹ A. Palarczykówna, *Artur Potocki i jego Pałac Pod Baranami w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1995, t. 8, s. 116; *Inwentarz domu krakowskiego J.W. Hrabiny Arturowej Potockiej z r. 1833*, rękopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, nr 153/1952.

⁴² B. Figiela, *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich*, „Galicja. Studia i Materiały” 2017, nr 3, s. 86–120.

⁴³ B. Długajczyk, L. Machnik, *Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje*, w: *Początki Muzeum Lubomirskich. Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego*, Wrocław 2007, s. 29–99.

⁴⁴ Tak stało się w przypadku np. miniaturowego portretu księcia Henryka Ludwika Lubomirskiego, zob.: *Portrait miniature of Prince Henryk Ludwik Lubomirski (1777–1850)*, <https://lapada.org/art-and-antiques/portrait-miniature-of-prince-henryk-ludwick-lubomirski-17771850-as-a-boy-wearing-loose-frilled-chemise-his-hair-worn-long-and-curled-1787>.

⁴⁵ Za zaginione uznaje się dwie prace uważane za jedno z najlepszych w dorobku Bartholomeusa van der Helsta: *Mężczyzna na tle krajobrazu* oraz *Młoda kobieta z wachlarzem na tle krajobrazu*, prezentowane w katalogu *Exposition des grands et petits maîtres hollandais du XVIIe siècle organisée sous le haut patronage de sa majesté la Reine des Pays-Bas par la revue L'Art et les Artistes*, Paryż, Salle du Jeu de Paume, 28 kwietnia – 10 lipca 1911 r., kat. nr 64. Píše o nich również monografistka J. van Gent, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613–1670). Een studie naar zijn leven en werk*, Utrecht 2011; z Łańcuta wywiezione zostały w 1944 r. również dzieła takich twórczyni i twórców jak Rosalba Carriera, Jan Miense Molenaer (?), Franz Snyders, Anton Raphael Mengs, Louis Le Nain, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, Jacques-Louis David itd.

⁴⁶ Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964, s. 131.

⁴⁷ Por.: J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie...*, op. cit., s. 29.

⁴⁸ S.M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London–New York 2005, p. 197–222.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD)

Archiwum Potockich z Łańcuta (APŁ)

„Rachunki ekspensy gospodarczej w pałacu warszawskim, mokotowskim i wilanowskim X-ny Izabelli Lubomirskiej oraz w magazynie na Solcu”.
sygn. 112.

„Tzw. archiwum spraw majątkowych Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej. Obrachowanie poczynionych szkód przez wojsko moskiewskie i polskie w dobrach wilanowskich i nieporętskich w czasie rewolucji w r. 1794”.
sygn. 126.

„Inwentarze, specyfikacje i rejestra domów, pałaców, mobiliów i różne effecta”, w tym: „Regestr różnych rzeczy z zagranicy od roku 1787 do pałacu J. O. Ks[ieżny] Jmci Lubomirski Marszałkowy W. Kor. Przychodzących, i znajdujących się spisany diebus Novembris 1791. R^u w pałacu warszawskim”.
sygn. 132.

„Kontrakt ślubny między JOO. Książętami Czartoryskimi (...) a J.O. Ks. Lubomirskim”, 1753.
sygn. 136-1 („Sukcesjonomia”).

„Działy po ks. Izabelli Lubomirskiej”.
sygn. 137/1-2.

„Rachunki, percepty i ekspensy ks. Izabelli Lubomirskiej”.
sygn. 142/1-4.

„Inwentarz Zamku Łańcuckiego miesiąca septembris 1802 spisany”.
sygn. 784/1.

„Inwentarz Zamku Łańcuckiego spisany dies prima septembris 1805 Anno”.
sygn. 784/2-3.

Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD)

Archiwum Gospodarcze Wilanowskie (AGWil.)

„Zarząd Pałaców, Muzeum i Parków Wilanowskich. Inwentarz Pałacu Wilanowskiego i wszystkich w nim znajdujących [się] mebli, obrazów etc. diebus septembris 1793 spisany, weryfikowany w 1794 roku”.
sygn. 171.

Biblioteka Jagiellońska

„Inwentarz domu krakowskiego J.W. Hrabiny Arturowej Potockiej z r. 1833”.
rękopis nr 153/1952.

Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej Św. Krzyża w Warszawie
Księga Chrzta 1729–1750.

Dostęp: <https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=4&-se=&sy=112&kt=1&plik=082.jpg&x=438&y=3160&zoom=1>

Publikacje

- T. Ashby, *Thomas Jenkins in Rome*, „Papers of the British School at Rome” 1913, vol. 6, no. 8, p. 487–511.
- K. Biernacka, *Podróż z Włodawy do Gdańska i z powrotem do Nieborowa*, Wrocław 1816.
- M. Cesarano, *Stanisław Kostka Potocki egli scavi archeologici a Nola*, w: *Archeologia Letteratura Collezionismo Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki 17–18 aprile 2007*, eds. E. Jastrzębowska, M. Niewój, Rome 2008, p. 174–202.
- A. Danilczyk, *Afera Dogrumowej a konsolidacja opozycji antykrólewskiej w latach 1785–1786*, „Kwartalnik Historyczny” 2004, r. 111, nr 4, s. 47–81.
- B. Długajczyk, L. Machnik, *Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje*, w: *Początki Muzeum Lubomirskich. Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego*, Wrocław 2007, s. 29–99.
- W. Dobrowolski, *Podróż do Włoch Elżbiety Lubomirskiej i Stanisława Kostki Potockiego. Geneza łańcuckiej kolekcji starożytności*, Warszawa–Toruń 2020.
- W. Dobrowolski, *Stanisław Kostka Potocki i jego neapolitańskie kontakty*, „Studia Wilanowskie” 2012, r. 19, s. 50–69.
- B. Figiela, *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich*, „Galicja. Studia i Materiały” 2017, nr 3, s. 86–120.
- D. Folga-Januszewska, *Lubomirscy i Stanisław Kostka Potocki w Wiedniu. Miejsca spotkań i kolekcje sztuki / The Lubomirskis and Stanisław Kostka Potocki in Vienna. Meeting Places and Art Collections*, „Studia Wilanowskie” 2019, t. 26, s. 17–33.
- J. van Gent, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613–1670), Een studie naar zijn leven en werk*, Utrecht 2011.
- Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego i narodziny kolekcji*, red. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, Wilanów 2006.
- A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego, ogrodów i jego okolic*, „Rozmaitości. Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1826, nr 50–52; przedruk „Gazeta Polska” 1827, nr 11, 12, 15, 19, 20.

- A. Horodyski, *Opisanie zamku łańcuckiego, ogrodów i jego okolic. Ciąg dalszy*, „Rozmaitości. Oddział literacki Gazety Lwowskiej”, 22 grudnia 1826, nr 51, s. 413–415.
- Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964.
- A. Kwiatkowska, *Podróż do Włoch od lipca 1785 do maja 1786*, w: *Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego i narodziny kolekcji*, red. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, Wilanów 2006, s. 157–171.
- B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- B. Majewska-Maszkowska, T.S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785–1786 w świetle jego korespondencji z żoną*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, red. J. Białostocki i in., Warszawa 1968, s. 211–234.
- E. Manikowska, *Una nuova fonte per il viaggio in Italia di Stanisław Kostka Potocki del 1785–1786 il carteggio di Tommaso Antici*, w: *Archeologia Letteratura Collezionismo Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki 17–18 aprile 2007*, eds. E. Jastrzębowska, M. Niewój, Rome 2008, p. 163–173.
- M. Mencfel, „Muzeum” w XVIII wieku. Z dziejów semantyki pojęcia, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2021, r. 52, s. 9–23.
- J. Michalski, *Lubomirska z Czartoryskich Izabela (Elżbieta) (1736–1816)*, „Polski Słownik Biograficzny” 1972, t. 17/1, z. 72, s. 625–629.
- J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1–2, Warszawa 1957.
- M.R. Nitkiewicz, *Łańcut pod zaborem, okres pierwszy (1772–1867)*, Łańcut 1996.
- Scudo – Pius VI, <https://en.numista.com/catalogue/pieces116966.html>.
- A. Palarczykówna, *Artur Potocki i jego Pałac Pod Baranami w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1995, t. 8, Kraków 1995.
- F. de Piles, B. de Kerdu, *Podróż dwóch Francuzów*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 675–727.
- J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie. Zwięzły opis dziejów i zbiorów*, Lwów 1933.
- T. de Rosset, *By skreślić historię naszych zbiorów. Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń 2021.

A. Rottermund, *Kolekcjonerstwo w Polsce. Od średniowiecza do dziś*, w: *Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 3 grudnia 2002–2 marca 2003, s. 15–31.

Silver Price, <https://www.apmex.com/silver-price>.

K. z Sosnowskich Platerowa, *Moja podróż do Włoch. Dziennik z lat 1785–1786*, red. M.E. Kowalczyk, tłum. A. Pikor-Półtorak, Łomianki 2013.

B. Trojnar, *Rzeźba w Muzeum-Zamku w Łańcucie. Dzieje kolekcji, ekspozycja, katalog*, Łańcut 2006.

Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986.



1. Merkury na baranie, lata 30. XX w. [\[powrót do tekstu\]](#)



2. Apartament Turecki, lata 30. XX w. [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Biurko w Apartamencie Tureckim, lata 30. XX w. [\[powrót do tekstu\]](#)

4. Jadalnia nad Bramą, lata 30. XX w. [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Pokój Bilardowy, lata 30. XX w. [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Artykuł koncentruje się na analizie działalności Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816) w zakresie gromadzenia i prezentacji zbiorów artystycznych w zamku w Łańcucie. Szczególną uwagę poświęcono powstałej po 1792 r. przestrzeni „mieszkalnego muzeum”, stanowiącej unikatowe świadectwo arystokratycznych tradycji kolekcjonerskich XVIII stulecia. Na podstawie dostępnych inwentarzy, relacji osób z kręgu rodziny oraz zachowanej dokumentacji rachunkowej przedstawiono proces formowania zbiorów, ukazując ich znaczenie w kontekście ówczesnych przemian społeczno-politycznych. Artykuł podejmuje także kwestię ograniczonego dostępu do źródeł osobistych Lubomirskiej, co utrudnia pełną rekonstrukcję jej intencji i motywacji. Zarysowano ponadto dalsze losy kolekcji, w tym jej częściowe rozproszenie po śmierci księżnej, oraz omówiono znaczenie późniejszego włączania poszczególnych dzieł do innych zbiorów prywatnych i publicznych. Przedstawione wnioski mają na celu poszerzenie stanu badań nad rolą kobiet w osiemnastowiecznym kolekcjonerstwie oraz przybliżenie znaczenia łańcuckiego muzeum jako ważnego elementu ówczesnej kultury artystycznej.

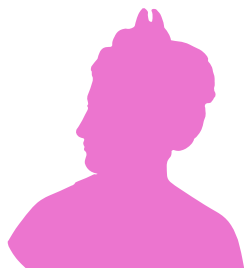
Słowa kluczowe: Izabela Lubomirska, Łańcut, kolekcjonerstwo, muzeum, zbiory

ABSTRACT

Izabela Lubomirska née Czartoryska and her museum in Łańcut

This article examines the activities of Izabela Lubomirska née Czartoryska (1736–1816) in terms of her collection and the presentation of her art collection at Łańcut Castle. Particular attention is paid to the ‘residential’ museum space created after 1792, which bears witness to the aristocratic collecting traditions of the eighteenth century. Drawing on available inventories, accounts from within the family and preserved accounting documentation, the article presents the process of forming the collections, demonstrating their significance within the socio-political context of the time. However, the limited access to Lubomirska’s personal sources makes it difficult to fully reconstruct her intentions and motivations. Furthermore, the article outlines the subsequent fate of the collection, including its partial dispersal following her death. It also discusses the significance of individual works being included in other private and public collections. The conclusions aim to expand research on the role of women in eighteenth-century collecting and emphasize the importance of the museum in Łańcut in the artistic culture of the period.

Keywords: Izabela Lubomirska, Łańcut, collecting, museum, collection



Edyta Kucaba-Łyszczek – kustoszka w Muzeum – Zamek w Łańcucie. Specjalizuje się w badaniu codzienności rezydencji arystokratycznej jako przestrzeni przemian społecznych i technologicznych, łącząc refleksję nad przeszłością z otwartością na potrzeby współczesnych odbiorców kultury. Współautorka projektów poświęconych Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej.

Monika Jagustyn-Tokarz – historyczka sztuki, kustoszka w Muzeum – Zamek w Łańcucie. Zajmuje się edukacją muzealną, zbiorami Zamku w Łańcucie, historią miejsca i jego dawnych mieszkańców. Współkuratorka wystaw w Centrum Edukacji Tradycji im. Jana Potockiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na arystokratycznym kolekcjonerstwie, szczególnie postaci Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej oraz europejskim rynku sztuki przełomu XVIII i XIX w.

„Zażyła przyjaciółka księżnej”.

Siemiatycka kustoszka i kuratorka Renata Gralath

Kim była Renata Wilhelmina Gralath? Lepiej zapytać, kim nie była. Nie można o niej powiedzieć, że była po prostu tylko córką jednego burmistrza Gdańska, siostrą drugiego i żoną trzeciego. Nie była również skrywającą się w cieniu mężczyzn członkinią rodziny słynnych badaczy, przyrodników i społeczników. Nie posiadała wielkiego osobistego majątku, a mimo to utrzymywała wręcz przyjacielskie relacje z jedną z najbardziej wpływowych polskich magnatek drugiej połowy XVIII w. Nie była właścicielką kolekcji, lecz brała udział w stworzeniu największego w Polsce zbioru naturalistów. Wprawdzie nie miała formalnego wykształcenia jak chociażby jej bracia, jednak dzięki swojej dogłębnej wiedzy przyrodniczej uporządkowała i wyeksponowała ową słynną kolekcję. Nie ograniczała się wyłącznie do takiego stopnia uczestnictwa w życiu naukowym, jakie realizowały kobiety w jej rodzinie, czyli przede wszystkim tworzenia rycin, lecz przekraczała je i tworzyła samodzielne, nieformalne sieci naukowo-kolekcyjne również poza granicami Gdańska, o czym będę pisał niżej. Można zatem przypuszczać, że w ten sposób próbowała przebić szklany sufit, który ograniczał ambicje i możliwości kobiet również w tym postępowym i dynamicznym środowisku.

W niniejszym artykule chciałbym zarysować portret Renaty Wilhelminy Gralath na tle zarówno gdańskiego środowiska, z którego się wywodziła, jak również – przede wszystkim – relacji, jaka wiązała ją z Anną Jabłonowską, razem z którą zbudowała gabinet historii naturalnej w Siemiatyczach¹. Biografia Renaty Gralath znana jest tylko szczątkowo, a jednak zaznaczyła ona swoją obecnością kluczowy moment w historii polskiego muzealnictwa – który miał miejsce w drugiej połowie XVIII w. – czyli narodzin muzeów publicznych. Biografia Renaty Gralath wiąże się zatem jednocześnie z kluczowymi zagadnieniami początków polskiego muzealnictwa publicznego.

Renata Gralath urodziła się w 1748 r. w niezwykle wpływowej rodzinie². Jej ojciec, Daniel Gralath Starszy, był burmistrzem Gdańska, założycielem Towarzystwa Przyrodniczego, poważanym kolekcjonerem i znanym badaczem elektryczności. Jej matka, Dorothea Julianna jako córka Jacoba Kleina od

¹ Najważniejsze opracowania na temat Jabłonowskiej i jej gabinetu: J. Bergerówna, *Księżna pani na Kocku i Siemiatyczach (Działalność gospodarcza i społeczna Anny z Sapiehów Jabłonowskiej)*, Lwów 1936; Z. Wójcik, *Siemiatycki gabinet historii naturalnej Anny Jabłonowskiej*, w: *Księżna Anna z Sapiehów Jabłonowska (1728–1800). W 200. rocznicę zgonu*, red. A. Wołk, Z.J. Wójcik, Siemiatycze 2000, s. 90–125; M. Wagner, *Jabłonowska z Sapiehów Anna Paulina herbu Lis (1728–1801), księżna, właścicielka kluczy kockiego, siemiatyckiego i wysokiego na Podlasiu*, hasło w: *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*, red. A. Zawadzki, <https://sloownik-biograficzny.uws.edu.pl/sloownik/120-jablonowska-z-sapiehow-anna-paulina-herbu-lis-1728-1801-ksiezna-wlascicielka-kluczy-kockiego-siemiatyckiego-i-wysokiego-na-podlasiu>.

dziecka uczestniczyła w życiu naukowym miasta, wykonując przez całe życie ryciny barwne do wielu książek przyrodniczych, w tym wydawanych przez jej ojca³. Daniel Gralath Młodszy, brat Renaty, poszedł w ślady ojca jako historyk, kolekcjoner i rektor Gimnazjum Akademickiego. W rodzinnej bibliotece znajdowały się liczne dzieła nie tylko z zakresu przyrodoznawstwa, ale również muzeologii i systematyki zbiorów, zaś na jej ścianach eksponowano liczne rysunki zwierząt, m.in. autorstwa matki Renaty⁴.

Renata nie była jedyną tak dobrze wykształconą kobietą funkcjonującą wówczas w gdańskim środowisku. Johann Philipp Brejne, lekarz, paleontolog i botanik, wspierał edukację swoich trzech córek, Constantii Philippiny, Anny Renaty oraz Johanny Henrietty. Korzystały one z jego zbiorów i biblioteki, uczyły się języków obcych i rysunku⁵. Podobne wykształcenie zdobyła matka Renaty Gralath dzięki swojemu ojcu, Jacobowi Kleinowi. Mieszkali oni zresztą obok Brejne'ów, więc wszystkie te kobiety musiały znać się ze sobą. Nie wiadomo, jak duże ambicje naukowe miały – mimo zdobytego w domu rodzinnym wykształcenia naukowego i artystycznego oraz pewnych prób naukowych zajmowały się głównie tworzeniem ilustracji do dzieł swoich ojców, mężów, braci i innych mężczyzn. Orientowanie się w bieżących teoriach naukowych, zdolności artystyczne, możliwości tkwiące w oddawaniu się własnej, indywidualnej pracy oraz idące za tym wzory osobowe, dostarczane przez środowisko uczonych gdańszczanek, na pewno mocno wpłynęły na Renatę Gralath, mimo że sama wybrała inną drogę emancypacji.

Bezpośrednie związki między rodziną Gralathów a środowiskiem Jabłonowskiej dają się ustalić co najmniej od 1766 r., gdy w Gdańsku doszło do ogłoszenia nagród w konkursie literacko-naukowym zorganizowanym przez Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, ojczyzna wojewodziny bractawskiej. Zarząd finansowy nad fundacją organizującą konkurs prowadził na zlecenie Jabłonowskiego Daniel Gralath Starszy⁶, a świadkinią tego wydarzenia była Anna Jabłonowska, która specjalnie na tę uroczystość przyjechała do Gdańska⁷.

W następnym roku umarł Daniel Gralath, co dla dziewiętnastoletniej Renaty oznaczało przejście pod opiekę matki i braci. Musiały to być dla niej lata intensywne, bo jako młoda przedstawicielka majątnego, poważanego w Gdańsku rodu miała duże możliwości nie tylko kształcenia, ale również nawiązywania kontaktów handlowych, kolekcjonerskich i naukowych. W 1773 r. jako damę angażującą się w życie towarzyskie w Gdańsku sportretował ją na dwóch karykaturach Daniel Chodowiecki. [fot. 1–2] Na pierwszej z nich została uwieczniona w momencie odwiedzin u prymasa Gabriela Jana Podoskiego, gdy całuje go w rękę, ubrana w elegancką suknię. Na drugim wizerunku uroczyste

³ Por. J. Jakubowski, *Jacob Theodor Klein (1685–1759) jako kolekcjoner rysunku przyrodniczego oraz współpracownik rysowników i rytowników*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki” 2022, nr 31, s. 65–79.

⁴ A. Sobecka, *Obrazowanie natury...*, op. cit., s. 279.

⁵ Eadem, *Rysunki siostr Brejne jako nieznana część osiemnastowiecznej kolekcji gdańskiej rodziny uczonych*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 259–273.

⁶ Por. A. Betlej, *Deo. Sibi. Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 313–316.

⁷ Por. M. Czerniakowska, *Jan Uphagen (1732–1802), bibliofil i miłośnik nauk przyrodniczych*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2002, nr 47, s. 114.

wchodzi ona do „francuskiego kościoła”, jak zostało to podpisane przez autora, podnosząc dla wygody suknię na rogówce i pokazując buty na wysokim obcasie. Na obu tych rysunkach widzimy Renatę Gralath jako modnie ubraną, szczupłą kobietę, z silnie zarysowanym nosem i podbródkiem. Jest wysoko uczesana, co dodaje jej postaci postawności, i wydaje się pewna siebie oraz swobodna w roli gdańskiej patrycjuszki.

Kontrastuje to z losami Anny Jabłonowskiej, która jesienią 1771 r. przyjeżdża z przymusowej podróży po Europie do Gdańska, aby spędzić w tym mieście cały rok⁸. Był to krytyczny moment w życiu Jabłonowskiej. Skompromitowana zaangażowaniem w konfederację barską; skonfliktowana z królem Stanisławem Augustem; mająca problematyczny status wdowy z potężnym, lecz zadłużonym majątkiem Jabłónowska musiała na nowo określić się w życiu. Jej życie rodzinne ograniczało się do listownej opieki nad siostrą Teofilą i kontaktów z ojczymem, Józefem Aleksandrem Jabłonowskim, z którym w młodości miała napiętą, choć intensywną relację. W Gdańsku zrozumiała, że czas zacząć w inny sposób budować swój autorytet.

Dwie kobiety, jak się wydaje, właśnie wtedy zostały połączone poprzez kolekcjonerstwo naturalistów. Gdy w drugiej połowie 1772 r., w obliczu ostatecznego upadku konfederacji barskiej, Anna Jabłónowska przyjeżdża do swoich dóbr, od razu bierze się za wprowadzanie zmian gospodarczych, jak również za tworzenie warunków do zbudowania w Siemiatyczach nowoczesnego gabinetu historii naturalnej. Na czym polegały zadania Renaty Gralath? Wydaje się, że była główną opiekunką zbiorów, prowadzącą działalność klasyfikacyjną, jak również dbającą o rozbudowę kolekcji dzięki znajomości środowiska gdańskiego, przez które Jabłónowska sprowadzała dużą część swoich okazów. Łączyła zatem obowiązki kustoszki (jako osoby powiększającej kolekcję i opracowującej ją naukowo) oraz kuratorki przyszłej wystawy, która znalazła się we dworze w Siemiatyczach⁹.

Nie była jednak tylko wykonawczynią jej poleceń, ale wręcz, jak nazwał ją Johann Bernoulli, „zażyłą przyjaciółką księżnej”¹⁰. Umiiała znakomicie dbać o reputację własną oraz swej mocodawczyni. Świadczą o tym dwa finezyjne, skrzące się od humoru listy Gralath, które wysłała w 1779 r. do Bernoulliego. W pierwszym z nich pisze o sposobach budowania kolekcji przez Jabłónowską, podkreślając jednocześnie własny w tym udział:

Otrzymałam niedawno wiadomość, że okręt znajdujący się w tej chwili już w drodze wiezie dla księżnej znaczną ilość żywych ptaków; ta arka Noego przybędzie najpóźniej za dwa tygodnie. Będą tam okazy z czterech części świata: kaczki i gęsi z Indii, koguty i kury z Afryki, gołębie

⁸ Por. A. Blinda, *Działalność polityczna Anny z Sapiechów Jabłonowskiej w czasie konfederacji barskiej w świetle jej listów do Teofili z Jabłonowskich Sapieżyny z lat 1768–1772*, „Wieki Stare i Nowe” 2017, nr 17, s. 70–86.

⁹ Zob. współczesne definicje zawodu kustosa i kuratora, w: *Słownik encyklopedyczny muzeologii*, red. A. Desvallées, F. Mairesse, tłum. K. Bartkiewicz, Warszawa 2020, s. 716–717.

¹⁰ Cyt. za: J. Bernoulli, *Podróż po Polsce*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 351.

z Cejlonu. Panowie Holendrzy korzystają z przyzwolenia księżnej i przysyłają jej ciekawe okazy; ma przybyć w sumie 200 sztuk różnych ptaków, które jak opiewa rachunek, kosztować będą 800 florenów holenderskich. Jest to więc drób dość drogi!¹¹

Renata Gralath zajmowała się sprawami Jabłonowskiej ze swojego rodzinnego domu w Gdańsku. W innym liście pisała do Bernoulliego:

Eksponaty, mające uzupełnić zbiory gabinetu, znajdują się jeszcze u mnie; biblioteka nasza upodobniła się raczej do muzeum, z chwilą, gdy ozdobiłam ją przeszło 180 słojami zawierającymi czworonogi, ryby, węże itd. – zakonserwowane w spirytusie. Obok tego ptaki z obcych krajów i wypchane małpy, muszle, wśród których najcenniejszymi okazami są *Pavillon d'orange* i *Nautilus papirace*. Jest tu także głowa antylopy kudu oraz zwoje rogów condoma¹².

Była zatem odpowiedzialna za wynajdywanie, zakup i sprowadzanie do Gdańska kolejnych okazów do gabinetu Jabłonowskiej. Składowano je w rodzinnym domu Gralathów, a konkretnie w bibliotece, która, jak pisała powyżej, „upodabniała się raczej do muzeum” dzięki ogromnej liczbie preparatów i zasuszonych roślin. Dopiero z Gdańska przewożono je do Siemiatycz.

Jak sama twierdziła, to ona zajmowała się porządkowaniem zbiorów zgodnie z aktualnymi systemami kategoryzacji – według Stanisława Sołtyka był to system Linneusza¹³, ale sama Gralath pisała o „połączonych systemach panów d'Argenville'a i Daville'a”¹⁴. Trudno powiedzieć, jak było naprawdę, ale ta druga możliwość wydaje się o tyle bardziej prawdopodobna, że jej wpływowy dziadek, Jacob Klein, był gorącym przeciwnikiem systemu Linneusza.

Co istotne, nie zachował się w źródłach żaden ślad bezpośredniej obecności Renaty Gralath w Siemiatyczach: wszystkie czynności na miejscu związane z klasyfikowaniem zbiorów i porządkowaniem ich w ekspozycję przeprowadzała zdalnie z Gdańska. Nad zakupem etalażu czuwała sama Anna Jabłonna, a po gotowej wystawie oprowadzał, gdy nie było w Siemiatyczach akurat właścicielki, Henryk Greybner, zaufany szambelan siemiatycki. O ile Jabłonna miała szeroki zespół wykwalifikowanych współpracowników, żeby wspomnieć chociażby rachmistrza Michała Żyłłoka, którego wysyłała po kraju w celu zapoznania się z różnymi modelami zarządzania dobrami ziemskimi¹⁵, o tyle w kontekście gabinetu historii naturalnej pojawiają się nazwiska wyłącznie Gralath i Greybnera. Jednak to Henryk Greybner miał być „dyrektorem” narodowego gabinetu historii naturalnej, jaki Jabłonna chciała utworzyć w Warszawie¹⁶.

¹¹ Ibidem, s. 353.

¹² Ibidem, s. 352.

¹³ Podaję za: I. Arabas, *O naukach przyrodniczych na dworze księżnej Anny Pauliny Jabłonnoskiej*, w: *Dwór kobiety w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, red. B. Popiołek, A. Penkała-Jastrzębska, K. Pyzel, Kraków 2021, s. 210.

¹⁴ Cyt. za: J. Bernoulli, *Podróż po Polsce...*, op. cit., s. 353.

¹⁵ Por. J. Bergerówna, *Księżna pani na Kocku i Siemiatyczach...*, op. cit., s. 61.

¹⁶ Por. ibidem, s. 27.

Renata Gralath zakończyła swoje zaangażowanie w siemiatycki gabinet historii naturalnej ok. 1787 r. Wtedy właśnie Jabłonowska zapraszała w liście króla Stanisława Augusta, aby zobaczył „już ułożoną kolekcję”¹⁷, a rok później wyraziła pragnienie, aby ofiarować ją Rzeczypospolitej. Zadanie gdańskiej kustoszki i kuratorki było zatem zakończone. Gdy w ramach pertraktacji Jabłonowska pisze do Stanisława Małachowskiego, że kolekcja przed wzięciem jej do Warszawy musi zostać przez kogoś „zarejestrowana”¹⁸, znaczy to, że nie miała możliwości wykonania katalogu samodzielnie – nie mogła zatem prawdopodobnie wówczas już angażować Renaty Gralath. Sejm nie wyraził zresztą zainteresowania transakcją i cała kolekcja pozostała w Siemiatyczach aż do śmierci Jabłonowskiej.

W życiu osobistym gdańskiej przyjaciółki księżnej również doszło do ważnej zmiany. W 1788 r. umiera jej matka, a dwa lata później Renata wychodzi za mąż za Eduarda Friedricha von Conradiego, burmistrza miasta, i zamieszkuje przy ul. Długiej 45 w Gdańsku¹⁹. Po jego śmierci, w 1800 r. ponownie wstępuje w związek małżeński, z pruskim ministrem, administratorem i kartografem Friedrichem Leopoldem von Schrötterem. W tym samym roku w Wysocku umiera Anna Jabłonowska. Renata Gralath przenosi się do Sulmina pod Gdańskiem, który należał do niej w spadku po pierwszym mężu, a w którym drugi jej mąż wybudował dwór, zwany później dworem Gralathów. Nie mają jednak dzieci.

Renata Gralath zmarła w Gdańsku w 1808 r. i pochowano ją w krypcie rodzinnej w kościele Najświętszej Marii Panny²⁰. Po zakończeniu współpracy z Jabłonowską nie ma żadnej wzmianki o jej zainteresowaniach naukowych; zwłaszcza że wszystkie kolekcje rodzinne przejął jej brat, Daniel Młodszy. Zmarł on zresztą w tym samym roku, co Renata, przekazawszy zbiory swojemu bratankowi, Stanisławowi Karolowi, który zamieszkał we dworze w Sulminie²¹.

Pozostał po niej jeszcze jeden wizerunek, pastelowy portret autorstwa prawdopodobnie Jacoba Wessela. [fot. 3] Jest na nim ubrana w niebieską suknię z odsłoniętymi ramionami, które pokrywa jedynie prześwitująca, biała koronka, sięgająca szyi. Koresponduje ona z dekoracją głowy w postaci również niebieskiej wstążki z koronką na włosach oraz zwisającymi, białymi kolczykami. Renata Gralath patrzy w naszą stronę żywym, przenikliwym spojrzeniem błękitnych oczu. Jest nadal elegancka, czesze się wysoko i bije od niej pewność siebie. Wizerunki Anny Jabłonowskiej nie miały tyle szczęścia i do dzisiaj nie zachował się żaden z nich. Kolekcja została sprzedana do Rosji i rozproszona się po wojnach napoleońskich tak, że niezwykle trudno jest zidentyfikować

¹⁷ Cyt. za: K. Targosz, *Z korespondencji Anny Jabłonowskiej ze Stanisławem Augustem Poniatowskim*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2008, nr 53, s. 79.

¹⁸ Cyt. za: J. Bergerówna, *Księżna pani na Kocku i Siemiatyczach...*, op. cit., s. 27.

¹⁹ Eduard Friedrich Conradi, hasło w: *Gedanopedia*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CONRADI_EDUARD_FRIEDRICH_burmistrz_Gda%C5%84ska.

²⁰ Gralath Daniel I – burmistrz Gdańska, hasło w: *Gedanopedia*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRALATH_DANIEL_I_burmistrz_Gda%C5%84ska.

²¹ Ibidem.

jakiegokolwiek jej ślady²². Paradoksalnie zatem po Renacie Gralath mamy zatem więcej bezpośrednich pamiątek niż po jej mocodawczyni z lat panieńskich, mimo że jej działalność kustoszowska i kuratorska wydawałaby się niezwykle efemeryczna.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

I. Arabas, *Losy kolekcji księżnej Anny Jabłonowskiej na podstawie dokumentów z archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk w St. Petersburgu*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2009, r. 54, nr 2, s. 95–108.

I. Arabas, *O naukach przyrodniczych na dworze księżnej Anny Pauliny Jabłonowskiej*, w: *Dwór kobiecy w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, red. B. Popiołek, A. Penkała-Jastrzębska, K. Pyzel, Kraków 2021, s. 197–220.

I. Arabas, *Przyrodnicy, kolekcjonerzy i teoretycy muzealnictwa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2009, nr 54, s. 115–130.

J. Bergerówna, *Księżna pani na Kocku i Siemiatyczach (Działalność gospodarcza i społeczna Anny z Sapiechów Jabłonowskiej)*, Lwów 1936.

J. Bernoulli, *Podróż po Polsce*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963.

A. Betlej, *Deo. Sibi. Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.

A. Blinda, *Działalność polityczna Anny z Sapiechów Jabłonowskiej w czasie konfederacji barskiej w świetle jej listów do Teofili z Jabłonowskich Sapieżyny z lat 1768–1772*, „Wieki Stare i Nowe” 2017, nr 17, s. 70–86.

Conradi Eduard Friedrich, hasło w: *Gedanopedia*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CONRADI_EDUARD_FRIEDRICH,_burmistrz_Gda%C5%84ska.

M. Czerniakowska, *Jan Uphagen (1732–1802), bibliofil i miłośnik nauk przyrodniczych*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2002, nr 47, s. 111–122.

Gralath Daniel I – burmistrz Gdańska, hasło w: *Gedanopedia*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRALATH_DANIEL_I,_burmistrz_Gda%C5%84ska.

J. Jakubowski, *Jacob Theodor Klein (1685–1759) jako kolekcjoner rysunku przyrodniczego oraz współpracownik rysowników i rytowników*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki” 2022, nr 31, s. 65–79.

²² Por. I. Arabas, *Losy kolekcji księżnej Anny Jabłonowskiej na podstawie dokumentów z archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk w St. Petersburgu*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2009, r. 54, nr 2, s. 95–108.

- Z. Schwarz, *Prywatne ogrody botaniczne a rozwój nauk przyrodniczych w ośrodku gdańskim w XVI–XVIII wiekach*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1986, nr 31, s. 427–435.
- Słownik encyklopedyczny muzeologii*, red. A. Desvallées, F. Mairesse, tłum. K. Bartkiewicz, Warszawa 2020.
- A. Sobecka, *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta*, Gdańsk 2023.
- A. Sobecka, *Rysunki siostr Breyne jako nieznana część osiemnastowiecznej kolekcji gdańskiej rodziny uczonych*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 259–273.
- K. Targosz, *Z korespondencji Anny Jabłonowskiej ze Stanisławem Augustem Poniatowskim*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2008, nr 53, s. 69–81.
- M. Wagner, *Jabłonowska z Sapiehów Anna Paulina herbu Lis (1728–1801), księżna, właścicielka kluczy kockiego, siemiatyckiego i wysokiego na Podlasiu*, hasło w: *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*, red. A. Zawadzki, <https://slownik-biograficzny.uws.edu.pl/slownik/120-jablonowska-z-sapiehow-anna-paulina-herbu-lis-1728-1801-ksiezna-wlascicielka-kluczy-kockiego-siemiatyckiego-i-wysokiego-na-podlasiu>.
- Z. Wójcik, *Siemiatycki gabinet historii naturalnej Anny Jabłonowskiej*, w: *Księżna Anna z Sapiehów Jabłonowska (1728–1800). W 200. rocznicę zgonu*, red. A. Wołk, Z.J. Wójcik, Siemiatycze 2000, s. 90–125.



1. Daniel Chodowiecki, *Druga sesja prymasa*, 1773, ryc. z: D. Chodowiecki, *Von Berlin nach Danzig: eine Künstlerfahrt im Jahre 1773*, Gdańsk 1900



2. Daniel Chodowiecki, *Panna Gralath*, 1773, ryc. z: D. Chodowiecki, *Von Berlin nach Danzig: eine Künstlerfahrt im Jahre 1773*, Gdańsk 1900 [\[powrót do tekstu\]](#)

3. Jacob Wessel (?), *Portret Renaty Wilhelminy von Gralath*, 1760–1770 (?), pastel na płótnie [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Druga połowa XVIII w. była „czasem siodła” w dziejach polskiego muzealnictwa. Zaczęły wtedy bowiem funkcjonować muzea publiczne, które wymagały profesjonalnego personelu. Do grona takich osób należała Renata Wilhelmina Gralath ze znanej gdańskiej rodziny. Została ona zaproszona przez Annę Jabłonowską do Siemiatycz, aby pomóc w tworzeniu kolekcji, opracować ją pod względem naukowym i urządzić gabinet historii naturalnej. Wszystkie te zamierzenia księżnej Renata Gralath wykonała w ciągu kilkunastu lat, co pozwoliło Jabłonowskiej na dalszy rozwój powołanej przez siebie instytucji – księżna planowała przekazanie kolekcji do zbiorów publicznych.

Gralath była najbliższą współpracowniczką i partnerką muzealną Jabłonowskiej obok Henryka Greybnera, opiekuna zbiorów i przewodnika. Na jej prośbę utrzymywała kontakty naukowe z zagranicznymi kolekcjonerami, od których zdobywała kolejne obiekty do zbiorów siemiatyckiego gabinetu, jak również z badaczami podróżującymi po Rzeczypospolitej, którzy chcieli zwiedzić Siemiatycze. Wiąż łącząca obie kobiety wychodziła poza utrwalone w epoce relacje kliencko-patronackie mimo dzielących je ogromnych różnic w statusie i majątku. Jabłonowska dysponowała postępowymi poglądami, odpowiednimi środkami finansowymi oraz wpływami politycznymi umożliwiającymi stworzenie gabinetu historii naturalnej, lecz dopiero w Renacie Gralath znalazła osobę posiadającą odpowiednie umocowanie w gdańskim środowisku i wybierający się warsztat naukowy. Ich relacja pozwoliła na stworzenie pierwszego w Rzeczypospolitej w pełni publicznego gabinetu historii naturalnej.

Słowa kluczowe: herstoria, muzealnictwo, Siemiatycze, kuratorka, kustoszka

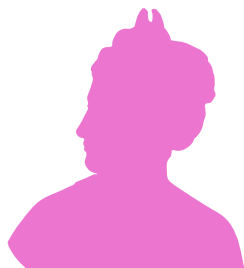
ABSTRACT

A close friend of the duchess: Renata Gralath, a custodian and curator from Siemiatycze

The second half of the eighteenth century was a ‘Sattelzeit’ in the history of Polish museology. It was then that public museums began to operate, requiring professional staff. One such person was Renata Wilhelmina Gralath from a prominent family in Gdańsk. She was invited by Anna Jabłonowska to Siemiatycze and tasked with creating and compiling a collection in a scientific manner, as well as setting up a natural history cabinet. Renata Gralath accomplished all these tasks within a dozen years or so, enabling Jabłonowska to further develop the institution she had established. The princess planned to transfer the collection to public ownership.

Renata Gralath was Jabłonowska's closest collaborator and museum partner alongside Henryk Greybner, the collections' keeper and guide. At Jabłonowska's request, Gralath maintained scientific contacts with foreign collectors, from whom she acquired further objects for the cabinet in Siemiatycze. She also liaised with researchers travelling around the Polish-Lithuanian Commonwealth who wanted to visit Siemiatycze. Despite the huge differences in their status and wealth, the bond between the two women went beyond the client-patron relationships typical of the era. Jabłonowska had the progressive views, financial resources and political influence necessary to create a natural history cabinet, but it was only in Gralath that she found someone with the appropriate social standing in Gdańsk, and exceptional scientific expertise. It was their relationship that led to the creation of the first fully public natural history cabinet in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Keywords: Renata Gralath, herstory, museology, Siemiatycze, curator, custodian



dr Filip Skowron – etnolog, polonista, kierownik Działu Edukacji Zamku Królewskiego na Wawelu. Interesuje się społeczną historią muzeów oraz badaniami publiczności. W 2024 r. uzyskał tytuł doktora nauk humanistycznych w dziedzinie etnologia i antropologia kulturowa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikował m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Zeszytach Etnograficznych” oraz w tomach zbiorowych. Był członkiem zespołu projektowego „Krakowski odbiorca kultury” (2019). Współpracował m.in. z Muzeum Narodowym w Krakowie, Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie i MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.

Iwona Arabas

Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN

Piotr Daszkiewicz

PatriNat (OFB–Muséum national d’Histoire naturelle–CNRD–IRD), Paryż

Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN

Robert Księżopolski

Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN

Societas Scientiarum Klukoviana et Jablonoviana

O projekcie „Zaginiona kolekcja: podlaski Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej (1728–1800)”¹

W Instytucie Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN jest obecnie realizowany projekt wirtualnego odtworzenia zasobów Gabinetu Historii Naturalnej księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej (1728–1800). Zarówno postać księżnej, jak i roli jej gabinetu jest niedoceniana i zapomniana, czego dowodem jest tytuł konferencji, która odbyła się w Muzeum Łazienki Królewskiej w 2024 r.: „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Historia muzealnictwa w Polsce”.

Tymczasem osiemnastowieczny gabinet księżnej Anny Jabłonowskiej, znajdujący się w pałacu w Siemiatyczach, był jednym z najbogatszych w Europie. W zbiorach odnotowano bardzo cenne okazy, m.in.: część herpetologicznej kolekcji słynnego holenderskiego przyrodnika i farmaceuty Alberta Seby (1665–1736)²; znanej ze swoich dzieł anatomicznych z wosku³ Anny Morandi Manzolini (1714–1774)⁴; niemieckiej przyrodniczki i artystki malarki Marii Sibylli Merian (1647–1717)⁵ oraz przyrodnika, entomologa i malarza miniatur Auguste’a Jeana Rösela (1705–1759)⁶.

Wielką wartość siemiatyckich zbiorów potwierdzały opinie osiemnastowiecznych uczonych, m.in. Wasilija Michajłowicza Sewergina (1765–1826), Renaty Gralath (1748–?), Johanna Bernoulliego (1744–1807), Pauliny Wilkońskiej,

¹ Zgłoszony do publikacji tekst jest komunikatem, którego zadaniem jest popularyzacja naszej strony internetowej poświęconej siemiatyckiej kolekcji księżnej Anny Pauliny z Sapiehów Jabłonowskiej – www.jablonowska-kolekcja.pl. Publikacja na ten temat pt. *Thesaurus mundi naturalis. Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej* autorstwa Iwony Arabas ukaże się w najbliższym czasie.

² Pierwszą kolekcję Alberta Seby zakupił w całości w 1716 r. imperator Piotr I do petersburskiej Kunstkamery, a fascynujące preparaty można oglądać do dziś.

³ M. Lemire, *Les modèles anatomiques en cire colorée du XVIIIe et du XIXe siècle. Muséum national d’Histoire naturelle*, Paris 1987, s. 28.

⁴ Więcej na ten temat zob.: R. Messbarger, *Re-membering a Body of Work: Anatomist and Anatomical Designer Anna Morandi Manzolini*, „Studies in Eighteenth-Century Culture” 2003, vol. 32, p. 67, 136 oraz J. Bernouill, *Podróże po Polsce 1778*, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 352.

⁵ Maria Sibylla Meran (1647–1717), uznana za jednego z pierwszych entomologów.

⁶ August Johann Rösel von Rosenhof (1705–1759) został uznany za ważną postać współczesnej entomologii.

ks. Krzysztofa Kluka (1739–1796) i Stanisława Staszica (1755–1826). Z kolei wizyta króla Stanisława Augusta w Siemiatyczach w grudniu 1793 r. zaowocowała relacją dokumentującą jego podziw dla gabinetu, który „znacznym kosztem przez księżną JM w różnych krajach zbierany, a między pierwszymi w Europie liczyć się mogący”⁷.

Znany i ceniony w całej Europie gabinet Anny z Sapiehów Jabłonowskiej był odwiedzany przez koronowane głowy i najznakomitszych przedstawicieli polskiego oświecenia oraz stanowił warsztat pracy m.in. dla przyrodników ks. Krzysztofa Kluka i Remigiusza Ładowskiego (1738–1798). W księdze odwiedzin z lat 1782–1792 zostało odnotowanych ponad tysiąc osób⁸, a wśród arystokratów, szlachty, duchowieństwa, artystów i uczonych byli również studenci oraz urzędnicy i rzemieślnicy⁹. Udostępniając tak szerokiej publiczności swoje zbiory i dbając o przekazywanie wiedzy na ich temat, księżna udowodniła, że traktuje Gabinet Historii Naturalnej nie tylko jako placówkę naukową, ale także edukacyjną¹⁰.

Księżna Anna Jabłńska nie mając naturalnych spadkobierców ani nikogo bliskiego, kto podzielałby jej pasję, zdecydowała się w 1788 r. na podjęcie kroków w celu utworzenia w Warszawie Przyrodniczego Muzeum Narodowego, przeznaczając na ten cel pałac Jabłńskich¹¹ wraz z funduszami na utrzymanie kolekcji. Niestety powyższa idea nie znalazła uznania w oczach króla Stanisława Augusta i w konsekwencji po śmierci księżnej zbiory zostały sprzedane przez spadkobierców, m.in. cesarzowi Aleksandrowi I, a pałac uległ zniszczeniu w 1863 r. i nie został nigdy odbudowany. W skład zakupionego przez Aleksandra I Gabinetu wchodziły okazy należące do królestwa minerałów, królestwa roślin i królestwa zwierząt oraz zbiory sztuki i instrumenty naukowe, które po opuszczeniu Podlasia trafiły do Muzeum Uniwersytetu Moskiewskiego, gdzie w 1812 r. spłonęły w pożarze.

Przez ponad 200 lat nie można było odtworzyć listy okazów, które posiadała Jabłńska. Zainteresowanie legendą o bogactwie tych przyrodniczych zbiorów można odnotować już na początku XX w.¹², jednak ich opracowanie rozpoczęło się dopiero w 2000 r. dzięki działalności Muzeum Rolnictwa

⁷ *Dziennik bytności najjaśniejszego pana w Siemiatyczach, dobrach JO księżnej JM Anny z księży Sapiehów Jabłńskich wojewodźiny bractawskiej*, „Korespondent Krajowy i Zagraniczny”, dodatek do nr 99, 10 grudnia 1793, s. 2028–2209.

⁸ „Rejestr osób zwiedzających Gabinet Historii Naturalnej w pałacu księżnej Jabłńskich w Siemiatyczach”, Archiwum Państwowe w Krakowie, Zbiory Glogera, nr 678; por. J. Maroszek, *Gabinet siemiatycki i zbiory księżnej Anny z Sapiehów Jabłńskich*, w: *Anna ks. Jabłńska i ks. Krzysztof Kluk – ludzie, którzy wyprzedzili swoją epokę*, Ciechanowiec 2011, s. 142–147, nr 678; por. J. Maroszek, *Gabinet siemiatycki i zbiory księżnej Anny z Sapiehów Jabłńskich*, w: *Anna ks. Jabłńska i ks. Krzysztof Kluk – ludzie, którzy wyprzedzili swoją epokę*, Ciechanowiec 2011, s. 142–147.

⁹ „Rejestr osób...”; J. Maroszek, *Goście siemiatyckiego Gabinetu Historii Naturalnej Anny Jabłńskiej w latach 1782–1792*, w: *Księżna Anna z Sapiehów Jabłńska, w (1728–1800). W 200. rocznicę zgonu*, red. A. Wołk, Z.J. Wójcik, Siemiatycze 2001, s. 134–166.

¹⁰ Zob. J. Maroszek, *Goście siemiatyckiego Gabinetu Historii Naturalnej Anny Jabłńskiej w latach 1782–1792*, w: *Księżna Anna z Sapiehów Jabłńska...*, op. cit., s. 134–166; idem, *Gabinet siemiatycki...*, op. cit., s. 142–147.

¹¹ Potem ratusz (dzisiaj pl. Teatralny).

¹² J. Rostafiński, *Księżna wojewodzina bractawska jako przyrodniczka*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1916, t. 2, s. 280–303; K. Konarski, *Anna Jabłńska reformatorka życia społecznego w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1918; B. Hryniewicz, *Udział kobiety polskiej w rozwoju botaniki*, „Czasopismo Przyrodnicze” 1933, t. 7, z. 1–3, s. 1–17.

im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu, a potem również Instytutu Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN¹³. Historyków nauki fascynowała różnorodność działań Anny Jabłonowskiej, która zarządzała rozległymi majątkami, wdrażała wiele innowacji gospodarczych i rolniczych, uprawiała i aklimatyzowała rośliny z innych stref klimatycznych, wyprowadzała do hodowli nowe odmiany zwierząt. W najnowszej literaturze historycznej postać Jabłonowskiej jest obecna w publikacjach poświęconych działalności kobiet¹⁴ i jej aktywności podczas konfederacji barskiej oraz jako autorki prac o tematyce gospodarczej¹⁵, jednak nie wnoszą one nowych ustaleń dotyczących jej przyrodniczych zainteresowań.

Badania prowadzone od 2009 r. przez Iwonę Arabas doprowadziły do odnalezienia w rosyjskich archiwach rękopisów pozwalających na odtworzenie owianych tajemnicą zasobów i losów kolekcji. Po odczytaniu manuskryptów, w części dzięki zastosowaniu fotografowania metodą fotoluminescencji, nastąpił przełom w poznaniu siemiatyckiej kolekcji¹⁶ i jej losów po opuszczeniu Podlasia. Zrodziła się wówczas idea przywrócenia pamięci o Annie Jabłonowskiej – czołowej przedstawicielce polskiego oświecenia i wielkiej muzealniczce, której inicjatywa przekształcenia siemiatyckiego gabinetu w Narodowe Muzeum Historii Naturalnej z siedzibą w pałacu Jabłonowskich w Warszawie była zaprzepaszczoną szansą na utworzenie placówki, której stolicy brakuje do dziś.

Na podstawie odnalezionego wykazu rozpoczęliśmy proces systematycznego udostępniania wizerunków okazów, posiłkując się gatunkami z europejskich osiemnastowiecznych kolekcji, przede wszystkim zgromadzonych w Muséum national d'Histoire naturelle w Paryżu. Projekt ten wpisuje się w nurt prac związanych z historią polskiego muzealnictwa, którego celem jest pierwsze odtworzenie zasobów osiemnastowiecznego gabinetu historii naturalnej o europejskiej renomie.

Oficjalna premiera witryny internetowej Zaginiona kolekcja: podlaski Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej (1728–1800) – www.jablonowska-kolekcja.pl miała miejsce 6 grudnia 2023 r. w sali seminaryjnej IHN PAN w Pałacu Staszica. Pomysł jej utworzenia zrodził się w efekcie

¹³ *Kolekcje przyrodnicze i gospodarcze innowacje – tradycja i nowoczesność. Pamięci księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej (1728–1800)*, red. I. Arabas, R. Księżopolski, Warszawa–Ciechanowiec 2021, s. 366.

¹⁴ Zob. m.in.: K. Targosz, *Kolekcjonerki XVIII wieku–Anna Jabłonowska i Teofila Konstancja Morawska i ich zbiory przyrodnicze*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 313–337; J. Bąk, *Anna Paulina z Sapiehów Jabłonowska – kolekcjonerka, przyjaciółka nauk, inicjatorka przemian*, w: *Stylnie kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Ročko, M. Górka, Warszawa 2017, s. 151–163; M.E. Kowalczyk, *Zagraniczne podróże Polek w epoce oświecenia*, Łomianki 2019; B. Г. Ананьев, *О некоторых источниках по истории формирования музейной коллекции Московского университета в начале XIX в. (к предыстории приобретения Семиятского кабинета)*, w: *Музеология — музееведение в XXI в.: Проблемы изучения и преподавания. Материалы Международной научной конференции, Санкт–Петербург, 14–16 мая 2008 г.*, St. Petersburg 2009, s. 321–327; M. Sobczyńska-Szczepańska, *La duquesa Anna Jabłonowska. Reformadora económica, coleccionista, protectora de la ciencia y del arte*, w: *Entre la política y las artes. Señoras del poder*, eds. M.Á. Zalama, M.C. Porras Gil, Madrid y Fráncfort 2022, p. 205–220.

¹⁵ Anna Jabłonowska była autorką lub tłumaczką m.in. *Ustawy powszechne dla dóbr swoich rządów (1783–1785)*, *Porządek robót miesięcznych ogrodnika (1786)* i *Physiologia albo krótko zebrane lekcje elementarne o naturze i właściwościach duszy*, które stały się podstawą naukowej agronomii w Rzeczypospolitej.

¹⁶ I. Arabas, *Losy kolekcji księżnej Anny Jabłonowskiej na podstawie dokumentów z archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk w St. Petersburgu*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2009, t. 54, nr 2, s. 95–108.

dyskusji programowych związanych z konferencją naukową „Kolekcje przyrodnicze i gospodarcze innowacje – tradycja i nowoczesność. Pamięci księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej (1728–1800)”, która odbyła się w Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu w 2020 r. Inicjatorką projektu była Iwona Arabas, kierowniczka Pracowni Nauk Przyrodniczych i Medycznych IHN PAN, wraz z współpracownikami lek. med. Robertem Książepolskim i Piotrem Daszkiewiczem (obecnie zespół redakcyjny). Autorem oprawy graficznej strony jest dr hab. Tomasz Samojlik, pracownik naukowy Instytutu Biologii Ssaków PAN w Białowieży, który jest również cenionym rysownikiem, autorem serii komiksów popularyzujących wiedzę przyrodniczą. Witryna internetowa Zaginiona kolekcja powstała w popularnym serwisie WordPress i prowadzona jest przez Mateusza Orzechowskiego. Patronat nad projektem objęła Kasa im. Józefa Mianowskiego – Fundacja Popierania Nauki; mecenasem projektu jest Benoit Duthoit (subwencja prywatna); projekt powstaje we współpracy z Societas Scientiarum Klukoviana et Jablonovianae oraz Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu.

W menu głównym strony, u podstawy projektu graficznego, znajdują się aktywne przyciski ułatwiające poruszanie się po wirtualnym muzeum:

1. **O projekcie**, gdzie znajdziemy informacje o genezie i naszych motywacjach związanych z wirtualnym projektem Zaginionej kolekcji;
2. **Anna Jabłowska**, z podstronami Biografia, Kalendarium i Twórczość;
3. **Kolekcje**, z wejściem do właściwego wirtualnego muzeum, podzielonego na trzy galerie: Królestwo roślin, Królestwo zwierząt oraz Królestwo minerałów, które umożliwiają dostęp do przeglądarki zdjęć – przykładowych obiektów muzealnych;
4. **Bibliografia** prac poświęconych Annie Jabłowskiej;
5. **Dział Archiwalia** gromadzący dokumenty związane z kolekcją. [\[fot. 1\]](#)

Wirtualna kolekcja jest cały czas budowana i mamy nadzieję, że naszą inicjatywę uda się w przyszłości rozwinąć poprzez podejmowane projekty badawcze, publikacje naukowe oraz działania edukacyjne i popularyzujące naukę, które są realizowane przez zespół Pracowni Nauk Przyrodniczych i Medycznych IHN PAN we współpracy z podmiotami zewnętrznymi. W planach mamy również poszerzenie naszej działalności o poświęcone zbiorom Jabłowskiej serwisy społecznościowe, mając na uwadze, że muzea to jedno z najbardziej wpływowych miejsc nowoczesności.

Mamy nadzieję, że dzięki naszym staraniom zostanie przywrócona pamięć o dorobku księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej jako przyrodniczki, muzealniczki i czołowej postaci polskiego oświecenia, chociaż jej idea powstania w Warszawie placówki muzealnej poświęconej przyrodzie nie została zrealizowana.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Krakowie

Zbiory Glogera,

„Rejestr osób zwiedzających Gabinet Historii Naturalnej w pałacu księżnej Jabłonowskiej w Siemiatyczach”, nr 678.

Publikacje

В.Г. Ананьев, *О некоторых источниках по истории формирования музейной коллекции Московского университета в начале XIX в. (к предыстории приобретения Семятического кабинета)*, w: *Музеология — музееведение в XXI в.: Проблемы изучения и преподавания. Материалы Международной научной конференции, Санкт–Петербург, 14—16 мая 2008 г.*, St. Petersburg 2009, s. 321–327.

I. Arabas, *Losy kolekcji księżnej Anny Jabłonowskiej na podstawie dokumentów z archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk w St. Petersburgu*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2009, t. 54, nr 2, s. 95–108.

J. Bąk, *Anna Paulina z Sapiehów Jabłonowska – kolekcjonerka, przyjaciółka nauk, inicjatorka przemian*, w: *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Roćko, M. Górka, Warszawa 2017.

J. Bernouilli, *Podróże po Polsce 1778*, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 2, Warszawa 1963, s. 329–353.

Dziennik bytności najjaśniejszego pana w Siemiatyczach, dobrach JO księżnej JM Anny z książąt Sapiehów Jabłonowskiej wojewodźiny bractawskiej, „Korespondent Krajowy i Zagraniczny”, dodatek do nr 99, 10 grudnia 1793, s. 2028–2029.

A. te Heesen, *Teorie muzeum*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2016.

B. Hryniewicz, *Udział kobiety polskiej w rozwoju botaniki*, „Czasopismo Przyrodnicze” 1933, t. 7, z. 1–3, s. 1–17.

Kolekcje przyrodnicze i gospodarcze innowacje – tradycja i nowoczesność. Pamięci księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej (1728–1800), red. I. Arabas, R. Książkowski, Warszawa–Ciechanowiec 2021

K. Konarski, *Anna Jabłonowska reformatorka życia społecznego w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1918.

M.E. Kowalczyk, *Zagraniczne podróże Polek w epoce oświecenia*, Łomianki 2019.

M. Lemire, *Les modèles anatomiques en cire colorée du XVIIIe et du XIXe siècle*. *Muséum national d'Histoire naturelle*, Paris 1987.

- J. Maroszek, *Gabinet siemiatycki i zbiory księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej*, w: *Anna ks. Jabłonowska i ks. Krzysztof Kluk – ludzie, którzy wyprzedzili swoją epokę*, Ciechanowiec 2011, s. 142–147.
- J. Maroszek, *Goście siemiatyckiego Gabinetu Historii Naturalnej Anny Jabłonowskiej w latach 1782–1792*, w: *Księżna Anna z Sapiehów Jabłonowska, w (1728–1800). W 200. rocznicę zgonu*, red. A. Wołk, Z.J. Wójcik, Siemiatycze 2001, s. 134–166.
- R. Messbarger, *Re-memembering a Body of Work: Anatomist and Anatomical Designer Anna Morandi Manzolini*, „*Studies in Eighteenth-Century Culture*” 2003, vol. 32, p. 123–154.
- J. Rostafiński, *Księżna wojewodzina bractawska jako przyrodniczka*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1916, t. 2, s. 280–303.
- M. Sobczyńska-Szczepańska, *La duquesa Anna Jabłonowska. Reformadora económica, coleccionista, protectora de la ciencia y del arte*, w: *Entre la política y las artes. Señoras del poder*, eds. M.Á. Zalama, M.C. Porras Gil, Madrid y Fráncfort 2022, p. 205–220.
- K. Targosz, *Kolekcjonerki XVIII wieku — Anna Jabłonowska i Teofila Konstancja Morawska i ich zbiory przyrodnicze*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 313–337.



1. Winieta ze strony internetowej *Zapomniana kolekcja* [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Komunikat powstał, aby spopularyzować działalność księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej jako przyrodniczki, muzealniczki i czołowej postaci polskiego oświecenia, której poświęcony jest nasz projekt Zaginiona kolekcja: podlaski Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej (1728–1800).

Siemiatycze na Podlasiu i Kock w Lubelskiem były w XVIII wieku centrum polskiego kolekcjonerstwa przyrodniczego. Stało się tak dzięki działalności księżnej Anny Jabłonowskiej, której Gabinet Historii Naturalnej oraz szklarnie i ogród botaniczny były odwiedzane przez koronowane głowy i najznakomitszych przedstawicieli polskiego oświecenia. Siemiatycki gabinet był jednym z największych w Europie, a księżna współpracowała m.in. z gabinetem króla Francji, który w 1793 r. przekształcono w Muséum national d'Histoire naturelle.

Zbiory księżnej Jabłonowskiej w 1802 r. zostały zakupione przez imperatora Aleksandra I i zasiliły powstające Muzeum Uniwersytetu Moskiewskiego. Niestety większość moskiewskich zbiorów, wraz z legendarną kolekcją Jabłonowskiej, spłonęły w 1812 r.

Od dawna historycy nauki poszukiwali dokumentów związanych z siemiatycką kolekcją i niedawno prace prowadzone w rosyjskich archiwach doprowadziły do odnalezienia rękopisów pozwalających na odtworzenie owianych tajemnicą losów kolekcji po opuszczeniu Podlasia oraz listy wywiezionych okazów przyrodniczych.

Oryginalne zbiory nie przetrwały, ale na podstawie odnalezionego wykazu będzie można, posiłkując się gatunkami z europejskich osiemnastowiecznych kolekcji, pokazać okazy obecne w siemiatyckiej kolekcji. Jest to pierwszy tego rodzaju projekt, którego celem jest wirtualne odtworzenie polskiego osiemnastowiecznego gabinetu historii naturalnej. Autorzy mają nadzieję nie tylko na kontynuację prowadzonych od lat w IHN badań naukowych, ale także na dotarcie z informacjami o działalności księżnej, dzięki wirtualizacji, do młodych odbiorców.

Słowa kluczowe: gabinet historii naturalnej, Anna z Sapiehów Jabłonowska, kolekcjonerstwo przyrodnicze

ABSTRACT

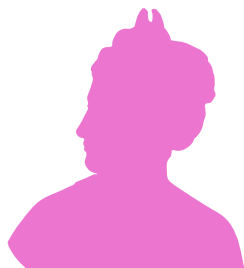
The Cabinet of Natural History of Duchess Anna Jabłonowska (1728–1800): the lost collection

For many years, historians of science have been searching for documents related to the Siemiatycze collection. Recently, work carried out in Russian archives has led to the discovery of manuscripts that allow us to reconstruct

the mysterious fate of the collection after it left Podlasie, as well as a list of the natural specimens that were taken away.

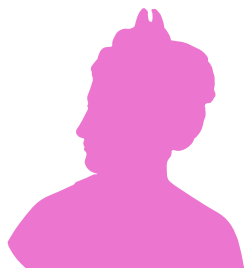
Unfortunately, the original collection has not survived. However, it will be possible to show the specimens present in the Siemiatycze collection using species from eighteenth-century European collections, based on the list that has been found. This is the first project of its kind, with the objective of virtually reconstructing an eighteenth-century Polish natural history cabinet. The authors intend to continue the scientific research conducted for years at the IHN, while also aiming to reach young audiences with information about the duchess's activities through virtualization.

Keywords: Anna Jabłonowska née Sapieha, natural history cabinet, natural history collecting



dr hab. Iwona Arabas, prof. PAN – absolwentka warszawskiego Wydziału Farmaceutycznego Akademii Medycznej i studiów podyplomowych w Instytucie Historii Sztuki Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Historyk nauki, kierowniczka Pracowni Historii Nauk Przyrodniczych i Medycznych IHN PAN, przewodnicząca Sekcji Historii Nauki i Techniki Komitetu Historii Nauk Historycznych PAN, członkini Akadémie International d’Histoire de la Pharmacie i International Society for the History of Pharmacy. Odznaczona Brązowym i Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Przewodniczyła 43rd International Congress for the History of Pharmacy oraz kierowała grantami MKiDN, NIMOZ oraz MNiSW z programu „Doskonała nauka”. Jej najnowsze najważniejsze publikacje dotyczą Gabinetu Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej.

lek. med. Robert Księżopolski – absolwent Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie i studiów podyplomowych w Narodowym Instytucie Żywności i Żywienia oraz Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, wiceprezes Societas Scientiarum Klukoviana et Jablonovianae i przewodniczący Rady Towarzystwa Karpackiego, współorganizator Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Kolekcje przyrodnicze i gospodarcze innowacje – tradycja i nowoczesność. Pamięci Księżnej Anny z Sapiechów Jabłonowskiej (1728–1800)”, Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Rośliny lecznicze w nauce i kulturze” oraz redaktor pomocniczy grantów MNiSW z programu „Doskonała nauka”, współredaktor i autor publikacji pokonferencyjnej *Kolekcje przyrodnicze i gospodarcze innowacje – tradycja i nowoczesność. Pamięci Księżnej Anny z Sapiechów Jabłonowskiej (1728–1800)*. Jego najnowsze publikacje dotyczą roślin leczniczych oraz fitoterapii.



dr hab. Piotr Daszkiewicz, prof. PAN – biolog, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, w 1987 r. wyemigrował do Francji i tam na Uniwersytecie Denis Diderot (Paris VII) ukończył studia z zakresu epistemologii i historii nauk ścisłych. Od 1993 r. pracuje w Service du Patrimoine Naturel w Narodowym Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu (obecnie jednostka mieszana PatriNat, Agence Française pour la Biodiversité, MNHN, CNRS), a od 2016 r. również w IHN PAN. Autor wielu artykułów w „Kulturze” i w „Zeszytach Historycznych” na temat ekologii i historii nauk przyrodniczych. Jego badania koncentrują się na historii kolekcji przyrodniczych oraz polsko-francuskich związków w dziedzinie przyrodoznawstwa w XVIII i XIX w. Interesuje się także historią badań Puszczy Białowieskiej, badań przyrody neotropikalnej przez polskich podróżników oraz dorobku polskiej emigracji we Francji w XIX w. w zakresie nauk przyrodniczych. Prowadzi także badania w zakresie funkcjonowania instytucji naukowych i pracy przyrodników w warunkach ograniczonej wolności nauki oraz historii wojennych rabunków zbiorów przyrodniczych.

II. ZAANGAŻOWANE SPOŁECZNICZKI



Ewa Gizińska

Politechnika Warszawska, Filia w Płocku
Towarzystwo Naukowe Płockie

Halina Rutska (1868–1932). Kobieta, która stworzyła płockie muzeum

Przykład Kresowianki Haliny Rutskiej, tworzącej muzeum w Płocku, potwierdza, że były na ziemiach polskich wielkie muzealniczki. W 1907 r. w Płocku grupa miejscowej inteligencji, wśród nich małżonkowie Halina i Stefan Rutscy¹, doprowadziła do reaktywacji Towarzystwa Naukowego. W 1908 r. na wniosek Haliny Rutskiej, dzięki staraniom członków zarządu Towarzystwa Naukowego Płockiego (TNP) oraz poparciu życzliwych osób, na siedzibę towarzystwa zakupiono średniowieczną kamienicę przy Rynku Kanonicznym 8 (obecnie pl. Gabriela Narutowicza)². W niej gromadzone były okazy muzealne, którymi od początku zajmowała się społecznie Halina Rutska. [fot. 1, 2]

Oprócz pieczy nad zbiorami Halina Rutska intensywnie włączyła się w działalność TNP. Spędzała wiele czasu w jego siedzibie, a od 1918 r. zamieszkała wraz z mężem w najstarszej części budynku, co umożliwiało całodobowy nadzór nad majątkiem towarzystwa. Podczas Wielkiej Wojny oraz najazdu bolszewickiego na Płock w sierpniu 1920 r. małżonkom Rutskich przypadła troska o zabezpieczenie i uchronienie przed rozgrabieniem mienia TNP³.

Zakres obowiązków wykonywanych przez Halinę Rutuską poszerzał się z biegiem lat. Pełniła funkcję członka zarządu, sekretarza towarzystwa i skarbniczki. Prowadziła kancelarię TNP, zabiegała o sprzymierzeńców. Wraz z mężem porządkowała, organizowała i prowadziła Bibliotekę im. Zielińskich TNP⁴. Ponadto

¹ Halina (Helena) Zofia Rutska (1868–1932) – działaczka społeczno-oświatowa, regionalistka. Członkini zarządu Towarzystwa Naukowego Płockiego [dalej: TNP], kustoszka muzeum TNP i bibliotekarka. Twórczyni i przewodnicząca Koła Miłośników Płocka przy TNP. W czasie I wojny światowej zaangażowana w prace Czerwonego Krzyża. W latach 1918–1919 przeprowadziła z ramienia TNP akcję zabezpieczania księgozbiorów oraz archiwaliów i registratur władz zaborczych i okupacyjnych w Płocku. Jedną z pierwszoplanowych postaci Służby Narodowej Kobiet Polskich, Polskiego i Komitetu Obrony Lwowa, a w 1920 r. Obywatelskiego Komitetu Obrony Państwa, zob. A. Maciesza, *Śp. Halina z Horodyskich Welamin Rutska. Wspomnienie pośmiertne*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego w Płocku” 1931–1934, t. 3, s. 4–8; idem, *Stefan i Halina Rutscy. Zasługi ich na polu organizacji nauki w Płocku. Odczyt wygłoszony na uroczystym posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Płockiego w dniu 23 kwietnia 1933 r.*, Płock 1933, s. 16–29; M. Biłska-Ciećwierz, *Kiedy stała się wolność. Płock w latach 1918–1921*, Płock 2018, s. 100–106, 111. Stefan Maksymilian Rutski (1855–1932) – nauczyciel, bibliotekarz i działacz społeczny. Skarbnik, a od 1908 r. wiceprezes TNP, dyrektor Biblioteki im. Zielińskich TNP, pierwszy dyrektor Archiwum Państwowego w Płocku (1919–1922), zob. A.J. Papierowski, J. Stefański, *Płocczanie znani i nieznani*, Płock 2001, s. 525–526; A. Maciesza, *Śp. Prof. Stefan Welamin Rutski. Wspomnienie pośmiertne*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego w Płocku” 1931–1934, t. 3, s. 1–3.

² A. Maciesza, *Stefan i Halina Rutscy...*, op. cit., s. 20.

³ H. Rutska, *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830–1907–1928. Notatka historyczna*, Płock 1929, s. 9–10; A. Maciesza, *Śp. Halina...*, op. cit., s. 7–8.

⁴ Zbiory poety ziemianina Gustawa Zielińskiego (1809–1881), znane jako Biblioteka Skępska, na które składał się księgozbiór liczący ok. 20 tys. woluminów (starodruki, archiwalia, mapy, atlasy i ryciny). Zostały przekazane TNP w 1907 r.

zajmowała się administrowaniem nieruchomością TNP. Zdaniem niektórych z jej współczesnych to ona nieformalnie kierowała całą instytucją⁵.

Przede wszystkim jednak tworzyła wielodziałowe muzeum – dzieło jej życia. Z czasem objęła funkcję kustosa (dyrektora) instytucji, która w 1912 r. została otwarta dla zwiedzających pod nazwą Muzeum Ziemi Płockiej, następnie Muzeum Mazowsza Płockiego, zaś od 1928 r. Muzeum Mazowsza Płockiego im. prof. Ignacego Mościckiego, prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Gromadziła, przechowywała i udostępniała przedmioty ilustrujący życie na Mazowszu Płockim, realizując postulat prezesa TNP dra Aleksandra Macieszy (1877–1945)⁶.

Zbiory pochodziły przede wszystkim z darów mieszkańców Płocka i okolic wywodzących się z różnych warstw społecznych. Kustosza wielokrotnie sama przemierzała ziemie północnego Mazowsza w poszukiwaniu interesujących obiektów. Wielką pomoc w dziele tworzenia placówki otrzymała od ks. prałata Ignacego Lasockiego, szczodrego darczyńcy, który słowem i piórem zachęcał nie tylko płocczan do ofiarności. Rutska potrafiła także nakłonić do przekazów na rzecz muzeum artystów, m.in. Konrada i Michalinę Krzyżanowskich, Ignacego Łopieńskiego, Eugenię Godlewską, Wandę Szrajberównę czy Wacława Żaboklickiego. Wśród donatorów TNP byli i znani polscy kolekcjonerzy: rodziny Witke-Jeżewskich, Karnkowskich z Karnkowa i Gustawa Zielińskiego, Stanisław Krosnowski, Józef Morawski ze Smardzewa, Edward Nepros, hr. Ursyn Rusiecki oraz Maria Bronisława Kondratowiczowa⁷.

To Halina Rutska przyjmowała osobiście zapisy testamentowe, darowizny i depozyty, spośród których szczególne znaczenie miały ofiarowane towarzystwu przez działacza społecznego, bibliofila i kolekcjonera Ludwika Kunkla (1843–1918) oraz działaczkę oświatową i pisarkę Zuzannę Morawską (1840–1922). Jednym z pozyskanych przez nią legatów była spuścizna jej byłego nauczyciela Władysława Smoleńskiego, którą w 1926 r. sprowadziła z Warszawy do Płocka i umieściła w odtworzonym przez nią gabinecie historyka, obecnie już nieistniejącym. Pracownia ta, stały punkt oprowadzanych przez nią wycieczek, wzbudzała w odwiedzających silne emocje⁸. [fot. 3]

⁵ J.K. Kochanowski, *Moje wspomnienia* [ok. 1932–1940], Biblioteka Narodowa w Warszawie, Biblioteka Ordynacji Zamojskiej w Warszawie 9652 III, k. 224; B. Jędrzejewski, *Towarzystwo Naukowe Płockie w latach 1919–1947*, „Notatki Płockie” 1970, nr 3, s. 10; idem, *Moje wspomnienia i refleksje z pracy w Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1932–1939 i 1945–1949*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1986, nr 11, s. 113.

⁶ A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych w ogóle, a muzeum ziemi Płockiej w szczególności*, „Głos Płocki” 1912, nr 49, s. 1; nr 50, s. 1–2; nr 51, s. 1.

⁷ I. Lasocki, *Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku*, Płock 1917. Tekst ukazał się również w „Kurierze Płockim” pt. *Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku oraz Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku (dokończenie)*, „Kurier Płocki” 1917, nr 117, s. 2; nr 118, s. 2; H. Rutska, *Towarzystwo Naukowe...*, op. cit., s. 14–15; M.M. Grzybowski, *Wkład księdza Ignacego Lasockiego w powstanie i rozwój Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego w początkach XX wieku*, „Studia Mazowieckie” 2012, nr 2 (specjalny), s. 24–29; E.B. Gizińska, *Halina Rutska o swojej pracy na rzecz Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Perspektywy regionalnych towarzystw naukowych w Polsce*, red. Z. Kruszewski, Warszawa 2015, s. 215.

⁸ J. Michalski, *55 lat wśród księzek*, Wrocław 1976, s. 86–87; E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 234–237.

Dzięki hojności darczyńców kustoszka tworzyła kolejne kolekcje muzealne. Umieszczała w nich okazy mineralogiczne, geologiczne i paleontologiczne, eksponaty przedstawiające faunę i florę, a także obrazujące hydroografię i klimatologię Mazowsza. Gromadziła również zabytki archeologiczne, historyczne, etnograficzne i artystyczne. Zebrała fotografie powstańców z 1863 r., pamiątki związane ze zrywami narodowymi, wojną światową i najazdem bolszewickim na Płock. Zainicjowała i opracowała bogatą kolekcję filokartystyczną, odzwierciedlającą jej pasję kolekcjonerską: pocztówki krajoznawcze, patriotyczne, okolicznościowe i satyryczne, a także kartki przedstawiające muzea, typy ludowe, tkaniny i pisanki⁹. Pozyskiwane metodycznie przedmioty dały początek dwóm merytorycznym działom: historyczno-kulturalnemu oraz fizjograficzno-etnograficznemu, które stały się podwaliną Muzeum Mazowieckiego w Płocku. [fot. 4]

Muzeum TNP miało charakter wybitnie regionalny, jednak Rutska umieściła w nim również pozyskane przez siebie masonika, sztukę Dalekiego Wschodu, a także inne wartościowe dzieła, np. akwarelę *Farys* Juliusza Kossaka. Wiedząc, jak ważną rolę w historii Polski odegrały Kresy Wschodnie, sprowadzała do Płocka kresowiana: artefakty artystyczne i użytkowe, archiwalia i fotografie oraz relacje i wspomnienia. Robiła to z myślą, aby w przyszłości posłużyły do badań naukowych¹⁰.

W latach 1908–1930 liczba obiektów muzealnych wzrosła z 780 do ponad 10 tys.¹¹ Zdecydowanie przyczyniły się do tego zdolności organizacyjne i dyplomatyczne Haliny Rutskiej, jak również jej szerokie kontakty osobiste i korespondencyjne¹².

Jej zainteresowania obejmowały różnorodne aspekty funkcjonowania miasta, regionu i jego mieszkańców. Świadczą o tym zgromadzone przez nią archiwalia dokumentujące przejawy życia gospodarczego, społecznego, kulturalnego i politycznego oraz pamiątki i spuścizny osób związanych z Płockiem i północnym Mazowszem. Obecność kustoszki w ważnych dla miasta i społeczności lokalnej wydarzeniach i spotkaniach służyła promowaniu prowadzonej przez nią placówki, zjednywaniu sympatyków i darczyńców. Zawarte oraz podtrzymywane przez nią znajomości z ważnymi postaciami życia kulturalnego i naukowego dodawały splendoru instytucji. Współcześni uważali Rutską za autorytet, to do niej zwracano się po wiedzę o specyfice miasta, regionu i jego mieszkańców¹³.

⁹ M. Bilśka-Ciećwierz, *Filokartystyka*, w: *Historia Mazowsza w działalności Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, red. L. Sobieraj, Płock 2024, s. 128.

¹⁰ H. Rutska, *Towarzystwo Naukowe...*, op. cit., s. 14; E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 192–193.

¹¹ Kwestionariusz dla Kasy im. Mianowskiego, Archiwum Towarzystwa Naukowego Płockiego, [dalej: ATNP], Akta TNP, Muzeum 1930, sygn. 72, k. 24–25.

¹² T. Kordala, *Regionalizm historyczny w działalności Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, w: *Historia Mazowsza...*, op. cit., s. 21–22.

¹³ D. Kasprzyk, *Regionalizm płocki w II Rzeczypospolitej*, Płock 2008, s. 106.

Napływające do muzeum przedmioty były w miarę możliwości opracowywane przez nią na bieżąco. Skrupulatnie zapisywała związane z ich historią wiadomości na pełniących funkcję metryczek kartonikach umieszczanych obok eksponatów lub wetkniętych za ramy obrazów, na wszywkach i przywieszkach. Utrwalała proveniencję także bezpośrednio na obiektach, np. na ceramice artystycznej i użytkowej. Pozostawiła następcom unikalne z dzisiejszego punktu widzenia informacje, tym cenniejsze, że ewidencja nabytków z tego okresu zachowała się jedynie w stanie szczątkowym¹⁴. [fot. 5]

Do bieżących obowiązków kustosz Rutskiej należało czasochłonne prowadzenie inwentarzy, rejestrów darczyńców i depozytów oraz sprawozdawczości, dokonywanie rozliczeń z dostawcami usług i materiałów. Zajmowała się także naprawą i renowacją obiektów, korzystając z pomocy lokalnych rzemieślników oraz warszawskich specjalistów¹⁵.

Oprócz ekspozycji stałej kustoszka organizowała towarzyszące odczytom pokazy tematyczne oraz wystawy czasowe. Pozostały po niej bogate zbiory zaprezentowane na wystawie „Czego w Płocku można się dowiedzieć o Kościuszcze” w 1917 r. oraz na pierwszej Okręgowej (pięciopowiatowej) Wystawie Regionalnej w Płocku w 1929 r., gdzie urządziła poprzedzoną wielomiesięcznymi przygotowaniami ekspozycję etnograficzną z zakresu przemysłu i sztuki ludowej. Współpracowała z artystką ceramiczką Wandą Szrajberówną (1886–1962)¹⁶. [fot. 6]

W TNP, reprezentacyjnej płockiej instytucji, Halina Rutska zapoznawała z eksponatami muzealnymi dostojników, m.in. we wrześniu 1918 r. wizytatora apostolskiego Achillesa Rattiego (późniejszego papieża Piusa XI), w 1921 r. marszałka Józefa Piłsudskiego, a w 1928 r. prezydenta Ignacego Mościckiego. Po ekspozycjach oprowadzała delegacje urzędników, polityków i samorządowców, grupy nauczycieli i lekarzy, wycieczki szkolne i krajoznawcze oraz indywidualnych turystów. W 1924 r. przyjęła w muzeum ponad 5 tys. zwiedzających¹⁷. Zbiory muzealne stały się bazą działalności edukacyjnej, którą prowadziła kustoszka. Jej umiejętności pedagogiczne były wysoko oceniane przez współczesnych¹⁸.

¹⁴ E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 198–199, 294–298.

¹⁵ Ibidem, s. 198–199.

¹⁶ H. Rutska, *Towarzystwo Naukowe...*, op. cit., s. 10–11; D. Kasprzyk, *Regionalizm...*, op. cit., s. 290; E. Miecznikowska, *W wiśniewskiej garnkowni pani Wandy*, Warszawa–Płock 2019, s. 36; E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 172–173.

¹⁷ *List Haliny Rutskiej do Bohdana i Heleny Bernatowiczów, pisany od któregoś do 22 grudnia 1924 r.*, ATNP, Akta TNP, Korespondencja Haliny Rutskiej, sygn. R.883, k. 12; G. Gołębiowski, *Wizyty dostojników państwowych, wojskowych i kościelnych w Płocku 1918–1939*, Płock 2008, s. 44, 73, 92.

¹⁸ Brulion raportu H. Rutskiej dla MWRiOP z 11 marca 1919 r., ATNP, Akta TNP, Korespondencja ogólna TNP 1909–1919, sygn. 203 k. 106 v.; *Przemówienie ks. prałata Wład. Mąkowskiego dyr. Biblioteki Sem. Duch. w Płocku*, „Dziennik Płocki” 1932, nr 99, s. 3; A. Maciesza, *Śp. Halina...*, op. cit., s. 7; E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 204–206.

Ważnym aspektem pracy Rutskiej były działania konserwatorskie, udział w zabezpieczaniu wykopalisk archeologicznych, zabytków historycznych i etnograficznych. Wielokrotnie wyjeżdżała w teren, prowadziła korespondencję przedmiotową, interweniowała w urzędach. Rozwinęła współpracę z archeologiem Romanem Jachimowiczem oraz z wojewódzkim konserwatorem zabytków Zygmuntem Rokowskim. W 1926 r. otrzymała z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nominację na członka-korespondenta Komisji Konserwatorskiej przy Urzędzie Wojewódzkim w Warszawie¹⁹. [fot. 7]

Halina Rutska marzyła, aby uczynić z Płocka miasto sztuki o zasięgu ogólnopolskim. Mobilizowała środowisko i sama podejmowała działania w celu pozyskania do muzeum TNP zbiorów Władysława Tarczyńskiego z Łowicza oraz bogatych kolekcji artystyczno-historycznych przemysłowca, inżyniera Stanisława Krosnowskiego. Starania te, chociaż niezakończone powodzeniem, świadczą jednak o jej dalekowzrocznych planach i gotowości do podejmowania nowych wyzwań²⁰.

Kustosz Rutska pracowała w niezwykle trudnych warunkach, w nieogrzewanych pomieszczeniach, przy notorycznym niedostatku środków na działalność, zakupy i szkolenia oraz braku współpracowników. Nie ustawała jednak w wysiłkach, uważając, że „(...) poczucie obowiązku społecznego bierze górę i nakazuje iść wytrwale dalej – *usque ad finem*. Pragnę wierzyć, że ci co po nas przyjdą, już za lat 50 może radośnie korzystać z naszej pracy będą i powiedzą: Bóg im zapłacił, że drogi nam torowali, że co mogli, ocalili dla nas i zebrali”²¹ – napisała w 1917 r. do pochodzącego z Płocka kolekcjonera Władysława Tarczyńskiego.

Muzeum, tworzone przez Ruską, którą nazwać można „siłaczką płocką”, było wynikiem jej konsekwentnej, dobrze przemyślanej wizji placówki²². Nie pobierając wynagrodzenia, kierowała nim jednoosobowo do czasu zatrudnienia w 1930 r. Kazimierza Gelinka jako kustosza działu przyrodniczo-ludoznawczego i administratora domu Pod Opatrznością, drugiej nieruchomości TNP. Rutska uczestniczyła w nabyciu tego obiektu. Do końca życia prowadziła dział historyczno-kulturalny²³.

¹⁹ Pismo Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nr V. PZ. 1483/26 z 25 maja 1926 r., ATNP, Akta TNP, Ustawy – darowizny – zapisy 1907 do 1928 r., sygn. 315, k. 79; T. Kordala, *Z dziejów badań archeologicznych na Mazowszu*, Płock 2000, s. 44–45; E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 151.

²⁰ E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 196–197, 215–227.

²¹ Muzeum w Łowiczu, *O zapoczątkowaniu muzeum Władysława Tarczyńskiego jego rozwoju i starania o własny lokal. Korespondencja odnosząca się do muzeum i nabycie domu*, sygn. D-60-Mt; List Haliny Rutskiej do Władysława Tarczyńskiego z 21 lutego 1917 r., k. 32b II v.

²² M. Sołtysiak, *Muzeum Mazowieckie w Płocku. Historia i funkcje społeczne*, Płock 1989, s. 36–47; A.M. Stogowska, *Rola intelektualna i kulturotwórcza Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1820–1830, 1907–1939*, Płock 1998, s. 201.

²³ E.B. Gizińska, *Halina Rutska...*, op. cit., s. 197.

Pomimo wypełniania różnorodnych i czasochłonnych obowiązków Rutska prowadziła działalność naukową na miarę swoich możliwości. W 1919 r. napisała test o TNP do prasy. Wspólnie z Aleksandrem Macieszą opisała zbiory muzealne do *Przewodnika po Płocku* z 1922 r. Spod jej pióra wyszedł artykuł *Z życia nauki na prowincji. Płock*, opublikowany w „Służbie Nauce” w 1925 r., oraz pierwsze opracowanie monograficzne poświęcone TNP: *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830 – 1907–1928. Notatka historyczna* (1929), do dzisiaj chętnie wykorzystywane źródło wiedzy o pionierskiej działalności towarzystwa. Pisząc o historii TNP, autorka chciała uwypuklić przede wszystkim dokonania instytucji, rozmyślnie „tuszuując” swój wkład w jej tworzenie²⁴.

Żadna z publikacji wydanych po śmierci Haliny Rutskiej nie oddała ogromu jej tytanicznego trudu, poświadczanego w aktach Towarzystwa²⁵. Jak sama wyznała w prywatnej korespondencji, wybrała świadomie „codzienną szarą robociznę, bo jest konieczna i bez niej nic nie będzie, ale jest niewidoczna”²⁶. Niemniej jednak była rozpoznawalna i ceniona w środowisku polskich muzealników, z którymi spotykała się na zjazdach, na kursach specjalistycznych oraz w Płocku. Nawiązywała współpracę naukową i wystawienniczą z innymi ośrodkami polskimi. W imieniu TNP występowała do instytucji lokalnych i centralnych, zabiegała o środki na działalność muzeum, samodzielnie załatwiała wiele służbowych spraw. Słynęła z konsekwencji, wytrwałości i uporu w dążeniu do celu. Najprawdopodobniej należała do Związku Muzeów Polskich.

Jej niezwykłą ofiarność w tworzeniu jednego z piękniejszych muzeów prowincjonalnych II Rzeczypospolitej podkreślił Roman Jakimowicz, dyrektor Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie:

Muzeum Mazowsza Płockiego przoduje wielu podobnym instytucjom. Zasługa bezinteresownej pracy przede wszystkim Pani Rutskiej. By taką rzecz stworzyć w warunkach ciężkich, na prowincji, nie mając w stolicy żadnej „metropolii”, przeżyć okres wielkiej wojny, okupacji niemieckiej i ataku bolszewickiego, ba nie tylko przeżyć, lecz rozwijać się w tym czasie – na to trzeba pracować tak, jak Pani Rutska z zapamiętaniem i entuzjazmem, często po 20 godzin na dobę. (...) Muzeum Mazowsza Płockiego jest jednym z nielicznych naszych muzeów prowincjonalnych, mających ściśle wytknięty plan pracy i stosujących się doń. (...) Wszystkie działy rozwijają się i są traktowane prawie równomiernie. (...) Trzeba dodać, że w Muzeum robiła wszystko sama²⁷.

²⁴ List Haliny Rutskiej do Wandy Szrajberówny z 29 grudnia 1929 r., ATNP, Akta TNP, Korespondencja Szrajberówny Wandy, malarki-ceramiczki, sygn. 228, k. 131.

²⁵ M. Kieffer, *Zarys dziejów Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830–1907–1957. Szkice i materiały*, red. H. Kostanecka i in., Płock 1957, s. 32.

²⁶ List Haliny Rutskiej do Wandy Szrajberówny z 18 stycznia 1930 r., ATNP, Akta TNP, Korespondencja Szrajberówny Wandy, malarki-ceramiczki, sygn. 228, k. 88. Por. *Żywe ogniwa: wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. nauk. A. Tołysz, wsp. P. Majewski, red. A. Witek, Warszawa 2022, s. 324–325.

²⁷ R. Jakimowicz, *Pamięci Haliny Rutskiej*, „Służba Nauce” 1933, nr 2, s. 25–27. Pisownię uwspółcześniono.

W dużej mierze dzięki staraniom Rutskiej TNP stało się miejscem naukowej i społecznej aktywności mieszkańców regionu. Wśród zachowanych relacji uczestników i obserwatorów jej trudów i dzieła Rutskiej niezwykle znamienne są słowa bezpośredniego współpracownika i świadka jej dokonań, prezesa TNP Aleksandra Macieszy: „Unikająca wszelkiego rozgłosu za życia, pozostawiła po sobie pomnik w murach Tow. Naukowego w postaci zbiorów bibliotecznych i muzealnych, świadczących o dawnej i obecnej kulturze Mazowsza Płockiego, nadających naszemu miastu charakter większego ośrodka kulturalnego”²⁸. Nie bez powodu warszawski historyk, Jan Karol Kochanowski określił Płock – jako jedyne miasto prowincjonalne – mianem „polskich Aten”, co opatrzył wymownym komentarzem pod adresem Haliny Rutskiej: *Magna pars tui*²⁹.

W uznaniu niepodważalnego wkładu w tworzenie muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego oraz w kreowanie wizerunku tej instytucji w mieście i regionie Halina Rutka została odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi, a w 1925 r. nadano jej Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski³⁰.

Kustosż Halina Rutka sprawiła, że płockie muzeum regionalne zajęło ważne miejsce na muzealnej mapie Polski. Pozostawiła bezcenną spuściznę, z której miasto i region korzystają do dzisiaj. Jej niekwestionowane dokonania oraz wkład w zachowanie dziedzictwa narodowego są warte przypomnienia i utrwalania w świadomości Polaków, zwłaszcza z uwagi na utrudnienia w dostępie kobiet do możliwości awansu społecznego i zawodowego w omawianym okresie.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Towarzystwa Naukowego Płockiego (ATNP)

Korespondencja Haliny Rutkiej, sygn. R. 883.

Korespondencja Kochanowskiego Jana, historyka, 1911–1931, sygn. 226.

Korespondencja ogólna 1909–1919, sygn. 203.

Korespondencja Szrajberówny Wandy, malarki-ceramiczki, sygn. 228.

Listy Haliny Rutkiej do Bronisławy Kondratowicz, sygn. R. 884.

Muzeum 1929, sygn. 71.

Muzeum 1930, sygn. 72.

Ustawy – darowizny – zapisy 1907 do 1928, sygn. 315.

²⁸ A. Maciesza, *Śp. Halina...*, op. cit., s. 6–8. Pisownię uwspółcześniono.

²⁹ List Jana Karola Kochanowskiego do Haliny Rutkiej z 9 kwietnia 1925 r., ATNP, Akta TNP, Korespondencja Kochanowskiego Jana, historyka, sygn. 226, k. 30.

³⁰ A. Maciesza, *Śp. Halina...*, op. cit., s. 8; prasa lokalna o uroczystości: *Odnaczeni „Złotym Krzyżem zasługi”*, „Dziennik Płocki” 1931, nr 138, s. 2.

Muzeum w Łowiczu

„O zapoczątkowaniu muzeum/Władysława Tarczyńskiego/jego rozwoju i starania o własny lokal. / Korespondencja odnosząca się do muzeum i nabycie domu”, sygn. D-60-MŁ.

Biblioteka Narodowa w Warszawie

J.K. Kochanowski, *Moje wspomnienia* [ok. 1932–1940], Biblioteka Ordynacji Zamojskiej w Warszawie, rkps. 9652 III.

Publikacje

M. Bilska-Ciećwierz, *Filokartystyka*, w: *Historia Mazowsza w działalności Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, red. L. Sobieraj, Płock 2024.

M. Bilska-Ciećwierz, *Kiedy stała się wolność. Płock w latach 1918–1921*, Płock 2018.

E.B. Gizińska, *Halina Rutska – życie i udział w tworzeniu płockiego środowiska kulturalno-naukowego od schyłku XIX w. do lat trzydziestych XX w.*, Uniwersytet w Białymstoku 2022 (praca niepublikowana).

M.M. Grzybowski, *Wkład księdza Ignacego Lasockiego w powstanie i rozwój Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego w początkach XX wieku*, „Studia Mazowieckie” 2012, nr 2 (specjalny).

R. Jakimowicz, *Pamięci Haliny Rutskiej*, „Służba Nauce” 1933, nr 2, s. 25–27.

B. Jędrzejewski, *Moje wspomnienia i refleksje z pracy w muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1932–1939 i 1945–1949*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1986, nr 11, s. 113.

B. Jędrzejewski, *Towarzystwo Naukowe Płockie w latach 1919–1947*, „Notatki Płockie” 1970, nr 3, s. 10.

D. Kasprzyk, *Regionalizm płocki w II Rzeczypospolitej*, Płock 2008.

M. Kieffer, *Zarys dziejów Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830 – 1907–1957. Szkice i materiały*, red. H. Kostanecka i in., Płock 1957, s. 32.

T. Kordala, *Regionalizm historyczny w działalności Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, w: *Historia Mazowsza w działalności Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, red. L. Sobieraj, Płock 2024, s. 21–22.

T. Kordala, *Z dziejów badań archeologicznych na Mazowszu*, Płock 2000.

I. Lasocki, *Kochana Rusia (Halina z Horodyskich Stefanowa Welamin Rutska)*, Płock 1932.

I. Lasocki, *Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku*, Płock 1917.

- A. Maciesza, *Śp. Halina z Horodyskich Welamin Rutska. Wspomnienie pośmiertne*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego w Płocku” 1931–1934, t. 3, s. 4–8.
- A. Maciesza, *Śp. Stefan Welamin Rutski. Wspomnienie pośmiertne*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego w Płocku” 1931–1934, t. 3, s. 1–3.
- A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych w ogóle, a muzeum ziemi Płockiej w szczególności*, „Głos Płocki” 1912, nr 49, s. 1; nr 50, s. 1–2; nr 51, s. 1.
- J. Michalski, *55 lat wśród książek*, Wrocław 1976.
- E. Miecznikowska, *W wiśniewskiej garnkowni pani Wandy*, Warszawa–Płock 2019.
- Odznaczeni „Złotym Krzyżem Zasługi”*, „Dziennik Płocki” 1931, nr 138, s. 2.
- Przewodnik po Płocku*, Płock 1922.
- Przemówienie ks. prałata Wład. Mąkowskiego dyr. Biblioteki Sem. Duch. w Płocku*, „Dziennik Płocki” 1932, nr 99, s. 3.
- H. Rutska, *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830 – 1907–1928. Notatka historyczna*, Płock 1929.
- M. Sołtysiak, *Muzeum Mazowieckie w Płocku. Historia i funkcje społeczne*, Płock 1989.
- Stefan i Halina Rutscy. Zasługi ich na polu organizacji nauki w Płocku. Odczyt wygłoszony na uroczystym posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Płockiego w dniu 23 kwietnia 1933 r.*, Płock 1933.
- M. Stogowska, *Rola intelektualna i kulturotwórcza Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1820–1830, 1907–1939*, Płock 1998.
- Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku oraz Zbiory Muzealne Towarzystwa Naukowego w Płocku (dokończenie)*, „Kurier Płocki” 1917, nr 117, s. 2.
- Żywe ogniwa: wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. nauk. A. Tołysz, wsp. P. Majewski, red. A. Witek, Warszawa 2022.



1. Konrad Krzyżanowski, *Portret Haliny Rutkiej*, 1919, olej na płótnie
2. Stefan Rutski w Muzeum Mazowsza Płockiego TNP [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Odtworzony przez Halinę Rutką w 1926 r. gabinet Władysława Smoleńskiego [\[powrót do tekstu\]](#)
4. Fragment wystawy przyrodniczej w Muzeum Mazowsza Płockiego TNP przy Rynku Kanonicznym 8, przed 1930 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Czapeczka pułkownika Antoniego Klimkiewicza, opis wykonany przez Halinę Rutską
[\[powrót do tekstu\]](#)



6. Fragment „Wystawy Kościuszkowskiej” w Muzeum Mazowsza Płockiego TNP, 1917
 Na ścianie kilim z domu dziadków Haliny Rutskiej [\[powrót do tekstu\]](#)



7. Wystawa historyczno-artystyczna na I piętrze Muzeum Mazowsza Płockiego TNP
 przy Rynku Kanonicznym 8 (tzw. sala gobelinowa). Na ścianie kilim z domu dziadków
 Haliny Rutskiej [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Kustosz Halina Rutska, członkini zarządu Towarzystwa Naukowego Płockiego (TNP), odegrała istotną rolę w procesie tworzenia muzeum regionalnego TNP. W latach 1908–1930 dzięki ofiarności społeczeństwa i jej osobistemu zaangażowaniu zgromadziła w muzeum ponad 10 tys. obiektów. Pomnażała, zabezpieczała, konserwowała i popularyzowała zbiory. Efekty jej ofiarnej, przemyślanej i systematycznej pracy można nadal oglądać na wystawie regionalnej w Muzeum Mazowieckim w Płocku.

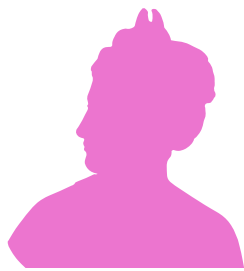
Słowa kluczowe: Halina Rutska, kustosz, muzeum, Towarzystwo Naukowe Płockie

ABSTRACT

Halina Rutska (1868–1932): The woman behind the establishment of the museum in Płock

Halina Rutska, a curator and member of the Board of the Scientific Society of Płock (TNP), played a significant role in the process of establishing the TNP regional museum. Between 1908 and 1930, she amassed over 10,000 objects for the museum, a feat made possible by the generosity of the public and her own personal dedication. She was instrumental in the multiplication, security, preservation and popularization of the collections. The results of her dedicated, thoughtful and systematic work can still be seen at the exhibition at the Mazovian Museum in Płock.

Keywords: Halina Rutska, curator, museum, Scientific Society of Płock



dr Ewa Gizińska – dr nauk humanistycznych, adiunkt, pracownik Politechniki Warszawskiej, Filia w Płocku, członek Towarzystwa Naukowego Płockiego. Badaczka dziejów najnowszych Płocka, autorka publikacji poświęconych osobom związanym z Towarzystwem Naukowym Płockim oraz Archiwum Państwowym w Płocku.

Bożena Pysiewicz

Muzeum Plakatu w Wilanowie

Janina Fijałkowska – twórczyni pierwszego na świecie Muzeum Plakatu

Że to muzeum w ogóle powstało – to zasługa jego kierownika kustosz Janiny Fijałkowskiej, jej niezwyklej energii, potężnych sił i kategorycznej nieustępliwości¹.

Zacytowane zdanie pochodzi z przemówienia prof. Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: MNW), wygłoszonego podczas otwarcia Muzeum Plakatu 4 czerwca 1968 r. To dzięki wymienionym przez prof. Lorentza cechom Janiny Fijałkowskiej udało się otworzyć pierwsze na świecie muzeum poświęcone plakatowi. [fot. 1]

Inicjatywa ta była związana z toczącymi się w Polsce dyskusjami na temat plakatu, dążeniami środowiska do włączenia go w obręb dziedzin sztuki współczesnej² i doprowadzeniem do powstania Międzynarodowego Biennale Plakatu (MBP) w Warszawie wzorowanego na biennale weneckim³. Janina Fijałkowska była od początku zaangażowana w te dyskusje i inicjatywy, należała do Zespołu Doradczego Komitetu Organizacyjnego I Międzynarodowego Biennale Plakatu⁴, wydelegowano ją do Komitetu Krajowego Biennale Plakatu w Katowicach⁵. Działania podejmowane przez Fijałkowską na rzecz powstania Muzeum Plakatu stanowiły dopełnienie tych procesów. Kamień węgielny pod pawilon wystawowy w Wilanowie położono 13 czerwca 1966 r. – w dniu otwarcia wystawy konkursowej I MBP w Zachęcie.

Stanisław Lorentz, członek Komitetu Honorowego MBP, wystosował list do wszystkich autorów prac biorących udział w wystawie z prośbą o przekazanie ich do zbiorów powstającego Muzeum Plakatu⁶. Zachowana korespondencja z artystami potwierdza, że większość z nich wyraziła na to zgodę, wyrażając dodatkowo chęć przekazania dodatkowych prac do kolekcji. Listy adresowane do Lorentza przekierowane były do Janiny Fijałkowskiej, o czym świadczą

¹ S. Lorentz, Fragment przemówienia wygłoszonego 4 czerwca 1968 r. z okazji otwarcia Muzeum Plakatu w Wilanowie, maszynopis w Dziale Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie, segregator *Janina Fijałkowska. Korespondencja*.

² W czerwcu 1953 r. miała miejsce I Ogólnopolska Wystawa Plakatu w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Zachęcie, a 26–27 czerwca odbyła się „Ogólnonarodowa Narada nad Plakatem”. Zapis referatów i dyskusji z tego spotkania opublikowany na prawach rękopisu *O plakacie: zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego*, Warszawa 1954.

³ Historię powstania Międzynarodowego Biennale Plakatu oraz dyskusje na temat plakatu, które odbywały się na sympozjum *Obraz w środowisku miejskim* zorganizowanym 13–15 czerwca 1966 r., opisała K. Matul, zob. eadem, *Jak to było możliwe? O powstaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*, Kraków 2015.

⁴ Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie, I Międzynarodowe Biennale Plakatu [dalej MBP], sygn. 1/6 A 1964–1966, s. 7.

⁵ K. Matul, *Jak to było możliwe?...*, op. cit., s. 39.

⁶ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (AMNW), sygn. 1063, LXI-2-34/66, s. 16.

znajdujące się na nich dopiski⁷. Od 1966 r. prace z całego świata nadsyłane na warszawskie biennale stanowiły główne źródło budowania muzealnej kolekcji, zwłaszcza w odniesieniu do plakatu obcego.

Historia obecności plakatów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie rozpoczyna się przed II wojną światową. Pojedyncze egzemplarze, będące darami grafików i kolekcjonerów, gromadzone były w Gabinecie Rycin MNW, są to m.in. prace Józefa Mehoffera, Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Gronowskiego. Muzealny zbiór plakatów w 1953 r. został przekazany do Działu Dokumentacji MNW. Plakaty stały się obiektami o statusie dokumentów, a nie częścią kolekcji artystycznej. Taki stan trwał osiem lat, kiedy to zgodnie z protokołem zdawczo-odbiorczym z 4 września 1961 r. Dział Grafiki Współczesnej przejął z Działu Dokumentacji MNW 988 plakatów polskich i obcych wraz z dubletami, czyli łącznie 5218 sztuk⁸. Inicjatorką tego przeniesienia była Janina Fijałkowska, która od 1949 r. pracowała w MNW. Wspominała, że na rozwój jej zainteresowań plakatem miał wpływ turystyczny wyjazd do Paryża. Oglądała tam pokonkursowy pokaz plakatu filmowego, na którym najwięcej nagród zdobyły plakaty polskie autorstwa Jana Lenicy, Stanisława Zamecznika i Waldemara Świerzego. Po powrocie do Polski nie znalazła żadnych wzmianek o tym wydarzeniu w polskiej prasie. Brak informacji o międzynarodowych sukcesach polskiego plakatu stał się dla niej impulsem do zajęcia się tym tematem. Był to jednocześnie czas, kiedy, jak wspominała: „Pracowałam już w Muzeum Narodowym i szukałam tam swojego miejsca – co mogłabym robić na własne konto”⁹. Potwierdzeniem tej sytuacji są słowa Stanisława Lorentza: „Ponieważ Jakimowiczowa¹⁰ mało interesowała się plakatem, usamodzielniałem Fijałkowską, nadając jej tytuł kustosza (...)”¹¹. We wrześniu 1961 r. powstała Sekcja Plakatu przy Dziale Grafiki Współczesnej MNW z siedzibą w Wilanowie. Zbiory zajmowały dwa pokoje w oficynie Pałacu Wilanowskiego, a opiekowała się nimi usamodzielniona kustosz Janina Fijałkowska. „Żona Wojciecha Fijałkowskiego¹², Janina zajmowała się plakatami. Ponieważ w magazynie MNW było mało miejsca, Fijałkowski zaproponował, że może dać – nie pamiętam – jeden czy dwa pokoje na I piętrze w oficynie, mieszczącej na parterze stołówkę, a na piętrze kilka pokoi gościnnych”¹³. Kolejną inicjatywą Janiny Fijałkowskiej była wizyta u wiceministra kultury i sztuki Kazimierza Rusinka. Jak wspominała, poszła do ministra Rusinka, ponieważ dowiedziała się, że „po godzinach” przyjmuje interesantów z osobistymi petycjami. Udała się więc prywatnie ze

⁷ Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie, t. I MBP (*Korespondencja z grafikami 1966–68*).

⁸ AMNW, sygn. 959 (*Grafika Współczesna. Korespondencja lata 1960–1962*), s. 84.

⁹ *Z plakatem chce się być. Z Janiną Fijałkowską rozmawia Marzenna Guzowska*, „Kurier Polski”, 25 lipca 1988, nr 143, s. 4.

¹⁰ Irena Jakimowiczowa (1922–1999) z Muzeum Narodowym w Warszawie związana od 1945 r., od 1958 do 1991 r. była kuratorką Gabinetu Grafiki i Rysunku Współczesnego, w którym pracowała Janina Fijałkowska.

¹¹ S. Lorentz, *Wilanów*, „Studia Wilanowskie” 1999, t. 12, s. 17.

¹² Wojciech Fijałkowski w latach 1954–1991 był dyrektorem Pałacu w Wilanowie, wówczas Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹³ S. Lorentz, *Wilanów*, op. cit., s. 17.

sprawą służbową. Chodziło o fundusze na opracowanie metod konserwacji plakatów, dewiz na fachowe czasopisma i książki, a przede wszystkim własne lokum dla kolekcji. Wspominała: „Dopałam wiceministra, gdy już opuszczał swój gabinet i widząc mnie powiedział, że wysłucha mnie i zgodzi się na wszystko, jeżeli zrobię mu filiżankę dobrej kawy, bo sekretarki odesłał już do domu”¹⁴. Fijałkowska zdawała sobie sprawę, że swoimi planami powinna zainteresować jak najszersze grono osób związanych z plakatem: twórców, wydawców, jak również odpowiednie władze. Aby to osiągnąć, zorganizowała 24 czerwca 1963 r. w Sali Białej Pałacu Wilanowskiego konferencję na temat zbiorów plakatu. Podczas spotkania zaprezentowała działalność Sekcji Plakatu przy Dziale Grafiki Współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie oraz scharakteryzowała posiadaną kolekcję plakatu. Toczące się dyskusje dotyczyły metod przechowywania, konserwacji i ekspozycji plakatów¹⁵. Ważną deklaracją było zapewnienie ministra o rozestaniu okólnika do wydawnictw i drukarni dotyczącego przesyłania do wilanowskiego muzeum egzemplarzy obowiązkowych plakatów. W podsumowującym spotkanie materiale prasowym znalazło się zdanie:

Zależy nam bardzo na upowszechnianiu tej akcji [działalności Sekcji Plakatu – dop. B.P.] jak i na uzyskaniu możliwości zorganizowania stałej galerii plakatu ze zmienną ekspozycją. Galeria ta stanowiłaby drogę stałego zaznajamiania się społeczeństwa z tradycjami i dorobkiem polskiego plakatu w okresie XX-lecia międzywojennego, jak również z wyrostymi z tej tradycji powojennymi osiągnięciami naszego plakatu¹⁶.

Konferencja odbiła się szerokim echem zarówno w środowisku plastyków, jak i władzy i w prasie. Ukazały się liczne artykuły na temat działalności Sekcji Plakatu wraz z apelami o przekazywanie prac do kolekcji. W informacjach tych podany był nawet bezpośredni telefon do kontaktu. W Dziale Dokumentacji Naukowej Muzeum zgromadzono 12 wycinków prasowych z 1963 r. na ten temat¹⁷. Zgodnie z ustaleniami konferencyjnymi Minister Kultury i Sztuki 18 kwietnia 1964 r. wydał zarządzenie nr 30, w którym znalazły się zapisy o obowiązku gromadzenia plakatów przez MNW, a dla drukarni obowiązku przekazywania dwóch egzemplarzy do muzeum.

¹⁴ *Wilanowskie ABC*, z Janiną Fijałkowską, pierwszą kurator Muzeum Plakatu rozmawia Jacek Sasin, „Wilanów i Okolice” lipiec/sierpień 1998, nr 7(22), s. 6.

¹⁵ Protokół z konferencji prasowej z okazji zorganizowania Sekcji Plakatu przy Muzeum Narodowym w Warszawie. Maszynopis z odręcznymi dopiskami, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie, segregator Janina Fijałkowska. *Korespondencja*.

¹⁶ Materiał prasowy (dopisek odręczny 24 czerwca 1963 r., spotkanie z wiceministrem Rusinkiem), ibidem.

¹⁷ Informacje prasowe o Sekcji Plakatu: *Muzeum plakatu w Wilanowie*, „Życie Warszawy”, 25 czerwca 1963, nr 150, s. 4; *Z murów do muzeów*, „Głos Robotniczy”, 25 czerwca 1963, nr 149, s. 1; *Pierwsza w Polsce kolekcja plakatu. Apel Muzeum Narodowego*, „Kurier Polski”, 25 czerwca 1963, nr 147, s. 3; *Pierwsza w Polsce kolekcja plakatu w Pałacu Wilanowskim*, „Express Wieczorny”, 25 czerwca 1963, nr 140, s. 2; *Z ulicznych murów do zbiorów muzealnych*, „Wieczór Katowice”, 28 czerwca 1963, r. 18, s. 4; *Muzeum polskiego plakatu*, „Żołnierz Wolności”, 30 czerwca 1963, r. 14, s. 3; *Muzeum Plakatu*, „Stolica”, 14 lipca 1963, nr 28, s. 10; *Stare plakaty poszukiwane*, „Sztandar Młodych”, 8 października 1963, nr 240, s. 3.

1. Zobowiązuje się Muzeum Narodowe w Warszawie do gromadzenia, przechowywania, konserwowania oraz naukowego opracowania i upowszechniania zbioru plakatów polskich i zagranicznych.
2. Za plakat (...) uważa się ogłoszenie, reklamę, hasło itp. opracowane w artystycznej formie plastycznej i reproduktowane środkami poligraficznymi.

&2

1. Wprowadza się dla wszystkich drukarni obowiązek bezpłatnego przesyłania do muzeum dwóch egzemplarzy każdego wydanego w kraju plakatu.
2. Na umotywowany wniosek Muzeum zgłoszony w terminie 14 dni od daty otrzymania plakatów (...) wydawca zobowiązany jest przekazać bezpłatnie dodatkowe egzemplarze plakatu w ilości do 10 sztuk¹⁸.

Kolejne paragrafy zarządzenia mówiły o: „(...) niezwłocznym przekazywaniu, odpowiednim zapakowaniu, informacjach o autorze, technice”¹⁹.

Następstwem tych działań był lawinowy wzrost prac w kolekcji plakatu. W muzealnym archiwum zachowały się liczne listy z podziękowaniami za dary plakatów kierowane do artystów, kolekcjonerów i wydawców, ale również pisma powołujące się na zarządzenie Ministra przypominające wydawcom o obowiązku przekazywania egzemplarzy do muzealnej kolekcji²⁰. Szybki wzrost liczby plakatów wpłynął na powołanie w 1965 r. odrębnego Działu Plakatu, z adresem podawanym w korespondencji: Warszawa, Wilanów Pałac. Dwa pokoje w oficynie pałacu stały się niewystarczającą przestrzenią do ich przechowywania, a powstanie nowej siedziby dla tych zbiorów – koniecznością.

Idea utworzenia Muzeum Plakatu zrodziła się z troski o zabezpieczenie ulotnej sztuki plakatu, której treści i walory plastyczne są bezcennymi dokumentami przejawów życia społeczno-politycznego i kulturalnego oraz współczesnych wartości estetycznych²¹.

Janina Fijałkowska specjalnie przygotowała się do rozmowy z dyrektorem Stanisławem Lorentzem na temat budynku dla muzeum. W wywiadach barwnie opisywała to wydarzenie i kolację, na którą zaprosiła profesora z małżonką.

Zbierałam w sobie odwagę do kolejnego spotkania z profesorem. Tym razem na temat budowy Muzeum Plakatu. Uciekałam się do wypróbowanego

¹⁸ Odpis zarządzenia nr 30 z 18 kwietnia 1964, AMNW, sygn. 1030a, s. 20–21.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ List S. Lorentza do ministra Kazimierza Rusinka, w którym informuje, że na 200 zakładów drukujących plakaty tylko 19 zastosowało się do wydanego zarządzenia i przysłało plakaty do muzeum, AMNW, sygn. 1063, s. 20; Pisma do instytucji kultury przypominające o obowiązku przysyłania plakatów (m.in. do Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu, Dyrekcji Teatru Wielkiego, Dyrekcji Państwowej Opery, Operetki w Warszawie, Opery Śląskiej w Bytomiu, Teatru Wielkiego w Łodzi, Opery w Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi), ibidem.

²¹ List S. Lorentza do ministra Kazimierza Rusinka, w którym informuje, że na 200 zakładów drukujących plakaty tylko 19 zastosowało się do wydanego Zarządzenia i przysłało plakaty do muzeum, AMNW, sygn. 1063, s. 20.

sposobu, aby ta decydująca o moim losie rozmowa odbyła się podczas kolacji. Przygotowałam, oczywiście ulubione danie profesora – Beef Strogonow. Udał mi się wybornie. I to właśnie dokładka zdecydowała o budowie Muzeum Plakatu w Wilanowie²².

W momencie, gdy profesorowi zasmakował boef strogonow, żona mistrza Pani Irena, dała mi znak mówiąc „Pani Janino, niech pani zaczyna”. Znała moje marzenia i pomagała mi je zrealizować. Moment wybrałyśmy znakomity. Profesor zgodził się na realizację mojego pomysłu i powiedział żebym zajęła się jego realizacją w taki sposób „żebym ja nigdy z tym nie miał kłopotów”. I tak się starałam przez te 25 lat, aby wszystko, co wiązało się z Muzeum Plakatu, szło sprawnie i profesjonalnie²³.

Rok 1966, w którym odbyło się I Międzynarodowe Biennale Plakatu w gmachu MNW i otwarto pierwszą retrospektywną wystawę plakatu polskiego „Od Młodej Polski do naszych dni”, której Janina Fijałkowska była komisarzem, to czas, kiedy decyzje związane z powołaniem nowej instytucji były już podjęte. Kamień węgielny pod budowę Muzeum Plakatu położono 13 czerwca tegoż roku. Projekt autorstwa Jacka Cydzika, Haliny Kossuth oraz inż. Adama Pulikowskiego zakładał połączenie ocalałej, zabytkowej fasady ujeżdżalni oraz budynków wozowni i psiarni autorstwa Franciszka Marii Lanciego pochodzących z połowy XIX w. z modernistyczną architekturą powojennego funkcjonalizmu. Zachowaną neoklasycystyczną elewację dawnej ujeżdżalni z rzeźbami koni na wysokich postumentach połączono z nowoczesną salą wystawową. W jubileuszowym X Konkursie na Mistra Warszawy w roku 1968 budynek Muzeum Plakatu zdobył tytuł Wicemistra. Werdykt jury docenił:

(...) umiejętne wkomponowanie nowej treści nowoczesnego na wskroś obiektu w zabytkowe zabudowania zespołu wilanowskiego oraz krajobraz parkowy zasłużyło sobie – zdaniem jury konkursu – na wysokie wyróżnienie. Wysoką ocenę uzyskał również poziom robót wykończeniowych, a w sumie walory i efekty plastyczne całości²⁴.

Dwa lata później, 4 czerwca 1968 r. nastąpiło otwarcie Muzeum Plakatu [fot. 2], w którym pokazano wystawę Jana Lenicy, Kazumasy Nagaia i Hiroshiego Tanaki, laureatów I Międzynarodowego Biennale Plakatu z 1966 r., oraz wystawę plakatów Wojciecha Zamecznika, zorganizowaną w pierwszą rocznicę śmierci artysty. Dzięki powiązaniu muzeum z biennale możliwe były międzynarodowe kontakty, a kolekcja powiększała się o najlepsze plakaty przysyłane przez twórców z całego świata. W pierwszym roku działalności muzeum do zbiorów przyjęto 741 plakatów polskich i 828 plakatów obcych, w tym 308 prac z II MBP²⁵. [fot. 3–4]

²² *Z plakatem chce się być. Z Janiną Fijałkowską rozmawia Marzenna Guzowska*, op. cit., s. 4.

²³ *Wilanowskie ABC...*, op. cit., s. 6.

²⁴ K. Krzyżakowa, *O tytule „Mister Warszawy”*, „Stolica”, 23 marca 1969, nr 12, r. 24, s. 2–3.

²⁵ Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie, Materiały do kroniki za rok 1968, maszynopis (*Historia Muzeum Plakatu 1966–1968*).

Janina Fijałkowska na przełomie 1960 i 1961 r. zainteresowała się plakatem, doprowadziła na przestrzeni kilku lat do utworzenia najpierw Sekcji Plakatu (1961), następnie Działu Plakatu (1965) i ostatecznie otwarcia Muzeum Plakatu w 1968 r. Wydarzyło się to na przestrzeni siedmiu lat. W kontekście tego krótkiego czasu i działań podjętych przez Fijałkowską zacytowane na początku artykułu słowa Stanisława Lorentza nabierają wyjątkowego znaczenia. Dzięki „niezwykłej energii, potężnym siłom i kategorycznej nieustępliwości”, a także determinacji, wiedzy z zakresu historii sztuki i plakatu i wszechstronnym kompetencjom, umiejętnościom organizacyjnym i interpersonalnym Fijałkowska doprowadziła do włączenia plakatów do muzealnego inwentarza zabytków i powstania nowego rodzaju muzeum, które stało się plakatowym centrum na światową skalę. Kolekcja, którą przejęła w 1961 r. do Sekcji Plakatu, składała się z niespełna tysiąca tytułów. W 1978 r., po 10 latach istnienia muzeum, jej stan wzrósł do 36 tys.

Otwarcie pierwszego na świecie Muzeum Plakatu w Wilanowie związane było ze stopniową zmianą statusu plakatu. Trafiając do muzeum, stał się dziełem sztuki wymagającym opieki, podobnie jak malarstwo, rzeźba, rzemiosło artystyczne czy grafika. Uniezależniał się tym samym od pierwotnego, ogólnie dostępnego miejsca prezentacji. Stając się obiektem muzealnym, przestał być tylko ulotnym drukiem funkcjonującym w przestrzeni publicznej, zyskując gwarancję przetrwania. Janina Fijałkowska jako kuratorka, autorka wystaw i opracowań naukowych na temat plakatu wpisała się w ten proces jako postać ważna i kluczowa. [\[fot. 5\]](#)

„O czym pani marzy?” – na to pytanie dziennikarki Janina Fijałkowska odpowiedziała: „O następach, którzy troszczyć się będą o dalszy rozwój muzeum. I o tym, żeby plakat zdobywał w kraju więcej uznania. Naprawdę jest tego wart. W świecie wiedzą to lepiej niż my”²⁶. Marzenie Janiny Fijałkowskiej spełniło się, jej następcy kontynuują zarówno troskę o rozwój muzeum i kolekcji, jak i o upowszechnienie wiedzy o plakacie.

Janina Fijałkowska z domu Wichman (29 maja 1929 r. – 18 września 2000 r.) rozpoczęła pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1949 r. Była wówczas studentką historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, tytuł magistra uzyskała w 1953 r. W muzealnym Dziale Grafiki Współczesnej stworzyła w 1961 r. Sekcję Plakatu, w 1965 r. Dział Plakatu, a w 1968 r. została kuratorką pierwszego na świecie Muzeum Plakatu w Wilanowie. Z instytucją tą związana była do końca swojej aktywności zawodowej. Po 42 latach pracy we wrześniu 1991 r. przeszła na emeryturę²⁷.

²⁶ *Z plakatem chce się być. Z Janiną Fijałkowską rozmawia Marzenna Guzowska*, op. cit., s. 4.

²⁷ Informacje na temat zatrudnienia i przebiegu pracy Janiny Fijałkowskiej znajdują się w teczce Działu Spraw Pracowniczych 3590 sygn. 153/2604. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Plakatu w Wilanowie

„Historia Muzeum Plakatu w Wilanowie”, korespondencja Janiny Fijałkowskiej oraz dokumentacja Międzynarodowego Biennale Plakatu.

Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (Archiwum MNW)

sygn. 1063, LXI-2-34/66.

O/Wilanów Muzeum Plakatu.

Teczka Janiny Fijałkowskiej z Działu Spraw Pracowniczych.

Materiały do kroniki za rok 1968 (*Historia Muzeum Plakatu 1966–1968*). List S. Lorentza do ministra Kazimierza Rusinka.

sygn. 1063, s. 20.

Publikacje

K. Krzyżakowa, *O tytuł „Mister Warszawy”*, „Stolica”, 23 marca 1969, nr 12, r. 24, s. 2–3.

S. Lorentz, *Wilanów*, „Studia Wilanowskie” 1999, t. 12, s. 17.

K. Matul, *Jak to było możliwe? O powstaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*, Kraków 2015.

Muzeum plakatu w Wilanowie, „Życie Warszawy”, 25 czerwca 1963, nr 150, s. 4.

Muzeum Plakatu, „Stolica”, 14 lipca 1963, nr 28, s. 10.

Muzeum polskiego plakatu, „Żołnierz Wolności”, 30 czerwca 1963, s. 3.

Od Młodej Polski do naszych dni, katalog wystawy plakatu, red. J. Zanoziński, Warszawa 1966.

O plakacie: zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego [na prawach rękopisu], Warszawa 1954.

Pierwsza w Polsce kolekcja plakatu. Apel Muzeum Narodowego, „Kurier Polski”, 25 czerwca 1963, nr 147, s. 3.

Pierwsza w Polsce kolekcja plakatu w Pałacu Wilanowskim, „Express Wieczorny”, 25 czerwca 1963, nr 140, s. 2.

J. Sasin, *Wilanowskie ABC*, z Janiną Fijałkowską, pierwszą kurator Muzeum Plakatu rozmawia Jacek Sasin, „Wilanów i Okolice” lipiec/sierpień 1998, nr 7(22), s. 6.

Stare plakaty poszukiwane, „Sztandar Młodych”, 8 października 1963, nr 240, s. 3.

Z murów do muzeów, „Głos Robotniczy”, 25 czerwca 1963, nr 149, s. 1.

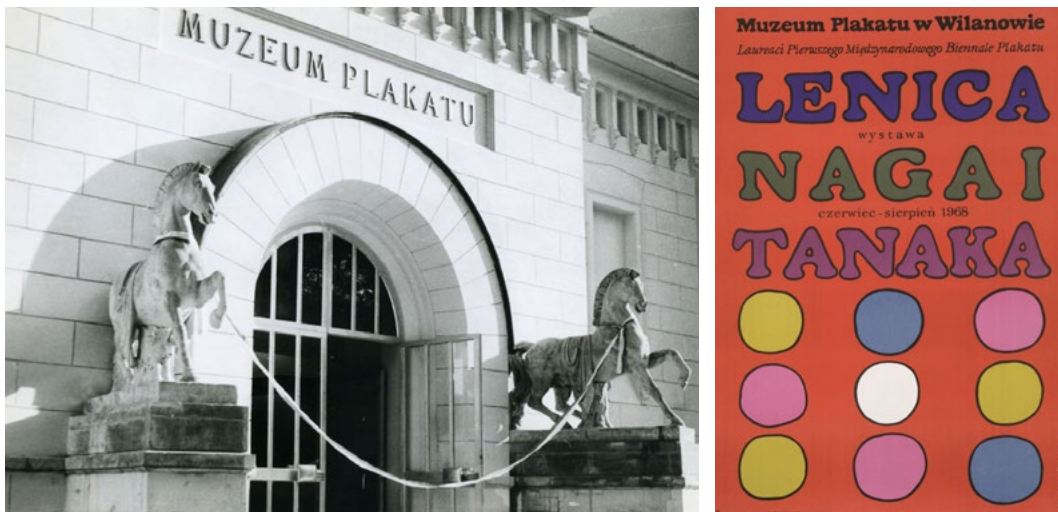
Z ulicznych murów do zbiorów muzealnych, „Wieczór Katowice”, 28 czerwca 1963, s. 4.



1. Janina Fijałkowska i Stanisław Lorentz podczas otwarcia Muzeum Plakatu w Wilanowie, 4 czerwca 1968 r. [\[powrót do tekstu\]](#)



2. Budowa Muzeum Plakatu, 1966 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Muzeum Plakatu w dniu otwarcia, 4 czerwca 1968 r.

4. Jan Młodożeniec, plakat do wystawy Laureatów Pierwszego Międzynarodowego Biennale Plakatu, 1968 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Wystawa inauguracyjna na otwarcie Muzeum Plakatu w Wilanowie, prezentacja prac laureatów I MBP z 1966 r., czerwiec 1968 r. [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Janina Fijałkowska pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie od 1949 r. Obserwując rozwój polskiego plakatu jako wartościowej dziedziny sztuki, stworzyła w ramach MNW w 1961 r. Sekcję Plakatu, w 1965 r. Dział Plakatu, a w 1968 r. została kuratorką pierwszego na świecie Muzeum Plakatu w Wilanowie. Jej nowatorski pomysł i konsekwentna postawa doprowadziły do powstania tej unikalnej i prototypowej w skali światowej instytucji muzealnej. Janina Fijałkowska przekonała do swojego pomysłu ówczesne władze, opracowała program stanowiący wytyczne do założeń projektowych przyszłego muzeum i zasady związane z przechowywaniem, konserwacją, dokumentacją i ekspozycją plakatu. Na podstawie dokumentów archiwalnych, korespondencji i wywiadów odtworzona została droga umożliwiająca rozwój kolekcji plakatu i powstanie muzeum dla tego rodzaju druków.

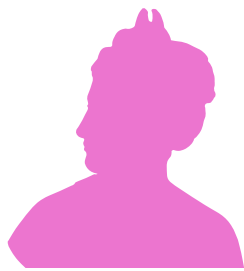
Słowa kluczowe: Muzeum Plakatu w Wilanowie, plakat, Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, wystawy plakatu

ABSTRACT

Janina Fijałkowska – founder of the world's first poster museum

Janina Fijałkowska was employed at the National Museum in Warsaw from 1949. Recognizing the significant value of Polish poster art, she established the Poster Section at the National Museum in 1961, contributing to the promotion and preservation of this valuable art form. In 1965, she established the Poster Department, and in 1968, she took up the position of curator at the world's first Poster Museum in Wilanów. The creation of this unique museum institution on a global scale was the result of a combination of her innovative idea and consistent attitude. Fijałkowska successfully persuaded the authorities of the time of the merits of her proposal, and developed a programme setting out guidelines for the design of the future museum and rules for the storage, conservation, documentation and exhibition of posters. Based on archival documents, correspondence and interviews, it was possible to reconstruct the path that led to the development of the poster collection and the creation of a museum for this type of print.

Keywords: Janina Fijałkowska, Poster Museum in Wilanów, posters, International Poster Biennale in Warsaw, poster exhibitions



Bożena Pysiewicz – historyczka sztuki, kustoszka Muzeum Plakatu w Wilanowie – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorka publikacji i artykułów z zakresu muzealnictwa i historii sztuki, a zwłaszcza plakatu oraz edukacji muzealnej. Trenerka i autorka modułów szkoleniowych Echocast oraz stypendystka MKiDN w dziedzinie upowszechniania kultury. Prowadzi cykle szkoleniowe i wykłady dla studentów, nauczycieli, muzealników oraz pracowników sektora kultury. Zainteresowania badawcze: plakat polski i jego twórcy, plakat jako przekład intersemiotyczny, relacje między utworami literackimi a ich teatralnymi lub filmowymi adaptacjami w kontekście plakatu.

Łukasz Wojtczak

Pałac Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku,
Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach

Aleksandra Dobrowolska – muzealniczka, pasjonatka awiacji, poetka

Aleksandra Dobrowolska, nazywana niekiedy „twórczynią muzeów biograficznych”, przyczyniła się znacząco do rozwoju powojennego muzealnictwa w Polsce. Jej największą zasługą było stworzenie – niemal od podstaw – trzech instytucji kultury, poświęconych wielkim pisarzom – Henrykowi Sienkiewiczowi, Janowi Kochanowskiemu i Stefanowi Żeromskiemu. Przyczyniła się również do znaczącej rozbudowy kolekcji etnograficznej Muzeum Świętokrzyskiego (obecnie Muzeum Narodowego w Kielcach) i stała się de facto mecenasą twórców ludowych Kielecczyny – w pełnym tego słowa znaczeniu.

Bohaterka niniejszego artykułu przyszła na świat w 1906 r. w Książu Wielkim. Jej ojciec, Wincenty Zasucha, był cenionym lekarzem i aktywnym społecznikiem, zaś matka, Maria Antonina *de domo* Knothe, nauczycielką biologii, która jednak pracę zawodową poświęciła na rzecz wychowania córek (Aleksandra miała młodszą siostrę Annę). Po wybuchu I wojny światowej niemieckie władze okupacyjne zmusiły rodzinę Zasuchów do opuszczenia ich domu w Zawierciu, w którym wówczas mieszkali. Było to spowodowane działalnością publiczną ojca Aleksandry. W efekcie rodzina udała się na emigrację, a jej nowym domem na cztery kolejne lata stały się ukraińskie Czerkasy¹. Do kraju powrócili pod koniec 1918 r. i zamieszkali w Kielcach, gdzie dziewczęta rozpoczęły edukację szkolną w renomowanym Gimnazjum Żeńskim im. bł. Kingi. Zachowane świadectwa szkolne, a także oceny końcowe świadczą o tym, że Aleksandra była zdolną uczennicą². W 1924 r. zdała maturę, co stało się przepustką na studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim³.

Wybór tego właśnie kierunku studiów nie był przypadkowy. Od najmłodszych lat przejawiała bowiem talent literacki, a jej młodzieżowe wiersze i felietony były publikowane w „Głosie Młodzieży Polskich Szkół Średnich”. Z kolei w późniejszym czasie, tj. w okresie studiów i w latach 30., ukazywały się na łamach takich tytułów jak „Kurier Warszawski” czy „Tygodnik Ilustrowany”. Gros swoich utworów Aleksandra poświęciła tematyce lotniczej, ponieważ awiacja stała się jej wielką pasją. Przyjaźniła się z wieloma lotnikami, wśród których był także Stanisław Latwis. To właśnie z nim w 1933 r. wspólnie stworzyła jedno

¹ Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, Akta Aleksandry Zasuszaneki, sygn. RP 17482, „Życiorys z 1931 r.”

² Archiwum Państwowe w Kielcach [dalej: APK], Zespół Gimnazjum i Liceum im. Bł. Kingi w Kielcach, „Akta egzaminów dojrzałości 1924–1925”, k. 12; na temat szkolnictwa żeńskiego w okresie międzywojennym zob. R. Kotowski, *Dziewczęta w mundurkach. Młodzież żeńska szkół średnich w Polsce w latach 1918–1939*, Kielce 2013.

³ „Dyplom nr 391/1038/30”, Archiwum Muzeum Narodowego w Kielcach [dalej: AMNKi], Teczka personalna Aleksandry Dobrowolskiej, k. 9.

z pomnikowych dzieł swojego życia – pieśń pt. *Marsz Lotników*. Była autorką słów do tego utworu, a inspiracje czerpała z polskiej historii i literatury. Melodię *Marszu* Łatwis oparł na marszu kosynierów kościuszkowskich. Stworzona w ten sposób pieśń do dziś pozostaje hymnem polskich lotników⁴.

Po studiach Aleksandra pozostała w Warszawie. Od 1932 r. pracowała jako polonistka w II Miejskim Gimnazjum i Liceum Żeńskim im. Jana Kochanowskiego. Jako pedagoga starała się nie tylko uczyć, ale też wychowywać młode dziewczęta na osoby empatyczne i oddane ojczyźnie. Najwięcej uwagi poświęcała działalności szkolnego koła Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej, którym kierowała i w ramach którego inicjowała wiele działań społecznych i charytatywnych⁵. Tuż po wybuchu wojny, we wrześniu 1939 r., zamierzała opuścić Warszawę i wrócić do rodziny w Kielcach. Było to jednak zadanie trudne, gdyż ludzi ewakuujących się było wielu, a dworce kolejowe przepełnione. Z pomocą przyszedł jej przyjaciel – kpt. Krzysztof Dobrowolski, pilot, konstruktor lotniczy, pracujący w Państwowych Zakładach Lotniczych, które po bombardowaniu ewakuowano w kierunku Lublina. Zaproponował jej wolne miejsce w swoim samochodzie. Zgodziła się, licząc, że z Lublina łatwiej dotrze do Kielc. Tymczasem z dotkniętego działaniami wojennymi Lublina musieli ewakuować się dalej na wschód – do Lwowa. 12 września Dobrowolski usłyszał kolejny rozkaz o udaniu się do położonych w pobliżu granicy z Rumunią Zaleszczyk. Na miejscu mieli otrzymać pomoc. Zamiast tego zastali chaos, panikę i fatalne warunki sanitarne. W wyniku agresji sowieckiej konieczna była dalsza ucieczka. Następny tydzień spędzili w samochodach, jadąc kolumną przez Rumunię. 25 września zatrzymali się w Tulczy. Panowało zamieszanie i dezinformacja. Wojskowi obawiali się internowania w obozach. Na własną rękę próbowali dotrzeć do Bukaresztu, a dalej do Francji. Dobrowolska, dzięki znajomości języka francuskiego, była pomocna przy załatwianiu niezbędnych przepustek. W Tulczy, dość spontanicznie, podjęła decyzję o ślubie z Dobrowolskim. Kilka dni później wyjechała samochodem do Bukaresztu, wioząc mundury i broń, a jej mąż, wraz z innymi lotnikami, udał się do rumuńskiej stolicy pociągiem i po cywilnemu. W międzyczasie, dzięki pomocy znajomego, pilota Stefana Skarżyńskiego, otrzymała francuską wizę. Z mężem spotkała się ponownie w Belgradzie. Okazało się jednak, że jako osoba cywilna mogła ewakuować się bezpośrednio do Włoch – co też uczyniła. Dobrowolski, jako wojskowy, mógł uczynić to poprzez Grecję. Ponowne spotkanie miało miejsce dopiero we francuskim Lyonie, ale po upadku Paryża, w lipcu 1940 r., oboje trafili do Wielkiej Brytanii. Dobrowolska podjęła tam pracę nauczycielki języka polskiego w dwóch placówkach – Polskiej Szkole Morskiej w Londynie oraz

⁴ A. Zasuszanka, S. Łatwis, *Marsz Lotników*, Warszawa 1937.

⁵ A. Loria, *Organizacja LOPP na terenie dzisiejszej szkoły. Nasz „Łopek”*, „Kurier Polski” 1933, nr 355, s. 4.

⁶ Archiwum Rodzinne Aleksandry Dobrowolskiej [dalej: ARAD], „Wspomnienia na temat ewakuacji do Wielkiej Brytanii”, k. 1.

w Gimnazjum i Liceum Morskim w Landywood⁶. W międzyczasie pracowała jako redaktorka na zlecenie polskich władz oświatowych w Londynie. Na potrzeby tego zajęcia przez kilka miesięcy korzystała z zasobów biblioteki British Museum, gdzie miała okazję poznać strukturę tej instytucji⁷.

Na Wyspie Ostatniej Nadziei – jak nazywano Wielką Brytanię – spotkał ją ogromny zaszczyt. Wybrano ją na matkę chrzestną Sztandaru Polskich Sił Powietrznych na Zachodzie. Ten ważny symbol wykonano w Wilnie, a następnie przetransportowano do Londynu. Uroczystości poświęcenia sztandaru z udziałem gen. Władysława Sikorskiego i prezydenta Władysława Raczkiewicza odbyły się w lipcu 1941 r. w bazie Królewskich Sił Powietrznych w Swinderby⁸.

Dobrowolska wróciła do Polski w 1947 r. i zamieszkała w Kielcach. Dwa lata później otrzymała pracę w dziale etnograficznym Muzeum Świętokrzyskiego – największej instytucji kultury w regionie. W ten sposób rozpoczęła zupełnie nowy etap swojego życia. Jej spojrzenie na ówczesne muzealnictwo było, jeśli nie zupełnie nowatorskie, to na pewno oparte na najlepszych wzorcach⁹. [fot. 1] Pierwszym projektem, uchylającym jej drzwi do kariery, była wystawa o Stefanie Żeromskim. Otwarto ją w 1950 r. z okazji 25. rocznicy śmierci pisarza. Ekspozycja okazała się dużym sukcesem i była pokazywana w całym kraju. Co ważne, jej autorkę zaczęto postrzegać jako ekspertkę specjalizującą się w życiu i twórczości Żeromskiego. Przy okazji nawiązała liczne kontakty w środowisku, w tym z badaczami literatury¹⁰.

Jako kustosz działu etnograficznego przebudowała go w zasadzie od nowa, według własnej koncepcji, którą w kolejnych latach znacząco rozwinęła. Stosowała rozmaite i często dość nietypowe metody. Prowadziła stałą eksplorację terenową poprzez współpracujących z muzeum ludzi zrzeszonych w Kołach Przyjaciół Muzeum Świętokrzyskiego, mieszkających w różnych regionach Kielecczyny. Kolejną grupę jej „informatorów” stanowiły osoby odwiedzające kieleckie muzeum. Zbierała od nich informacje o wyjątkowych postaciach, np. twórcach ludowych, a także przedmiotach użytkowych i ozdobnych¹¹. Szczególną pieczę roztoczyła nad artystami ludowymi, których dzieła nierzadko pozostawały na marginesie zainteresowań i były niedoceniane. Prywatnie osoby te borykały się też z wieloma problemami, zwykle o podłożu materialnym. Wśród jej podopiecznych znaleźli się rzeźbiarz Józef Piłat, poeci Maria Cedro-Biskupowa, Rozalia i Wojciech Grzegorzczakowie i wielu innych. Spisywała informacje biograficzne na ich temat, a także same utwory, organizowała pomoc finansową i materialną. Kupowała prace za pośrednictwem muzeum, a także czyniła starania, by kupowali je prywatni kolekcjonerzy¹².

Zasługą autorki *Marszu Lotników* było podjęcie starań o utworzenie

⁷ British Museum, Reading Room Applications, July 1940, sygn. B71210, *Karta wstępu do czytelnika*.

⁸ J. Kowalski, *O tych, co skrzydłem Ojczyznę podwyższali*, Warszawa 2019, s. 104.

⁹ B. Erber, *Z żałobnej karty. Aleksandra Dobrowolska (1906–1989)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” [dalej: RMNKi] 1988, t. 16, s. 427–431.

¹⁰ Zob. A. Dobrowolska, *Stefan Żeromski. Katalog wystawy*, Kielce 1952.

¹¹ Zob. B. Erber, *Z żałobnej karty...*, op. cit., s. 427–431.

¹² H. Maślankiewicz, *U Pani Kustosz*, „Słowo Ludu” 1972, nr 288, s. 5.

pierwszego w regionie świętokrzyskim skansenu, co doprowadziło do otwarcia w 1959 r. ekspozycji w zabytkowej chacie w podkieleckiej wsi Bieliny. Z kolei w połowie lat 50. zainicjowała powołanie w Kielcach Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, które skupiało osoby dokumentujące sztukę ludową i folklor Kielecczyny¹³.

Ważnym etapem pracy muzealnej Dobrowolskiej była organizacja placówek biograficznych. Co ważne, powstawały one niemal w tym samym czasie. W procesie ich budowania dostrzec można pewne analogie, jak i wyraźne różnice. Jako pierwsze działalność rozpoczęło Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku (obecnie Pałac Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach), które powstało w dawnym domu noblisty z inicjatywy dzieci pisarza – syna Henryka Józefa Sienkiewicza i córki Jadwigi z Sienkiewiczów Kornitowiczowej. Muzeum zorganizowano w pałacyku, który autor *Trylogii* otrzymał w 1900 r. z okazji jubileuszu 25-lecia pracy literackiej. Oficjalne otwarcie nastąpiło 26 października 1958 r.¹⁴ Trzy lata później gotowa była następna placówka – Muzeum Jana Kochanowskiego w Czarnolesie, utworzona w tamtejszym dworze, choć nie w tym samym, który niegdyś należał do autora *Trenów*¹⁵. Z kolei Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego (obecnie Muzeum Stefana Żeromskiego w Kielcach, Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach) otwarto w roku 1965, w gmachu dawnego Gimnazjum Rządowego, do którego pisarz uczęszczał w latach 1874–1886¹⁶. [fot. 2]

Dobrowolska brała udział w każdym etapie powstawania tych instytucji – od pomysłów i koncepcji, poprzez tworzenie scenariuszy wystaw stałych, aż po żmudne zdobywanie funduszy na remonty, adaptacje wnętrz oraz – co najważniejsze – poszukiwania i zakup eksponatów. Największą barierą były kwestie organizacyjno-finansowe. Zmagła się zarówno z centralnymi, jak i lokalnymi władzami, starając się sprostać oczekiwaniom różnych środowisk. Niektórzy optowali bowiem – zgodnie z ówczesną modą – za rozwiązaniami kompleksowymi. Uważali, że nowo powstające placówki powinny służyć nie tylko jako miejsca pamięci, gromadzenia i udostępniania obiektów, ale również jako świetlice, domy pracy twórczej, a nawet szkoły. Taka perspektywa była niezgodna z oczekiwaniami Dobrowolskiej, która pragnęła przeznaczyć całe dostępne jej budynki na cele muzealne¹⁷.

Scenariusze wystaw, które pisała, nawet dziś zwracają uwagę skrupulatnością i dbałością o najdrobniejsze detale. Każde wnętrze miało w zamyśle

¹³ Zob. B. Erber, *Z żałobnej karty...*, op. cit., s. 427–431.

¹⁴ Na temat Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku zob.: M. Klamka, *Muzea sienkiewiczowskie jako miejsca pamięci*, Kielce 2024, s. 129–175; A. Kowalska-Lasek, *Pałac Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Katalog zbiorów*, Kielce 2016.

¹⁵ Na temat Muzeum Jana Kochanowskiego w Czarnolesie zob.: *...imienia Jana Kochanowskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej w 475. rocznicę urodzin Jana Kochanowskiego*, red. H. Bednarczyk, M. Olifirowicz, „Biblioteka Sycyńska” 2005, t. 21.

¹⁶ Na temat Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego w Kielcach zob.: A. Myślińska, *Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego*, „RMNKi” 2009, t. 24, s. 389.

¹⁷ M. Klamka, *Muzea sienkiewiczowskie...*, op. cit., s. 129–175.

twórczyni zachować przede wszystkim swój unikalny charakter. Kluczowe były: aranżacja, odpowiednie oświetlenie, kierunek zwiedzania i rzetelne opracowanie merytoryczne, czyli elementy mające wpływ na stymulowanie percepcji widza. W Oblęgorku zwiedzający mieli się poczuć nie jak turyści w tradycyjnym muzeum, ale jak goście pisarza w jego do domu, w którym gospodarz wciąż tworzy i odpoczywa. Stąd właśnie wynikały starania kustoszki o zdobycie oryginalnych mebli i innych zachowanych sienkiewiczianów. Dzięki temu udało się początkowo odtworzyć dawny gabinet i salon Sienkiewicza, z kolei w jadalni powstała ekspozycja czasowa. Pozostałe sale podlegały kolejnym adaptacjom w następnych latach¹⁸. [fot. 3]

Druga z instytucji, poświęcona Żeromskiemu, miała natomiast stwarzać wrażenie dawnej szkoły z okresu zaboru rosyjskiego, a więc z czasów młodości pisarza. Dobrowolska chciała też wyeksponować tu piękno ziemi świętokrzyskiej, którą tak malowniczo opisywał w swoich dziełach autor *Szyfów prac*¹⁹.

Dużym wyzwaniem okazało się muzeum w Czarnolesie, gdzie prawie nic nie przetrwało z autentycznego wyposażenia dworku Kochanowskiego. Jednak nawet w takich warunkach, poprzez dobór odpowiednich obiektów, Dobrowolska uzyskała niepowtarzalny klimat posiadłości szlacheckiej. Niezbędne wyposażenie pozyskiwała dzięki znajomościom w środowiskach antykwariuszy i kolekcjonerów. W Czarnolesie i Oblęgorku niebagatelne znaczenie miały przestrzenie parkowe, o których pielęgnację kustosz również zadbała, podnosząc w ten sposób walory obu ośrodków. Zdawała sobie sprawę, że stanowią one niemałe atuty, które można wykorzystać jako strefę odpoczynku oraz na działalność okotomuzealną²⁰. Co ważne, stworzone w ten sposób muzea przetrwały do dziś w niemal niezmienionej formie.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt działalności Dobrowskiej, która w swojej pracy wykorzystywała doświadczenie i umiejętności publicystyczne. Pisała artykuły, w których starała się przyciągnąć uwagę opinii publicznej, zyskując jej przychylność i przede wszystkim wsparcie materialne. Uzasadniała potrzebę ratowania dziedzictwa narodowego, ale też godnego upamiętnienia wielkich pisarzy. Odwoływała się do sumień, pisząc, że „społeczeństwo ma takie dokumenty swej przeszłości, na jakie je stać”²¹.

Osobnym problemem, z którym musiała się mierzyć, były nieuregulowane kwestie własnościowe poszczególnych majątków. Oblęgorek wciąż pozostawał w rękach rodziny pisarza, przez co państwo nie mogło inwestować w niego środków publicznych. W gmachu przeznaczonym na Muzeum Żeromskiego wciąż funkcjonowała szkoła i należało poczekać na wybudowanie nowej

¹⁸ Scenariusz muzeum sienkiewiczowskiego w Oblęgorku, AMNKi, mps, nr inw. MNKi/Mat.Pom/227.

¹⁹ Scenariusz wystawy stałej Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego, ARAD, mps.

²⁰ Założenia dla Ośrodka Kultury w Czarnolesie. Muzeum Jana Kochanowskiego, APK, Zespół Muzeum Narodowe w Kielcach, Akta dotyczące organizacji i działalności Muzeum Jana Kochanowskiego w Czarnolesie 1959–1965, sygn. 191, k. 18–23.

²¹ A. Dobrowolska, *Wokół Oblęgorka. Dzisiaj (II)*, „Słowo Ludu” 1958, nr 86, s. 5.

placówki. Co więcej, wszystkie trzy miejsca przeznaczone na przyszłe muzea lata świetności miały dawno za sobą. Były w znacznej mierze zdewastowane, co wiązało się z ich gruntowną renowacją. Tymczasem ani władze centralne, ani lokalne nie pały się do sfinansowania najkosztowniejszych prac. O środki te należało dopiero zabiegać. Szczęśliwie główny ciężar finansowy wziął na siebie Społeczny Fundusz Odbudowy Kraju i Stolicy²².

Warta podkreślenia jest aktywność Dobrowolskiej w nawiązywaniu kontaktów i współpracy z osobami mogącymi wnieść istotny wkład merytoryczny w powstające placówki. Bezcenne były spotkania kustosz z rodzinami Sienkiewicza i Żeromskiego. Wielokrotnie odwiedzała i rozmawiała z dziećmi autora *Quo vadis*, a także z jego synową, Zuzanną z Cieleckich Sienkiewiczową, która została pierwszą kierowniczką Muzeum w Oblęgorku. Od rodziny pisarza kustoszka kupowała lub otrzymywała w darze dla muzeum oryginalne obiekty, do dziś stanowiące o autentyczności tego miejsca. Podobnie było z córką Żeromskiego, Moniką, z którą prowadziły wieloletnią korespondencję, a nawet zawarły bliższą przyjaźń. Tworząc muzeum czarnońskie, Dobrowolska korzystała natomiast z pomocy badaczy i kolekcjonerów, co również okazało się niezwykle wartościowe²³. [fot. 4]

Autorka *Marszu Lotników* pracowała w Muzeum Świętokrzyskim do 1971 r., a jej praca była wielokrotnie doceniana. Za zasługi na kanwie kultury otrzymała m.in. Srebrny Krzyż Zasługi, nagrodę Zasłużony Działacz Kultury, Złotą Odznakę „Za opiekę nad zabytkami”, a także Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. Jej działalność muzealna miała istotny wpływ na polską kulturę, czego efektem są dziesiątki tysięcy turystów odwiedzających dzisiaj stworzone przez nią placówki²⁴.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Archiwum Muzeum Narodowego w Kielcach

Teczka personalna Aleksandry Dobrowolskiej.

„Scenariusz muzeum sienkiewiczowskiego w Oblęgorku”, nr inw. MNKi/Mat. Pom/227.

Archiwum Państwowe w Kielcach

Zespół 21/251 – Gimnazjum i Liceum im. Bł. Kingi w Kielcach.

²² M. Klamka, *Muzea sienkiewiczowskie...*, op. cit., s. 129–175.

²³ Ibidem.

²⁴ B. Erber, *Z żałobnej karty...*, op. cit., s. 427–431.

Zespół 21/366 – Muzeum Narodowe w Kielcach.

Archiwum Rodzinne Aleksandry Dobrowolskiej

„Wspomnienia na temat ewakuacji do Wielkiej Brytanii”.

„Scenariusz wystawy stałej Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego”.

Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego

Akta Aleksandry Zasuszanki, sygn. RP 17482.

British Museum

Reading Room Applications, July 1940, sygn. B71210.

Publikacje

...imienia Jana Kochanowskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej w 475. rocznicę urodzin Jana Kochanowskiego, red. H. Bednarczyk, M. Olifirowicz, „Biblioteka Sycyńska” 2005, t. 21.

A. Dobrowolska, *Stefan Żeromski. Katalog wystawy*, Kielce 1952.

A. Dobrowolska, *Wokół Oblęgorka. Dzisiaj (II)*, „Słowo Ludu” 1958, nr 86, s. 5.

B. Erber, *Z żałobnej karty. Aleksandra Dobrowolska (1906–1989)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1988, t. 16, s. 427–431.

M. Klamka, *Muzea sienkiewiczowskie jako miejsca pamięci*, Kielce 2024.

R. Kotowski, *Dziewczęta w mundurkach. Młodzież żeńska szkół średnich w Polsce w latach 1918–1939*, Kielce 2013.

A. Kowalska-Lasek, *Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Katalog zbiorów*, Kielce 2016.

J. Kowalski, *O tych, co skrzydłem Ojczyznę podwyższali*, Warszawa 2019.

A. Loria, *Organizacja LOPP na terenie dzisiejszej szkoły. Nasz „Lopek”*, „Kurier Polski” 1933, nr 355, s. 4.

H. Maślankiewicz, *U Pani Kustosz*, „Słowo Ludu” 1972, nr 288, s. 5.

A. Myślińska, *Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2009, t. 24, s. 387–409.

A. Zasuszanka, S. Łatwis, *Marsz Lotników*, Warszawa 1937.



1. Aleksandra Dobrowolska [\[powrót do tekstu\]](#)

2. Fragment odtworzonego salonu Henryka Sienkiewicza w Muzeum w Oblęgorku [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Zuzanna Sienkiewiczowa i Aleksandra Dobrowolska (pierwsza i druga od prawej) w gabinecie Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, 1958 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Monika i Anna Żeromskie z Aleksandrą Dobrowolską w Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego w Kielcach [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Aleksandra Dobrowolska zapisała się w historii muzealnictwa jako twórczyni trzech muzeów biograficznych, poświęconych Henrykowi Sienkiewiczowi, Janowi Kochanowskiemu i Stefanowi Żeromskiemu. Pierwsza i ostatnia placówka stanowią dziś Oddziały Muzeum Narodowego w Kielcach. To właśnie w tej instytucji Dobrowolska pracowała jako kustosz w latach 1949–1971. Jej zasługą stała się znacząca rozbudowa kolekcji etnograficznej muzeum i mecenat, jaki roztoczyła nad wieloma artystami ludowymi Kielecczyny. Przez większość swojego życia była miłośniczką i popularyzatorką awiacji, a ponadto poetką i publicystką. Wszystkie te pasje potrafiła umiejętnie łączyć. Jej wiersze i artykuły były publikowane na łamach ówczesnej prasy. Stała się też współautorką pomnikowego dzieła – *Marszu Lotników*, który do dziś odgrywany jest podczas wszystkich najważniejszych uroczystości lotniczych.

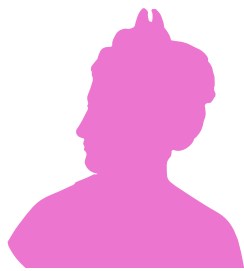
Słowa kluczowe: Aleksandra Dobrowolska, muzeum, biografia, lotnictwo, literatura

ABSTRACT

Aleksandra Dobrowolska – the creator of biographical museums

Aleksandra Dobrowolska went down in the history of museology as the creator of three biographical museums dedicated to Henryk Sienkiewicz, Jan Kochanowski and Stefan Żeromski. The first and last of these institutions are now branches of the National Museum in Kielce. It was here that Dobrowolska worked as a curator from 1949 to 1971. She was credited with the significant expansion of the museum's ethnographic collection and patronized many folk artists from the Kielce region. For the majority of her life, she was an admirer and popularizer of aviation, as well as a poet and publicist. She demonstrated a remarkable ability to skilfully combine these various interests. Her poems and articles were published in the press of the time. She was also instrumental in the composition of the significant work *Marsz Lotnika* (The Aviators' March), which continues to be performed at all major aviation ceremonies to this day.

Keywords: Aleksandra Dobrowolska, museum, biography, aviation, literature



dr Łukasz Wojtczak – absolwent Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach na kierunku historia ze specjalnością dziedzictwo kulturowe, jego ochrona i promocja (2005–2010) oraz studiów podyplomowych na kierunku nowe media w instytucjach dziedzictwa kulturowego na Uniwersytecie Warszawskim (2021–2022); adiunkt muzealny, od 2018 r. kierownik Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Oddziału Muzeum Narodowego w Kielcach; członek Stowarzyszenia Muzealników Polskich – Oddział Świętokrzyski; autor artykułów na temat życia i twórczości Henryka Sienkiewicza oraz muzealnictwa, publikowanych głównie w „Roczniku Muzeum Narodowego w Kielcach”; kurator i koordynator wystaw czasowych.

III. ETNOGRAFICZNE HERSTORIE



Janina Tuwan – zapomniana muzealniczka

W niniejszym artykule chciałam przedstawić sylwetkę nieznaną szerzej etnografki i muzealniczki Janiny Zdzisławy Tuwanówny, doktorki nauk humanistycznych, etnolożki, kustoszki przedwojennego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, ale także prezeski Warszawskiego Klubu Wioślarek, członkini Polskiego Komitetu Międzynarodowej Federacji Kobiet z Wyższym Wykształceniem oraz zasłużonej żołnierki AK w randze kapitana o pseudonimie „INA”. Do niedawna jej nazwisko wymieniane było jedynie w kontekście pracowników przedwojennego Muzeum Etnograficznego, ale zarówno jej postać, jak i osiągnięcia były prawie całkowicie nieznane. Jedyne ślad znajdował się we wspomnieniu pośmiertnym opublikowanym w czasopiśmie „Lud” w 1960 r.¹ i biogramie powstańczym znajdującym się na stronie Muzeum Powstania Warszawskiego². Do 2023 r. nie powstała jej biografia ani żadna publikacja opisująca jej działalność. Sytuacja ta zmieniła się wraz z organizacją wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”, otwartej w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie od 18 października 2022 r. do 29 października 2023 r. według scenariusza Ewy Klekot. Jedną z postaci, która została przedstawiona na ekspozycji, wśród kilkunastu innych etnolożek, była właśnie Janina Tuwanówna [fot. 1]. Wymagało to podjęcia badań dotyczących jej życiorysu. Ich częściowe wyniki zostały zaprezentowane na samej wystawie, ale też w artykule opublikowanym w czasopiśmie „Etnografia Nowa”³ oraz w biogramie zamieszczonym w tomie 7 serii biograficznej o polskich etnologach⁴.

Podstawą analizy były dwie duże spuścizny po Janinie Tuwan, znajdujące się w zbiorach archiwalnych Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW) i Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (PME), jak również dokumenty zachowane w teczce osobowej Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego (Arch. UW). Jednak wiele momentów z jej życia, szczególnie okres dzieciństwa czy wczesnej młodości, pozostaje nadal niewiadomą. Nie zachowały się bowiem żadne pamiętniki czy fotografie z tego okresu. Nie ma także już nikogo, kto mógłby znać czy pamiętać choćby z opowieści, jaka była Janina⁵.

¹ T. Dziekoński, *Dr Janina Tuwanówna*, „Lud” 1960, t. 46, s. 476–477.

² *Powstańcze Biogramy. Janina Tuwan*, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/janina-tuwan,46693.html>.

³ J. Bartuszek, *Janina Tuwanówna – niezłomna muzealniczka*, „Etnografia Nowa” 2023, t. 12, s. 177–211.

⁴ Eadem, *Janina Tuwan*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, t. 7, red. K. Ceklarz, J. Świąch, Wrocław 2023, s. 281–285.

⁵ Szerzej na temat Janiny Tuwanówny oraz materiałów z nią związanych, a także sposobów odkrywania jej losów w artykule J. Bartuszek, *Janina Tuwanówna...*, op. cit., s. 178–180.

Na podstawie zachowanych przedwojennych dokumentów, m.in. aktu urodzenia i paszportu, udało się ustalić, że Janina Tuwanówna urodziła się 26 czerwca 1905 r. w Częstochowie⁶. W niektórych powojennych dokumentach, m.in. w tymczasowym dowodzie osobistym wydanym przez organy wojskowe, znajduje się inna data, tj. 1907 r.⁷ Nie udało się ustalić, skąd taka rozbieżność. Faktem jest, że dość długo we wcześniejszych wzmiankach na jej temat podawana była ta druga data. Ostatecznie zarówno w biogramie jej postaci, jak i w innych współczesnych publikacjach przyjęto datę urodzenia z dokumentów przedwojennych, które zachowały się w studenckiej teczce osobowej Archiwum UW⁸. Znajduje się w niej również życiorys skreślony przez samą Tuwanównę przy aplikowaniu na studia na Uniwersytet Warszawski. Dowiadujemy się z niego, że okres I wojny światowej spędziła w Rosji. W 1918 r. wróciła do kraju, jednak już nie do Częstochowy, ale do Warszawy, gdzie rozpoczęła naukę w czwartej klasie Gimnazjum im. Marii Konopnickiej, które ukończyła egzaminem maturalnym w 1923 r.⁹

Po maturze rozpoczęła studia na Wydziale Filozoficzno-Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zgłębiała typowe przedmioty humanistyczne: historię Polski, historię starożytną, filozofię grecką, zarys psychologii czy historię malarstwa i estetykę. Studiowała u prof. Władysława Tatarkiewicza, Tadeusza Wałka-Czarneckiego i Marcelego Handelsmana. Jednakże już w semestrze zimowym 1925 r. rozpoczęła zajęcia u Eugeniusza Frankowskiego poświęcone etnografii Polski, które kontynuowała aż do końca studiów, a więc do roku 1926¹⁰. Uczęszczała też na kilka wykładów z historii kultury materialnej prowadzonych przez Stanisława Poniatowskiego. Obaj wykładowcy byli pracownikami Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, w którego strukturach mieściły się zbiory etnograficzne, a Frankowski w latach 1921–1939 pełnił funkcję dyrektora Warszawskiego Muzeum Etnograficznego, zaś Poniatowski prowadził Pracownię Etnologiczną¹¹. Zajęcia uniwersyteckie odbywały się w siedzibie muzeum¹². Przypuszczalnie to właśnie wtedy Janina Tuwan zetknęła się z muzeum i złapała „bakcyl” etnograficzno-muzeograficzny¹³.

⁶ Patrz: akt urodzenia, życiorys, Janiny Tuwanówny, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego [dalej: Arch. UW], sygn. 14706 („Teczka osobowa Janiny Tuwan”); paszport wydany w 1937 r., Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego „Spuścizna Janiny Tuwanówny” [dalej: Arch. MPW Sp. J.T.], sygn. P/5463, MPW-A-5646. Szczegółowe informacje rozważania dotyczące daty urodzenia zob. także J. Bartuszek, *Janina Tuwanówna...*, op. cit., s. 179.

⁷ Por. dokumenty: tymczasowy dowód osobisty [Temporary Identity Card no 2391/46], wydany przez Polską Misję Wojskową Sił Zbrojnych przy Dowództwie Brytyjskich Sił Zbrojnych (Polish Military Mission, British Army of the Rhine), 9 maja 1946 r., Archiwum MPW, Sp. J.T., sygn. P/5463, MPW-A-5630.

⁸ Arch. UW, sygn. 14706 („Teczka osobowa Janiny Tuwan”).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Eugeniusz Frankowski prowadził wykłady zleczone z etnografii Polski na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1923–1927 w siedzibie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa na Krakowskim Przedmieściu 66, zob.: *Skład Uniwersytetu i Spis wykładów 1923/1924*, Warszawa 1923, s. 19.

¹¹ Siedziba muzeum mieściła się w gmachu przy ul. Krakowskie Przedmieście 66, zob.: *Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1925*, Warszawa 1926, s. 55; *Sprawozdanie z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 20.

¹² *Skład Uniwersytetu...*, op. cit., s. 19.

¹³ Sformułowanie użyte w liście do M. Frankowskiej z 1951 r., Zbiory Specjalne Biblioteki Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Spuścizna Janiny Tuwan [dalej Arch. PME. Sp. J.T.].

W 1926 r. została asystentką, a później kustoszka w tymże muzeum¹⁴. [fot. 2] Początkowo zajmowała się obrzędowością polską i słowiańską. W czasopiśmie przedwojennych, m.in. w „Kurierze Warszawskim”, publikowała artykuły dotyczące zwyczajów i obrzędów ludowych¹⁵. Pracując w muzeum, kończyła studia i pisała pracę doktorską pod tytułem: *Stan organizacji miast Królestwa Polskiego w latach 1815–1820*, którą obroniła 7 grudnia 1931 r. i otrzymała tytuł doktora filozofii¹⁶. Jej promotorem był historyk Wincenty Tokarz.

W kolejnych latach pracy w Muzeum Etnograficznym powierzono jej dział zbiorów Azji Północnej, co prawdopodobnie rozbudziło jej zainteresowania tymi obszarami i przyczyniło się do podjęcia pracy naukowej i gromadzenia materiałów związanych z tym tematem. W spuściźnie Janiny Tuwan, znajdującej się w zbiorach PME, zachował się rękopis jej pracy pt. *Paleoazjaci*, liczący 449 stron formatu większego niż A3. Praca ta jest oparta w głównej mierze na literaturze z tego zakresu. Niektóre rozdziały nie zostały skończone, a prace nad całością przerwała wojna.

Oprócz pracy związanej z etnografią i muzealnictwem w latach 20. i 30. XX w. Tuwanówna udzielała się także na polu społecznym. Prawdopodobnie już w czasie studiów lub jeszcze wcześniej dołączyła do Warszawskiego Klubu Wioślarek. Od 1935 r. aż do wybuchu wojny w 1939 r. pełniła funkcję prezesa tego klubu¹⁷. Była również aktywną członkinią (sekretarką) Polskiego Komitetu Międzynarodowej Federacji Kobiet z Wyższym Wykształceniem, a od 1936 r. członkinią Zarządu Głównego Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem¹⁸. Na zebraniach czy zjazdach zwykle referowała sprawy związane ze szkolnictwem czy udziałem kobiet w organizacjach sportowych, ale też poruszała tematy związane ze swoją pracą zawodową¹⁹. Brała także udział w Przysposobieniu Wojskowym Kobiet (PWK). Tuż przed wybuchem II wojny światowej została odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi²⁰.

W 1937 r. Janina Tuwanówna łącząc prace w muzeum i swoją działalność społeczno-sportową, odbyła podróż do Japonii. Dołączyła do polskiej delegacji biorącej udział w VII Międzynarodowej Konferencji Oświatowej w Tokio, gdzie wygłosiła referat pt. *O wychowaniu fizycznym w Polsce*²¹. Podróż do Tokio była jednak przede wszystkim okazją do zwiedzania muzeów, co było ważną

¹⁴ J. Bartuszek, *Janina Tuwanówna...*, op. cit., s. 183.

¹⁵ Były to m.in. publikacje dotyczące obrzędów dorocznych, np. J. Tuwanówna, *Zielone Świątki*, „Kurier Warszawski”, 31 maja 1936, s. 23; eadem, *Dzień 2-gi lutego w zwyczajach ludowych*, „Kurier Warszawski”, 2 lutego 1937, s. 32–33, więcej publikacji Janiny Tuwanówny zob.: J. Bartuszek, *Janina Tuwan...*, op. cit., s. 284.

¹⁶ Dyplom uzyskania stopnia doktora filozofii, podpisany przez Jana Łukasiewicza, rektora UW, Marcellego Handelsmana – dziekana Wydziału Filozoficznego i Wincentego Tokarza – promotora, 1931 r., Archiwum MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A- DF-113 oraz Archiwum UW, sygn. 14706 („Teczka osobowa Janiny Tuwan”).

¹⁷ *Otwarcie Przystani W.K.W.*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 122, s. 11; *Walne zebranie Klubu Wioślarek*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1937, r. 3, nr 74B, s. 5.

¹⁸ *Komunikat nr 11 Zarządu Głównego Polskiego Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem*, Warszawa 1937, s. 32.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ List z 14 lutego 1939 r. z prezydium Rady Ministrów w sprawie otrzymania Srebrnego Krzyża Zasługi, Arch. MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A-5647.

²¹ *VII Międzynarodowa Konferencja Pedagogiczna w Tokio*, „Kurier Polski” 1937, nr 261, s. 6.

częścią pracy muzealnej Tuwan i pasją zaszczepioną prawdopodobnie przez Frankowskiego²². Odwiedzając muzea w Rosji, Mandżurii, Korei i Japonii, zbierała informacje dotyczące ich organizacji, wyglądu pomieszczeń, charakteru zbiorów, sposobu ich prezentacji i popularyzacji. W Japonii zwiedziła wioski Ajnów, wykonując notatki naukowe oraz fotografie etnograficzne i krajoznawcze. W czasie podróży zakupiła książki oraz okazy etnograficzne dotyczące kultury Ajnów, z przeznaczeniem do zbiorów warszawskiego Muzeum Etnograficznego, które zamieściła w sprawozdaniu zachowanym w spuściźnie²³. Niestety zarówno obiekty, jak i fotografie, które wykonywała, nie zachowały się. Jedyny ślad po nich możemy odnaleźć w opublikowanym w 1939 r. artykule w „Dwutygodniku Straży Więziennej” pt. *Wrażenia z Japonii*²⁴.

Wybuch II wojny światowej i zniszczenie zbiorów Muzeum Etnograficznego we wrześniowych nalotach przerwały muzealniczą karierę Tuwanówny. W jej powojennym CV znalazł się szczegółowy akapit zatytułowany Przyczynki do losów zbiorów Muzeum Etnograficznego, w którym streszcza to, co stało się z budynkiem i zbiorami po wybuchu wojny, kładąc nacisk na próby ratowania części kolekcji²⁵.

Podczas wojny Tuwanówna wstąpiła jako ochotniczka w szeregi Armii Krajowej, przyjmując pseudonim „INA”. Prowadziła Wydział Łączności Kurierskiej. Brała czynny udział w powstaniu warszawskim. Przeprawiła się kilkukrotnie przez kanały ze Śródmieścia na Starówkę²⁶. W końcu września 1944 r. została awansowana do stopnia kapitana. Dwukrotnie odznaczona Krzyżem Walecznych²⁷. Po upadku powstania wraz z innymi walczącymi żołnierzami AK dostała się do niewoli. Przeszła kilka obozów: w ostatnim obozie w Oberlagen przebywała aż do wyzwolenia 13 kwietnia 1945 r.²⁸ W obozach, mimo trudnych warunków, była również bardzo aktywna. Zataiła swój stopień oficerski i udała się do stalagu, aby sprawować opiekę nad młodszymi dziewczętami²⁹. Brała udział w pracach Rady Instruktorskiej obozu, organizowała i wygłaszała pogadanki³⁰. Ich tematyka dotyczyła różnych aspektów kultury i sztuki w zależności od wiedzy i zainteresowań prelegentek. Tuwan opowiadała o podróży do Japonii, a potem także wykladała o znaczeniu kultury ludowej i obyczajowości.

²² Pracownicy warszawskiego Muzeum Etnograficznego w swoich stałych planach pracy i zajęciach uwzględniali zwiedzanie pokrewnych tematycznie muzeów w Europie, zob. *Sprawozdanie z Muzeum...*, op. cit., s. 28–32.

²³ *Sprawozdanie z podróży do Japonii w okresie lipiec–sierpień 1937 r.*, rkps., Arch. PME, Sp. J.T., s. 4.

²⁴ J. Tuwanówna, *Wrażenia z Japonii*, „W Służbie Penitencjarnej: Dwutygodnik Straży Więziennej” 1939, r. 4, nr 6(70), s. 14–15.

²⁵ CV Janiny Tuwan, ok. 1954 r., Arch. PME, Sp. J.T.

²⁶ J. Tuwan, *Kanały*, maszynopis, wrzesień 1952 r., Arch. MPW, Sp. J.T. P/5463, teczk. 6.

²⁷ Zaświadczenie z 23.09.1944 o awansowaniu rozkazem ochotniczki „Iny” z V-K KG do stopnia drużynowej (st. Sierżant), Arch. MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A-5629; Zaświadczenie z 3 stycznia 1946 r. o nominacji na kapitana w końcu września 1944 r., podpisane przez mjr Janinę Karaś, Arch. MPW, Sp. J.T. P/5463, MPW-A-5632; Zaświadczenie z 3 stycznia 1946 r. o dwukrotnym odznaczeniu kpt. Tuwanówny, podpisany przez Janinę Karaś, mps, MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A-5624.

²⁸ Dzienniki jenieckie z lat 1944–1945, Arch. MPW, Sp. J.T., P/5463. Szerzej na temat losów wojennych patrz także J. Bartuszek, *Janina Tuwan...*, op. cit., s. 190–195.

²⁹ Ibidem.

³⁰ J. Bartuszek, *Janina Tuwan...*, op. cit., s. 195–197; J. Skrzyńska, *Zarys historii kobiet-jeńców wojennych – żołnierzy AK internowanych po Powstaniu Warszawskim w obozie Oberlangen (stalag Vlc)*, Studium Polski Podziemnej, <https://studium.org.uk/index.php/pl/armia-krajowa-blog-spp-londyn-mob-off/item/zarys-historii-kobiet-jencow-wojennych-zolnierzy-ak-internowanych-po-powstaniu-warszawskim-w-obozie-oberlangen-stalag-vic>.

Oba tematy prezentowała w układzie szkoły kulturowo-historycznej. Skrypty tych wykładów zachowały się w jej spuściźnie w zbiorach Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego w formie dwóch kilkudziesięciostronicowych zeszytów. Prowadzenie pogadek dawało jej możliwość bycia etnografką, powrotu do ulubionych tematów. Do wystąpień tych przygotowywała się z dużą starannością, sprawiały jej przyjemność i były źródłem satysfakcji.

W dziennikach, które prowadziła przez cały okres niewoli, bardzo często pisała o tęsknocie do systematycznej pracy, do etnografii i muzeum, często wyobrażała sobie prace w muzeum w przyszłości i rozmyślała nad nowymi tematami. „Tęsknię do systematycznej pracy, zwłaszcza do etnografii. Często marzę w nocy jak będę pracować w muzeum. Czy będę mogła zwiedzać muzea obce przed powrotem do kraju. Czy będzie to możliwe”³¹.

Tuż po zakończeniu wojny i wyzwoleniu obozu Janina Tuwan pozostała w strukturach wojska jako żołnierz służby czynnej w ramach Polskiej Misji Likwidacyjnej we Francji (British Army of the Rhine). [fot. 3] Nigdy nie powróciła do Polski. Pracowała w Komisji Weryfikacyjnej Kobiet Żołnierzy AK³², co pozwalało jej wyjeżdżać poza obóz w związku z pełnionymi obowiązkami, a to z kolei stwarzało możliwość zwiedzania muzeów, co czyniła, podróżując do Francji czy Anglii³³. Już w czerwcu 1945 r. spotkała się z Paulem Rivetem – dyrektorem Musée de l’Homme w Paryżu, który umożliwił jej stałe wizyty w tym muzeum³⁴. Było ono dla niej nie tylko miejscem przywołującym wspomnienia sprzed wojny, ale także inspiracją do rozmyślań o przyszłości i palącej chęci powrotu do pracy muzealnej. Początkowo brała po kilka dni urlopu z wojska, poświęcając je na wizyty w Musée de l’Homme i studiowanie zbiorów, jednak w maju 1947 r. otrzymała bezterminowy urlop na studia i zamieszkała na stałe w Paryżu³⁵. Jej dalsza kariera koncentrowała się głównie na pracy muzeologicznej. W latach 1947–1949 odbyła staż w Musée de l’Homme w Paryżu, gdzie prowadziła dział polski, opracowując jego zabytki oraz współpracując z działem ogólnostowiańskim³⁶. Odbyła też kurs z zakresu muzeologii, etnologii i nauk pokrewnych, a także kurs dla kustoszy muzeów regionalnych we Francji i kurs muzeologii w École du Louvre w Paryżu³⁷. W latach 1950–1959 pracowała dla Centrum Dokumentacji ICOM – UNESCO w Paryżu, w Międzynarodowej Radzie Muzeów ICOM, jako konsultantka w Wydziale Muzeów i Zabytków Historycznych UNESCO, gdzie przede wszystkim zajmowała się tworzeniem międzynarodowego indeksu muzeów. Była też recenzentką prac z zakresu muzeologii w krajach

³¹ Dziennik z Oberlagen, 2 marca–5 kwietnia 1945 r., wpis z 6 marca 1945 r., Arch. MPW, Sp. J.T. P/5463, teczka 4.

³² Zaświadczenie z 22 lipca 1946 r. 1 Dywizji Pancernej Plutonu Opieki DP/PWX, mps, Arch. MPW, Sp. J.T. P/5463, MPW-A-5627); Dokument z 20 grudnia 1945 r. z Komisji Weryfikacyjnej Żołnierzy Armii Krajowej na terenie anglosaskiej okupacji w Niemczech, Lubeka Ratzeburger [dokument ws. powołania podkomisji Weryfikacyjnej Żołnierzy – Kobiet AK, adresowany do Pani Major Gertz Wandy: Polski Ośrodek Wojskowy nr 102 „Nel”, Nangek/ Freren, podpisany przez Karola Ziemskego 13 stycznia 1946, odpis – poufne, mps, MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A-5626].

³³ Dziennik *Powrót do życia*, wpis z 9 maja 1945 r., Arch. MPW, Sp. J.T., P/5463.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Dokument z 13 maja 1947 r. do Polskiej Misji Likwidacyjnej we Francji, potwierdzający bezterminowy urlop na studia dla kpt. Janiny Tuwan, podpisany przez Komendantkę 2 Baonu mjr Halinę Wasilewską (nadawca: Pol. Dtwo. Likw. Niemcy, 2 Baon PWSK), mps, MPW, Sp. J.T., P/5463, MPW-A-5625.

³⁶ T. Dziekoński, *Dr Janina Tuwanówna*, op. cit., s. 476.

³⁷ Życiorys, Arch. MPW, Sp. J.T.

słowiańskich, które publikowała w biuletynie „ICOM News”³⁸. Pisała również artykuły z muzeologii do czasopisma „Museum International”. Brała udział w konferencjach, gdzie wygłaszała referaty głównie z zakresu wystawiennictwa i inwentaryzacji muzealnej³⁹. Prowadziła też własne badania w muzeach europejskich (m.in. Anglii, Francji, Belgii czy Włoch), czego efektem była monumentalna praca z zakresu muzealnictwa napisana w języku francuskim pt. *Buts, bases et méthodes de l'exposition des collections ethnographiques (Cele, podstawy i metody wystawiennictwa kolekcji etnograficznych)*⁴⁰. W spuściźnie Janiny Tuwan przechowywanej w zbiorach specjalnych PME zachował się jeden egzemplarz tej pracy liczący 555 stron oraz notatki, które gromadziła do jej pisanie. Praca została ukończona ok. 1951 r. Niestety nigdy nie została wydana. Jedynie część wniosków z tej pracy Tuwanówna opublikowała w czasopiśmie „Museum International”⁴¹.

Przez cały pobyt na emigracji utrzymywała kontakty naukowe z muzeami i naukowcami w Polsce, m.in. z Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie czy Muzeum Etnograficznym w Toruniu, a naukowcy przyjeżdżający do Paryża zawsze znajdowali u niej oparcie i pomoc⁴². Mniej więcej od 1947 r. stale współpracowała z czasopismem „Lud”, w którym publikowała wyniki swojej pracy, np. sprawozdania z udziału w konferencjach i kongresach, artykuły dotyczące organizacji muzeów we Francji czy recenzje publikacji uczonych francuskich⁴³. Większość swojej pracy naukowej poświęciła badaniu muzeów, sposobu ich organizacji, urządzania oraz wystawiania. „Bakcył muzeograficzny od przedwojnia stale aktywny”, jak w 1951 r. pisała w liście do Marii Frankowskiej⁴⁴. Muzealnictwo – pasja, którą rozwinęła w latach przedwojennych – pozostało do końca motywem przewodnim jej życia zawodowego.

Zmarła w 9. dzielnicy Paryża 23 sierpnia 1959 r.⁴⁵ W rodzinnym grobowcu na warszawskich Starych Powązkach znajduje się tablica poświęcona jej pamięci.

W świetle zachowanych świadectw wyłania się portret kobiety humanistki – dobrze wykształconej, aktywnej, skrupulatnej, poważnie podchodzącej do wykonywanych zadań zawodowych, jak i społecznych. Janina Tuwan była wierna swoim przekonaniom, miłości do ojczyzny i służeniu innym, jak również

³⁸ Na przykład „ICOM News” 1950, vol. 3, no. 5–6, p. 26; „ICOM News” 1948, vol. 2, no. 3.

³⁹ Omówienie artykułu wygłoszonego na Międzynarodowym Kongresie Folkloru w Arnhem, 21–24 września 1955 r., datowane na 27 września 1955 r., Amsterdam, mps; Raport ze zjazdu ICOM w Szwajcarii, msp, Arch. MPW, Sp. J.T., zob. także: J. Tuwanówna, *Zadania nowoczesnego muzeum*, „Orzeł Biały” 1957, nr 29, s. 4–5.

⁴⁰ W 1981 r. przetłumaczony został tytuł i spis treści maszynopisu przez kustoszkę Muzeum Etnograficznego w Warszawie Hannę Egiert, mps w zbiorach specjalnych PME, Sp. J.T.

⁴¹ J. Tuwan, *Ethnographical and Ethnological Museums and the public*, „Museum International” 1949, vol. 2, no. 3, p. 180–188.

⁴² T. Dziekoński, *Dr Janina Tuwanówna*, op. cit., s. 476; Życiorys, Arch. PME, Sp. J.T., P/5463.

⁴³ J. Tuwanówna, *Zarys organizacji muzeów we Francji ze specjalnym uwzględnieniem Muzeów Etnograficznych*, „Lud” 1952, t. 39, s. 467–484; eadem, *Kongres Nauk Antropologicznych i Etnologicznych. Bruksela 15–23 sierpnia 1948*, „Lud” 1948, t. 38, 479–480; eadem, *Andre Leroi-Gourhan: Evolution et techniques. L'homme et la matiere*, ed. A. Michael, Paris 1943; „Lud” 1954, t. 41, cz. 2, s. 953–961.

⁴⁴ List Janiny Tuwan do Marii Frankowskiej, 1951, Arch. PME, Sp. J.T.

⁴⁵ Archives de Paris, Tablice zgonów w Paryżu w latach 1955–1960 dla dzielnicy 9, nr act 483, s. 314, <https://archives.paris.fr>.

realizowaniu pasji życia – muzealnictwa. Tematy, które poruszała zarówno w swoich publikowanych artykułach, jak i niepublikowanych pracach, są podsumowaniem jej życiowego doświadczenia, wizyt w muzeach europejskich i ogólnej wiedzy o muzealnictwie, zdobytej zarówno w okresie przedwojennym, jak i powojennym. Przebywając poza granicami Polski, starała się także choćby w niewielkiej części uczestniczyć i mieć wpływ na rozwój i funkcjonowanie polskiego muzealnictwa etnograficznego.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archives de Paris

Tablice zgonów w Paryżu w latach 1955–1960 dla dzielnicy 9, nr act 483

<https://archives.paris.fr>.

Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego (Arch. UW)

„Teczka osobowa Janiny Tuwan”.

sygn. 14706.

Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego (Arch. MPW)

Spuścizna Janiny Tuwanówny (Sp. J.T.).

sygn. Arch. MPW, P/5463.

Zbiory Specjalne Biblioteki Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (Arch. PME)

Spuścizna Janiny Tuwan (Sp. J.T.).

Publikacje

VII Międzynarodowa Konferencja Pedagogiczna w Tokio, „Kurier Polski” 1937, nr 261, s. 6.

J. Bartuszek, *Janina Tuwanówna – niezłomna muzealniczka*, „Etnografia Nowa” 2023, t. 12, s. 177–211.

J. Bartuszek, *Janina Tuwan*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. K. Ceklarz, J. Święch, Wrocław 2023, t. 7, s. 281–285.

T. Dziekoński, *Dr Janina Tuwanówna*, „Lud” 1960, t. 46, s. 476–477.

Komunikat nr 11 Zarządu Głównego Polskiego Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem, Warszawa 1937, s. 32.

- Otwarcie Przystani W.K.W., „Kurier Warszawski” 1935, nr 122, s. 11.
- Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1925, Warszawa 1926, s. 55.
- Powstańcze Biogramy. Janina Tuwan, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/janina-tuwan,46693.html>.
- Skład Uniwersytetu i Spis wykładów 1923/1924, Warszawa 1923.
- Sprawozdanie z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za rok 1938, Warszawa 1939, s. 20.
- J. Skrzyńska, *Zarys historii kobiet-jeńców wojennych – żołnierzy AK internowanych po Powstaniu Warszawskim w obozie Oberlangen (stalag Vc)*, Studium Polski Podziemnej, <https://studium.org.uk/index.php/pl/armia-krajowa-blog-spp-londyn-mob-off/item/zarys-historii-kobiet-jencow-wojennych-zolnierzy-ak-internowanych-po-powstaniu-warszawskim-w-obozie-oberlangen-stalag-vic>.
- J. Tuwanówna, *Andre Leroi-Gourhan: Evolution et techniques. L’homme et la matiere. Edition Albim Michea. Paris 1943; Andre Leroi-Gourhan: Evolution et techniques. Milieu et Techniques*, ed. Albin Michael. Paris 1945; „Lud” 1954, t. 41, cz. 2, s. 953–961.
- J. Tuwanówna, *Dzień 2-gi lutego w zwyczajach ludowych*, „Kurier Warszawski”, 2 lutego 1937, s. 32–33.
- J. Tuwan, *Ethnographical and Ethnological Museums and the public*, „Museum International” 1949, vol. 2, no. 3, p. 180–188.
- J. Tuwanówna, *Kongres Nauk Antropologicznych i Etnologicznych. Bruksela 15–23 sierpnia 1948*, „Lud” 1948, t. 38, s. 479–480.
- J. Tuwanówna, *Wrażenia z Japonii*, „W Służbie Penitencjarnej: Dwutygodnik Straży Więziennej” 1939, r. 4, nr 6(70), s. 14–15.
- J. Tuwanówna, *Zadania nowoczesnego muzeum*, „Orzeł Biały” 1957, nr 29, s. 4–5.
- J. Tuwanówna, *Zarys organizacji muzeów we Francji ze specjalnym uwzględnieniem Muzeów Etnograficznych*, „Lud” 1952, t. 39, s. 467–484.
- J. Tuwanówna, *Zielone Świątki*, „Kurier Warszawski”, 31 maja 1936, s. 23.
- Walne zebranie Klubu Wioślarek*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1937, r. 3, nr 74B, s. 5.



1. Fragment wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 2022 [\[powrót do tekstu\]](#)



2. Zespół Muzeum Etnograficznego w Warszawie w 1933 r. Siedzą od prawej: kustoszka Janina Tuwanówna, dyrektor prof. Eugeniusz Frankowski, starsza kustoszka Flora Zienkiewiczowa, kustoszka Maria Frankowska, od lewej stoją: woźna muzealna Olszewska, technik muzealny Ignacy Kochański, kustosz Tadeusz Dziekoński, woźny Jan Barczykowski [\[powrót do tekstu\]](#)

3. Janina Tuwanówna w mundurze, Hange – Freren Niemcy, 1946 [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Artykuł przybliży sylwetkę nieznanej szerzej etnografki i muzealniczki dr Janiny Tuwanówny (1905–1959), związanej w latach 1926–1939 z Muzeum Etnograficznym w Warszawie, działającym przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Omówione zostały pokrótce jej życiorys oraz osiągnięcia naukowe związane z muzealnictwem. Janina Tuwanówna była doktorką nauk humanistycznych, etnolożką, muzeolożką, prezeską przedwojennego Warszawskiego Klubu Wioślarek, członkinią Polskiego Komitetu Międzynarodowej Federacji Kobiet z Wyższym Wykształceniem, działaczką Przysposobienia Wojskowego Kobiet, członkinią wspierającą Studium Polski Podziemnej, kobietą żołnierzem AK, łączniczką w powstaniu warszawskim w randze kapitana o pseudonimie „Ina”. Jej życie i osiągnięcia w dziedzinie nauk etnologicznych i muzeologicznych zostały omówione głównie na podstawie materiałów archiwalnych należących do dwóch zespołów spuścizn przechowywanych w Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego oraz w zbiorach specjalnych Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. W świetle zachowanych materiałów Janina Tuwanówna jawi się jako pełna pasji i zaangażowania muzealniczka, która większość swojego życia, zarówno w przedwojennej Polsce, jak i po wojnie, przebywając na emigracji we Francji, poświęciła swojej pasji – muzealnictwu. Z zachowanych materiałów wynika, że większość jej pracy naukowej dotyczyła badania muzeów etnograficznych, sposobu ich organizacji, urządzania oraz wystawiania w latach 40. i 50. XX w.

Słowa kluczowe: historia antropologii, historia etnologii, historia muzealnictwa, Janina Tuwan, wystawiennictwo, emigracja, historia kobiet

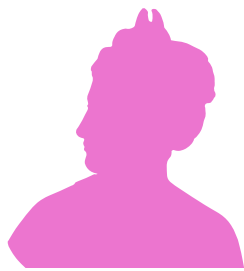
ABSTRACT

Janina Tuwanówna – a forgotten museologist

The article presents the biography of a little known ethnographer and museologist, Dr Janina Tuwanówna (1905–1959), who was associated with the Ethnographic Museum in Warsaw, operating at the Museum of Industry and Agriculture, in the period 1926–1939. It briefly discusses her life and scientific achievements related to museology. Janina Tuwanówna had a PhD in humanities, was president of the pre-war Warsaw Rowing Club, member of the Polish Committee of the International Federation of Women with Higher Education, an activist in the Women's Military Training Organization, a supporting member of Polish Underground Studies, a female soldier in the Home Army and a liaison officer (nicknamed 'Ina') in the Warsaw Uprising with the rank of captain. Her life and achievements in the field of ethnological

and museological sciences have been discussed mainly on the basis of archival materials belonging to two collections stored in the Archives of the Warsaw Uprising Museum and in the special collections of the National Ethnographic Museum in Warsaw. In the light of the preserved materials, Janina Tuwanówna appears as a passionate and committed museologist, who devoted most of her life, both in pre-war Poland and after the war, while in exile in France, to her passion – museology. The surviving materials show that most of her scientific work was concerned with the study of ethnographic museums, their organization, arrangement and exhibitions in the 1940s and 1950s.

Keywords: Janina Tuwanówna, history of anthropology, history of ethnology, history of museology, exhibitions, emigration, history of women



Joanna Bartuszek – etnolożka, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, podyplomowych studiów muzealnych Instytutu Historii UW, pracuje jako kustosz muzealny w Dziale Informacji Naukowej PEM w Warszawie. Autorka książki *Między reprezentacją a martwym papierem. Znaczenie i funkcja chłopskiej fotografii rodzinnej* (2005) oraz artykułów i publikacji o pokrewnej tematyce publikowanych w czasopismach naukowych oraz periodykach muzealnych. Naukowo i zawodowo zajmuje się antropologią wizualną, w szczególności zaś rolą fotografii i innych materiałów ikonograficznych i archiwalnych w etnologii i muzealnictwie. Autorka wystaw o tematyce archiwalnej i fotograficznej, m.in. „Wizerunek Hucutów i Huculszczyzny w archiwaliach i fotografiach z XIX i XX w.”, „Fotogawęda. Ze zbiorów Mieczysława Cholewy” (2021), „Kolekcjonerka. Teresa Szwedkowicz (1930–2001)” (2024).

Iryna Horban

Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego

Instytutu Etnologii NAN Ukrainy

(Архів Інституту народознавства НАН України)

(Lwów, Ukraina)

W cieniu znanych mężów.

Dwie muzealniczki ze Lwowa

w historii polskiego muzealnictwa powojennego

Historia Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie (dalej: MM-PA) jest bogata w ważne wydarzenia i wybitne osobistości zaangażowane w jego rozwój i działalność. Część z nich, rozrzucona po II wojnie światowej po całej Polsce, wniosła znaczący wkład w rozwój muzealnictwa polskiego. Takie postacie jak Jan Chranicki – wieloletni dyrektor Muzeum Pomorskiego w Gdańsku (obecnie Muzeum Narodowe)¹ czy Ksawery Piwocki – profesor Akademii Sztuk Pięknych i dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (dalej: PME)² – osoby znane i zasłużone, mają swoje hasła w różnych encyklopediach, często są wspomniane w publikacjach naukowych.

Niewiele natomiast zachowało się informacji o ich żonach – Bożenie (Kuzemskiej) Chranickiej i Marii (Janiów) Piwockiej, których losy również są powiązane z MMPA. Będąc zawsze obok swoich mężów, pomagając im w pracy codziennej w trudnych latach powojennych, pozostały nieznane³. Co do Bożeny Chranickiej – udało się znaleźć nekrolog opublikowany w 1989 r. po nazwisku [fot. 1] oraz biogram, który ukazał się w ramach projektu *Stulecie praw wyborczych kobiet* w 2018 r.⁴ Jeśli chodzi o Marię Piwocką, to na stronach internetowych pojawia się jedynie jej nazwisko⁵. Są to wszystkie dostępne informacje, od których zaczęłam swoje poszukiwania. Co prawda z dokumentów

¹ Jan Chranicki (1907–1976) – historyk sztuki, znawca rzemiosła artystycznego. W latach 1938–1944 pracownik MMPA we Lwowie. W roku 1946 zaczął pracę w Muzeum Miejskim w Gdańsku, które 1 lipca 1948 r. przemianowano na Muzeum Pomorskie. Funkcję dyrektora pełnił do przejścia na emeryturę w 1970 r.

Zob.: M. Gliński, B. Śliwiński, *Chranicki Jan, dyrektor Muzeum Pomorskiego w Gdańsku*, biogram w: Gedanopedia, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CHRANICKI_JAN_dyrektor_Muzeum_Pomorskiego_w_Gda%C5%84sku.

² Ksawery Piwocki (1901–1974) – historyk sztuki, etnolog. W latach 1938–1944 dyrektor MMPA we Lwowie. Po II wojnie światowej podjął pracę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie jako profesor, kierownik Katedry Nauk Historycznych, prorektor. W latach 1956–1968 dyrektor PME. Był członkiem wielu organizacji naukowych zajmujących się historią sztuki, przewodniczył Komitetowi Nauk o Sztuce PAN, przez wiele lat pełnił funkcję prezesa Stowarzyszenia Historyków Sztuki (dalej: SHS). Zob.: L. Kalinowski, *Ksawery Franciszek Piwocki*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, t. 24, s. 615–617.

³ Z uwagi na rozproszenie materiałów archiwalnych i luki w zachowanych dokumentach przygotowanie tej publikacji było utrudnione. Autorka serdecznie dziękuje za pomoc wszystkim, którzy przyczynili się do jej powstania i poświęcili swój czas na wyszukiwanie informacji, udostępnienie archiwów itp., a mianowicie Sławomirze Bigaj z Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz zespołowi pracowników biblioteki archiwum PME w Warszawie.

⁴ A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1989, t. 5, s. 315–316; A. Zielińska-Fedoruk, *Bożena Chranicka 1912–1987*,

<https://download.cloudgdansk.pl/gdansk-pl/d/201812119870/biogramy-100-kobiet-z-pomorza-c-d.pdf>.

⁵ Por. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej, https://www.kul.pl/dawni-pracownicy-katedry/art_46832.html; SHS Oddział Warszawski – Historia, <https://www.shs.pl/oddzial-warszawski-historia/>; Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Norweskiej – Zarząd Główny, <http://www.zgtpn.org.pl/zarzad.htm#>.

archiwalnych MMPA znałam nazwiska Marii Janiów i Bożeny Kużemskiej, ale minęło sporo czasu, zanim zrozumiałam, że Maria Janiów – to Maria Piwocka, a Bożena Kużemska – to Bożena Chranicka.

Maria Janina Janiów urodziła się 7 czerwca 1917 r. we Lwowie⁶. W roku 1936 ukończyła Państwowe Gimnazjum im. Królowej Jadwigi i po zdanej maturze została przyjęta na Uniwersytet Jana Kazimierza (obecnie Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki). W swoim życiorysie napisała: „Jako główny kierunek studiów wybrałam historię sztuki u prof. Podlacha⁷. Na drugim roku zostałam młodszym asystentem przy Zakładzie Historii Sztuki Polskiej i Wschodnio-Europejskiej. Na temat pracy magisterskiej otrzymałam do opracowania serię szpalerów z Kapituły Lwowskiej”⁸.

W dokumentacji MMPA nazwisko Marii Janiów po raz pierwszy pojawia się 14 września 1938 r. w liście dyrektora Ksawerego Piwockiego do Zarządu Miejskiego Lwowa z prośbą o przyjęcie na bezpłatną praktykę w muzeum dwóch studentek⁹. Zgodnie z informacją w *Kwestionariuszu osobowym*, który Maria (Janiów) Piwocka wypełniła w 1987 r., pracowała w MMPA dwa lata (1938–1939) jako praktykant biblioteczny¹⁰.

Bożena Karolina Kużemska urodziła się 12 lutego 1912 r. w Sokalu (obecnie obwód lwowski)¹¹. W roku 1931 w Sierpcu (województwo mazowieckie) ukończyła szkołę średnią¹² i wstąpiła na Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Poznańskiego, gdzie studiowała historię sztuki. W latach 1935–1936 brała udział w pracach inwentaryzacyjnych na terenie województwa poznańskiego. Jako członek Koła Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego wspomina jest wśród organizatorów wystawy „Wielkopolska plastyka gotycka”¹³. W 1937 r. uczestniczyła w studenckiej wyprawie naukowej do Włoch, Niemiec i Austrii¹⁴. 13 marca 1939 r. Bożena Kużemska „uzyskała dyplom i tytuł Magistra Filozofii w zakresie historii sztuki”¹⁵. Praca magisterska,

⁶ Kwestionariusz osobowy, Archiwum Naukowe Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (dalej: Arch. PME), Akta osobowe – Maria Piwocka (dalej: Arch. PME Akta osobowe M.P.), sygn. 155/121, część B, s. 11.

⁷ Władysław Podlacha (1875–1951) – historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Po II wojnie światowej osiadł w roku 1946 we Wrocławiu, gdzie założył Katedrę Historii Sztuki na Uniwersytecie. Zob. M. Zlat, *Władysław Podlacha (1875–1951)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2012, t. 37, s. 21–37.

⁸ Życiorys, Arch. PME Akta osobowe M.P., sygn. 155/121, część A, s. 2.

⁹ List Ksawerego Piwockiego do Zarządu Miejskiego w król. stoł. mieście Lwowie z dnia 14 września 1938 r., L. 322/38, Archiwum Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, zasób Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego (dalej: Arch. IE NANU, zasób MMPA), teczk. 1938. Korespondencja, dokumenty dotyczące pracy Muzeum, uzupełniania zbiorów, a także przesłane w celu zapoznania się, rk. 246.

¹⁰ Kwestionariusz osobowy, Arch. PME Akta osobowe M.P., sygn. 155/121, część B, s. 11 rew.

¹¹ Karta personalna, Archiwum zakładowe Muzeum Narodowego w Gdańsku (dalej: Arch. MNG), Akta osobowe – Bożena Chranicka (dalej: Arch. MNG Akta osobowe B.Ch.), sygn. 27/4, s. 15.

¹² Ibidem, Życiorys, s. 7.

¹³ *Wielkopolska plastyka gotycka*, katalog wystawy zorganizowanej przez Koło Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego w Muzeum Wielkopolskim, maj – czerwiec 1936, oprac. G. Chmarzyński, Poznań 1936. Za te informacje wyrażam wdzięczność dr Patrycji Łobodzińskiej, kustoszowi i kuratorce Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu.

¹⁴ Życiorys, Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 7; A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, op. cit., s. 315.

¹⁵ Dyplom z datą 14 marca 1939 r. (Odpis), Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 11.

przygotowana pod kierunkiem ks. prof. Szczęsnego Dettloffa¹⁶, była poświęcona ołtarzowi z Grabowa Królewskiego¹⁷.

W poszukiwaniu pracy Bożena Kużemska zwróciła się do Związku Muzeów w Polsce, który w latach 30. XX w. podjął akcję organizowania płatnych staży w muzeach związkowych¹⁸. Zachowała się korespondencja dyrektora z Zarządem Związku Muzeów (dalej: ZZM) dotycząca organizacji stażu Bożeny Kużemskiej¹⁹. Po dokonaniu wszystkich niezbędnych formalności 24 maja została z nią zawarta umowa o zatrudnieniu w MMPA w charakterze pracownika umysłowego na okres trzech miesięcy²⁰. Pracę w muzeum Bożena Kużemska szczegółowo opisuje w Sprawozdaniach, które co miesiąc były przysyłane do ZZM²¹. 16 sierpnia Ksawery Piwocki zwrócił się do ZZM z prośbą o przedłużenie zatrudnienia Bożeny Kużemskiej o dalsze trzy miesiące²². Jednak wybuch II wojny światowej zmienił te plany – Bożena Kużemska, jak i Maria Janiów pozostały w MMPA przez kolejne pięć lat.

22 września 1939 r. do Lwowa wkroczyły wojska radzieckie – w życiu MMPA i jego pracowników rozpoczęły się gwałtowne zmiany²³. Na początku 1940 r. zaczęły się zmiany personalne – Bożena Kużemska została mianowana na stanowisko młodszego pracownika naukowego, a Maria Janiów została kierowniczką biblioteki²⁴.

Jak w tym czasie wyglądało ich życie codzienne w muzeum? Do obowiązków Marii Janiów należało organizowanie biblioteki, zarządzanie inwentarzami oraz obsługa czytelników. Biblioteka działała dość intensywnie i była stale uzupełniana nowymi książkami, jednak większość z nich miała charakter propagandowy²⁵. Oprócz pracy w bibliotece oprowadzała wycieczki dla zwiedzających ekspozycje. Bożena Kużemska pracowała jako kierownik działu mebli. [fot. 2] Niemal natychmiast po wkroczeniu wojsk radzieckich rozpoczął

¹⁶ Szczesny Feliks Dettloff (1878–1961) – historyk sztuki, duchowny katolicki, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, wykładał historię sztuki średniowiecznej. W latach 1919–1939 i 1945–1953 kierował Katedrą Historii Sztuki, członek PAN. Zob.: J. Dębicki, *Szczesny Dettloff (1878–1961)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, t. 36, s. 29–37.

¹⁷ A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, op. cit., s. 315.

¹⁸ A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 121.

¹⁹ Akta mgr Bożeny Kużemskiej, Arch. IE NANU, zasób MMPA,teczka 1939. Korespondencja i inne dokumenty.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, Sprawozdanie z czynności dokonanych przez p. mgr Bożenę Kużemską w MMPA we Lwowie za miesiąc czerwiec 1939 r.

²² Ibidem, List Ksawerego Piwockiego do Zarządu Związku Muzeów w Polsce z dnia 16 sierpnia 1939 r., 382/39, rk. 533.

²³ MMPA wraz z początkiem okupacji radzieckiej zmieniło nazwę i podporządkowanie. Oprócz nazwy oficjalnej – Państwowe Obwodowe Muzeum Przemysłu Artystycznego – w dokumentacji tamtych czasów spotykamy Lwowskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, Muzeum Przemysłu Artystycznego oraz Muzeum Rzemiosła Artystycznego (dalej: MPA). O tym okresie historii MPA zob.: I. Horban, *Losy Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie w latach 1939–1941*, w: *200 lat Ossolineum. Rozprawy i materiały*, red. M. Dworsatschek, Wrocław 2022, s. 381–394.

²⁴ Rozporządzenie nr 22 z dnia 28 stycznia 1940 r.; Rozporządzenie nr 23 z dnia 28 stycznia 1940 r., Arch. IE NANU, zasób Państwowego Muzeum Przemysłu Artystycznego (dalej: zasób PMPA),teczka: Rozporządzenia dyrektora Muzeum za rok 1941.

²⁵ Sprawozdanie z działalności L.M.P.A. za trzeci kwartał 1940 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA,teczka: Lata 1939–1941. Plany pracy naukowej i raporty o ich wykonaniu.

się proces reorganizacji muzeów, w wyniku którego zbiory MPA zostały uzupełnione kosztem zlikwidowanych muzeów i znacjonalizowanych zbiorów prywatnych, co pociągnęło za sobą dodatkowe prace związane z inwentaryzacją licznych nabytków. Bożena Kużemska sporządziła tymczasowy inwentarz kolekcji mebli zabytkowych, który zawierał 685 obiektów²⁶.

W kwietniu 1940 r. została wznowiona działalność ekspozycji muzeum²⁷, zamkniętego wraz z wybuchem wojny, jednak już w październiku rozpoczęto prace nad jej przebudową²⁸. Bożena Kużemska uczestniczyła w przygotowaniu scenariusza nowej ekspozycji oraz tablic informacyjnych. Praca naukowa w tym okresie ograniczała się do wygłaszania wykładów dla pracowników muzeum na zebraniach naukowych. Bożena Kużemska opracowała dwa takie wykłady: *Rozwój historyczny mebla* i *Meble angielskie wieku XVIII*²⁹.

W celu „podwyższenia kwalifikacji młodszych pracowników naukowych i przewodników” muzeów lwowskich w marcu 1941 r. w Muzeum Historycznym zorganizowano kursy, w których uczestniczyła też Bożena Kużemska. Oprócz zajęć specjalnych dla słuchaczy kursów obowiązkowe były wykłady na temat podstaw marksizmu-leninizmu, które miały zapewnić ich wykształcenie ideologiczne³⁰.

13 maja 1941 r. Bożena Kużemska i Jan Chranicki wyjechali na urlop³¹. Do pracy wrócili 10 czerwca³², a 12 dni później na Lwów spadły pierwsze niemieckie bomby – II wojna światowa weszła w nową fazę i Lwów okupowały wojska niemieckie. Zgodnie z rozkazami nowej władzy od 4 lipca „Muzeum Przemysłu Artystycznego uważano za zamknięte”. Wśród niewielkiej liczby personelu muzealnego, który był przydzielony do „prac administracyjno-gospodarczych, ochrony zbiorów muzeum, inwentaryzacji i obsługi technicznej”³³, zostały Bożena Kużemska i Maria Janiów.

Przez całą okupację niemiecką obie muzealniczki pozostawały we Lwowie i pomimo trudnych okoliczności życia codziennego kontynuowały pracę w muzeum, które znajdowało się w stanie konserwacji. Kontynuowano też pracę naukową. Świadczy o tym list dyrektora Ksawerego Piwockiego do dyrektora Archiwum Miejskiego Karola Badeckiego z prośbą o udostępnienie Marii Janiów materiałów archiwalnych do jej opracowania o gobelinach³⁴. Temat ten łączy się z tematem pracy magisterskiej Marii Janiów, której najwyraźniej nie zdążyła ona ukończyć przed wybuchem wojny.

²⁶ Inwentarz „Meble i okucia”, Arch. IE NANU, zasób PMPA.

²⁷ Akt dnia 5 kwietnia 1940 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA, teczka: 1940 r. Korespondencja, umowy, zaświadczenia.

²⁸ Rozporządzenie nr 168 z dnia 16 października 1940 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA, teczka: Rozporządzenia dyrektora Muzeum za rok 1941.

²⁹ Plan pracy naukowej na rok 1941, Arch. IE NANU, zasób PMPA, teczka: 1941 r. Wnioski do instytucji miejskich w sprawach związanych z działalnością muzeum; Załącznik nr 1 do Arkusza kwalifikacyjnego, 3 listopada 1958 r., Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 36.

³⁰ Rozporządzenie nr 43 z dnia 6 marca 1941 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA, teczka: Rozporządzenia dyrektora Muzeum za rok 1941.

³¹ Ibidem, Rozporządzenie nr 72 z dnia 10 maja 1941 r.

³² Ibidem, Rozporządzenie nr 90 z dnia 10 czerwca 1941 r.

³³ Ibidem, Rozporządzenie nr 1 z dnia 4 lipca 1941 r.

³⁴ List Ksawerego Piwockiego do Karola Badeckiego z dnia 5 czerwca 1943 r., Biblioteka Jagiellońska, Dział Rękopisów, Spuścizna Karola Badeckiego, Przyb. 273/71.

27 lipca 1944 r. wojska niemieckie opuściły Lwów. Tego samego dnia do miasta wkroczyły radzieckie jednostki wojskowe. Niemal natychmiast otrzymano rozkaz wznowienia pracy muzeum. Bożena Kużemska i Maria Janiów aktywnie włączały się w różne obszary tej pracy w trudnych warunkach powojennych. Pod koniec roku jednak sytuacja się zmieniła.

Już 10 grudnia 1944 r. z MPA odeszła Maria Janiów. Powodem jej zwolnienia był wyjazd do Polski (do Lublina)³⁵. Przyczynę tak pilnego wyjazdu zrozumiałam, dopiero kiedy otrzymałam informację, że była ona żołnierzem Armii Krajowej (ps. Filipinka)³⁶.

Bożena Kużemska 8 grudnia 1944 r. wyszła za mąż za Jana Chranickiego³⁷, a już następnego dnia małżeństwo otrzymało kartę ewakuacyjną³⁸. 1 stycznia 1945 r. Bożena i Jan Chranicki zostali zwolnieni z pracy w MPA³⁹. Po wyjeździe do Polski mieszkali w Łąncucie, Krakowie i Bytomiu⁴⁰. W czerwcu 1946 r., po tym jak Jan Chranicki został zatrudniony w Muzeum Miejskim w Gdańsku, przenieśli się na Wybrzeże.

1 stycznia 1947 r. Bożena Chranicka (Kużemska) objęła stanowisko kustosa działu rzemiosła artystycznego w tym muzeum w Gdańsku (obecnie Muzeum Narodowe w Gdańsku). Pod jej opieką znalazły się kolekcje mebli, tkanin artystycznych, złotnictwa i metali. Na tym stanowisku została przez kolejne 26 lat, aż do przejścia na emeryturę⁴¹. Od razu rozpoczęła przygotowanie pierwszej, stałej ekspozycji. Tym zajmowała się przez wszystkie lata pracy w muzeum, tworząc wystawy stałe i czasowe⁴², m.in. wspólnie z mężem przygotowała „Wystawę dawnej ceramiki pomorskiej”⁴³. [fot. 3] W 1956 r. uczestniczyła w przygotowaniu „Wystawy dzieł sztuki uratowanych przez Armię Radziecką”⁴⁴. Uroczystość otwarcia wystawy poświęcona była Międzynarodowej Kampanii Muzealnej i w prasie dużo pisano o tym wydarzeniu⁴⁵. Była autorką cennych prac i rozpraw naukowych dotyczących zbiorów muzeum, w szczególności złotnictwa i meblarstwa⁴⁶.

³⁵ Rozporządzenie nr 22 z dnia 20 grudnia 1944 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA, sygn. 1, ark. 8 rew.

³⁶ Nekrolog Marii Piwockiej, <https://nekrologi.wyborcza.pl/0,11,458657,Maria-Janina-Piwocka-nekrolog.html>.

³⁷ Akta małżeńskie (Odpis), Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 17.

³⁸ Ibidem, Karta ewakuacyjna 422 (Wyciąg), s. 14.

³⁹ Rozporządzenie nr 24 z dnia 2 stycznia 1945 r., Arch. IE NANU, zasób PMPA, sygn. 1, ark. 9.

⁴⁰ Życiorys, Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., s. 7.

⁴¹ Ibidem, Zakres czynności Kustosz działu rzemiosła artystycznego mgr Bożena Chranicka. 11 lipca 1972 r., s. 73; Świadectwo pracy z dnia 2 maja 1973 r., s. 78.

⁴² Załącznik nr 1 do Arkusza kwalifikacyjnego, 3 listopada 1958 r., Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 37.

⁴³ J. Chranicki, *Dawna ceramika pomorska*, „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 25–30.

⁴⁴ Załącznik nr 1 do Arkusza kwalifikacyjnego, 3 listopada 1958 r., Arch. MNG, Akta osobowe – Bożena Chranicka, sygn. 27/4, s. 37; *Wystawy dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR: Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin*, Warszawa 1956.

⁴⁵ Wycinki prasowe za rok 1956: W Muzeum Narodowym otwarto wystawę zbiorów sztuki polskiej i światowej przekazanych przez ZSRR; W Muzeum Pomorskim; I. Madejska, *Nowa galeria sztuki w Muzeum Pomorskim*; J. Serednicki, *Repatriowane dzieła sztuki wróciły nad Mottawę*, Biblioteka MNG.

⁴⁶ B. Chranicka, *Odzyskane piękności*, „Polska” 1962, nr 6 (94), s. 39–41; eadem, *Złotnictwo gdańskie*, „Literary” 1963, nr 10 (22), s. 16–17; eadem, *Rzemiosło artystyczne Pomorza Gdańskiego od końca XIV do końca XVIII wieku*, w: *Kultura i Sztuka* (seria: Pomorze Gdańskie; nr 2), Gdańsk 1965, s. 53–76; eadem, *Złotnictwo gdańskie*, w: *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 378–388; eadem, *Meblarstwo gdańskie*, w: *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 389–403; *Muzeum Pomorskie w Gdańsku: zbiory sztuki*, wstęp J. Chranicki, wybór ilustracji B. Chranicka, A. Gosieniecka, Gdańsk 1969; eadem, *Srebro Gdańskie XVII–XVIII wieku*, ulotka, Gdańsk 1974.

Została jedną z założycielek Gdańskiego Oddziału SHS⁴⁷, w latach 1955–1959 wybrano ją na członka komisji kwalifikacyjnej. Uczestniczyła w innych organizacjach społecznych – Związku Zawodowym Pracowników Sztuki i Kultury, Towarzystwie Przyjaciół Nauki i Sztuki⁴⁸. „Wniosła bardzo duży wkład pracy organizacyjnej szczególnie w okresie odbudowy muzeum po zniszczeniach wojennych i ustalania jego profilu działania” – tak scharakteryzowano działalność Bożeny Chranickiej we wniosku o przyznanie odznaki honorowej „Zasłużonym Ziemi Gdańskiej”, którą otrzymała w 1972 r.⁴⁹

Obok sztuki dawnej interesowała się również sztuką współczesną, brała udział w przygotowaniu wystaw⁵⁰. [fot. 4] Kontynuowała tę działalność i po przejściu na emeryturę. W roku 1977 uczestniczyła w organizacji w Zachęcie wystawy Juliusza Studnickiego⁵¹, a w roku 1985 w Gdańsku była komisarzem wystawy Marii Szulczewskiej de Regibus, do której sporządziła także katalog⁵². Zmarła 2 grudnia 1987 r. w Warszawie.

Maria Janiów po wyjeździe do Lublina pracowała w Resorcie Kultury i Sztuki, który powstał w ramach Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego⁵³. Później przeniosła się do Warszawy i 11 lutego 1947 r. wyszła za mąż za Ksawerego Piwockiego⁵⁴. W następnym roku urodził się ich syn Ksawery⁵⁵.

Kontynuowała przerwane studia i 6 grudnia 1950 r. po przedstawieniu pracy z zakresu rzeźby średniowiecznej obroniła pracę doktorską na Uniwersytecie Wrocławskim. Pracowała jako kierownik zbioru negatywów w sekcji inwentaryzacji w Instytucie Historii Sztuki, następnie w Instytucie Urbanistyki i Architektury⁵⁶. W latach 1972–1977 została zatrudniona jako wykładowca w Katedrze Historii Sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, przez kolejne dwa lata prowadziła zajęcia zlecone⁵⁷. Publikowała prace naukowe⁵⁸.

⁴⁷ J. Kriegseisen, *Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Gdański 1955–2015. W 60. rocznicę powstania*, Gdańsk 2014, s. 15, 17; SHS – Oddział Gdański, Gedanopedia, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=STO-WARZYSZENIE_HISTORYK%C3%93W_SZTUKI_%E2%80%93_ODDZIA%C5%81_GDA%C5%83SKI.

⁴⁸ Karta personalna, Arch. MNG Akta osobowe B.Ch., sygn. 27/4, s. 16.

⁴⁹ Ibidem, Wniosek o nadanie odznaki honorowej „Zasłużonym Ziemi Gdańskiej”, s. 71.

⁵⁰ A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, op. cit., s. 316.

⁵¹ Bożena Chranicka opracowała spis katalogowy wystawionych prac, a także wspólnie z Krystyną Łada-Studnicką projekt ekspozycji. Zob.: *Juliusz Studnicki. Malarstwo*, katalog wystawy, Warszawa 1977.

⁵² A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, op. cit., s. 316; *Maria Szulczewska de Regibus (Rzym). Malarstwo*, katalog wystawy, Gdańsk 1985.

⁵³ Życiorys, Arch. PME Akta osobowe M.P., s. 2.

⁵⁴ Pierwsza żona Ksawerego Piwockiego, Barbara Syniewska, z którą mieli dwójkę dzieci, zmarła w Warszawie w grudniu 1945 r.

Zob.: Życiorys, Arch. PME. Akta osobowe – Ksawery Piwocki, sygn. 194/68, część A, s. 2.

⁵⁵ Ksawery Piwocki (syn), ur. 19 czerwca 1948 r., grafik, projektant, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rektor (2005–2012). Chciałabym w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania prof. Ksaweremu Piwoickiemu za niezmiennie okazywaną mi życzliwość oraz za wspomnienia o swoich rodzicach, którymi zechciał się ze mną szczerze podzielić.

⁵⁶ Życiorys, Arch. PME Akta osobowe M.P., s. 2.

⁵⁷ K. Przylicki, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej*, https://www.kul.pl/katedra-historii-sztuki-sredniowiecznej-inowozytnej.art_106204.html.

⁵⁸ M. Piwocka, *Pieta w polskiej rzeźbie gotyckiej*, „Nasza Przyszłość” 1966, t. 24, s. 5–85; eadem, recenzja publikacji Zbigniewa Hornunga pt. *Majster Pinzel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. 41, nr 1, s. 81–83; eadem, *Wspomnienie o prof. Barbarze Brukalskiej (1899–1980)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, t. 38, z. 1, s. 71–77.

Od roku 1966 pełniła obowiązki sekretarza Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Norweskiej⁵⁹. Przez wiele lat była członkiem SHS. W 1952 r. została wybrana na wiceprezesa Oddziału Warszawskiego SHS, a na kolejne dwa lata na członka Zarządu⁶⁰.

Przez cały czas Maria Piwocka nie traciła zainteresowania sprawami muzealnymi, wspierając pracę męża, który w latach 1956–1968 obejmował stanowisko dyrektora Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej (od 1964 r. PME w Warszawie). Towarzyszyła mu w tej działalności. Swoją pracę w tym muzeum Maria Piwocka rozpoczęła w podeszłym wieku, jednak w dość krótkim czasie przygotowała dwie ważne prace: esej historyczny *Dzieje Muzeum Etnograficznego w Warszawie (1888–1939)*⁶¹ opublikowany w wydaniu jubileuszowym oraz we współautorstwie z Janem Makulskim informator *Wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 1949–1988. Wykaz tabelaryczny*⁶². Po przejściu na emeryturę kontynuowała pracę w bibliotece Muzeum, pracując na pół etatu.

Należała do Warszawskiego Klubu Inteligencji Katolickiej. Przez wiele lat współpracowała z księżmi obsługującymi zgromadzenie sióstr wizytek w Warszawie⁶³, m.in. uporządkowała bibliotekę tego klasztoru. Odznaczona została wieloma nagrodami i wyróżnieniami, wśród których wymienić można Złoty Krzyż Zasługi (1985) oraz Medal 40-lecia Polski Ludowej (1984). Odeszła w wieku 103 lat 13 września 2019 r.⁶⁴.

Maria Janiów i Bożena Kużemska pojawiły się w MMPA we Lwowie w przededniu II wojny światowej. Ich drogi skrzyżowały się podczas pięciu burzliwych wojennych lat i ponownie się rozeszły. Po wyjeździe ze Lwowa ich losy potoczyły się na różne sposoby, ale zainteresowanie muzealnictwem, które zrodziło się podczas pracy w MMPA, towarzyszyło im przez całe życie. Przetrwały II wojnę światową, ratując zabytki muzealne we Lwowie i odnawiając zniszczone przez wojnę muzea w Gdańsku i Warszawie. Mam własne doświadczenia z pracy muzealnej podczas wojny i mogę w pełni docenić ich wkład. Moim zdaniem zasługują na miano WIELKICH MUZEALNICZEK.

Tłumaczenie z języka ukraińskiego: Lesia Bileńka-Swystowycz

⁵⁹ Życiorys, Arch. PME Akta osobowe M.P., s. 2.

⁶⁰ Zob. SHS Oddział Warszawski – Historia, op. cit.

⁶¹ M. Piwocka, *Dzieje Muzeum Etnograficznego w Warszawie (1888–1939)*, w: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie: stulecie działalności (1888–1988)*, red. J. Makulski, Warszawa 1988, s. 13–23.

⁶² W trakcie przygotowania tego informatora Maria Piwocka we współpracy z Marta Parnowską i Małgorzatą Orlewicz wykonała ogromną pracę wyszukiwania danych, ich zestawienia i uściślenia, a także opracowania map. Zob.: J. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 1949–1988. Wykaz tabelaryczny*, Warszawa 1988.

⁶³ J. Twardowski, „...Niech Cię wielbią, kochają i słyszą”. *Kazania i homilie (wybór z lat 1976–1985)*, wybór i red. M. Piwocka, Warszawa 1999.

⁶⁴ Zmarła w Warszawie, pochowana została na cmentarzu Wojskowym na Powązkach obok męża.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy
(Архів Інституту народознавства НАН України)

Zasób Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego

teczka: 1938. Korespondencja, dokumenty dotyczące pracy Muzeum, uzupełniania zbiorów, a także przesłane w celu zapoznania się.

teczka: 1939. Korespondencja i inne dokumenty.

Zasób Państwowego Muzeum Przemysłu Artystycznego

Inwentarz „Meble i okucia”.

teczka: Rozporządzenia dyrektora Muzeum za rok 1941.

teczka: 1940 r. Korespondencja, umowy, zaświadczenia.

teczka: Lata 1939–1941. Plany pracy naukowej i raporty o ich wykonaniu.

teczka: 1941 r. Wnioski do instytucji miejskich w sprawach związanych z działalnością Muzeum.

sygn. 1

Archiwum zakładowe Muzeum Narodowego w Gdańsku

Akta osobowe – Bożena Chranicka, sygn. 27/4.

Biblioteka Muzeum Narodowego w Gdańsku

Wycinki prasowe za rok 1956

Archiwum Naukowe Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie

Akta osobowe – Maria Piwocka, sygn. 155/121.

Akta osobowe – Ksawery Piwocki, sygn. 194/68.

Biblioteka Jagiellońska

Dział Rękopisów, Spuścizna Karola Badeckiego, Przyb. 273/71.

Publikacje

B. Chranicka, *Meblarstwo gdańskie*, w: *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 389–403.

B. Chranicka, *Odzyskane piękności*, „Polska” 1962, nr 6 (94), s. 39–41.

B. Chranicka, *Rzemiosło artystyczne Pomorza Gdańskiego od końca XIV do końca XVIII wieku*, w: *Kultura i Sztuka* (seria: Pomorze Gdańskie; nr 2), Gdańsk 1965, s. 53–76.

- B. Chranicka, *Srebra Gdańskie XVII–XVIII wieku*, Gdańsk 1974.
- B. Chranicka, *Złotnictwo gdańskie*, w: *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 378–388.
- B. Chranicka, *Złotnictwo gdańskie*, „Litera” 1963, nr 10 (22), s. 16–17.
- J. Chranicki, *Dawna ceramika pomorska*, „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 25–30.
- J. Dębicki, *Szczęśny Dettloff (1878–1961)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, t. 36, s. 29–37.
- M. Gliński, B. Śliwiński, *Chranicki Jan, dyrektor Muzeum Pomorskiego w Gdańsku*, Gedanopedia, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CHRANICKI_JAN,_dyrektor_Muzeum_Pomorskiego_w_Gda%C5%84sku.
- A. Gosieniecka, *Bożena Chranicka*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1989, t. 5, s. 315–316.
- I. Horban, *Losy Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie w latach 1939–1941*, w: *200 lat Ossolineum. Rozprawy i materiały*, red. M. Dworsatschek, Wrocław 2022, s. 381–394.
- Juliusz Studnicki, *Malarstwo*, katalog wystawy, Warszawa 1977.
- L. Kalinowski, *Ksawery Franciszek Piwocki*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981, t. 24, s. 615–617.
- K. Przylicki, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej*, https://www.kul.pl/katedra-historii-sztuki-sredniowiecznej-inowozytnej,art_106204.html.
- J. Kriegseisen, *Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Gdański 1955–2015. W 60. rocznicę powstania*, Gdańsk 2014.
- M. Piwocka, Z. Hornung, *Majster Pinzel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. 41, nr 1, s. 81–83.
- J. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 1949–1988. Wykaz tabelaryczny*, Warszawa 1988.
- Maria Szulczewska de Regibus (Rzym). Malarstwo*, katalog wystawy, Gdańsk 1985.
- A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 121.
- Muzeum Pomorskie w Gdańsku: zbiory sztuki*, wstęp J. Chranicki, wybór ilustracji B. Chranicka, A. Gosieniecka, Gdańsk 1969.

Nekrolog Marii Piwockiej, <https://nekrologi.wyborcza.pl/0,11,458657,Maria-Janina-Piwocka-nekrolog.html>.

SHS Oddział Warszawski – Historia, <https://www.shs.pl/oddzial-warszawski-historia/>.

M. Piwocka, *Dzieje Muzeum Etnograficznego w Warszawie (1888–1939)*, w: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie: stulecie działalności (1888–1988)*, red. J. Makulski, Warszawa 1988, s. 13–23.

M. Piwocka, *Pieta w polskiej rzeźbie gotyckiej*, „Nasza Przyszłość” 1966, t. 24, s. 5–85.

M. Piwocka, *Wspomnienie o prof. Barbarze Brukalskiej (1899–1980)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, t. 38, z. 1, s. 71–77.

Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Oddział Gdański, Gedanopedia, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=STOWARZYSZENIE_HISTORY-K%C3%93W_SZTUKI_%E2%80%93_ODDZIA%C5%81_GDA%C5%83SKI.

Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Norweskiej – Zarząd Główny, <http://www.zgtpn.org.pl/zarzad.htm#>.

J. Twardowski, „...*Niech Cię wielbią, kochają i słyszą*”. *Kazania i homilie (wybór z lat 1976–1985)*, wybór i red. M. Piwocka, Warszawa 1999.

Wielkopolska plastyka gotycka, katalog wystawy zorganizowanej przez Koło Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego w Muzeum Wielkopolskim, maj – czerwiec 1936, oprac. G. Chmarzyński, Poznań 1936.

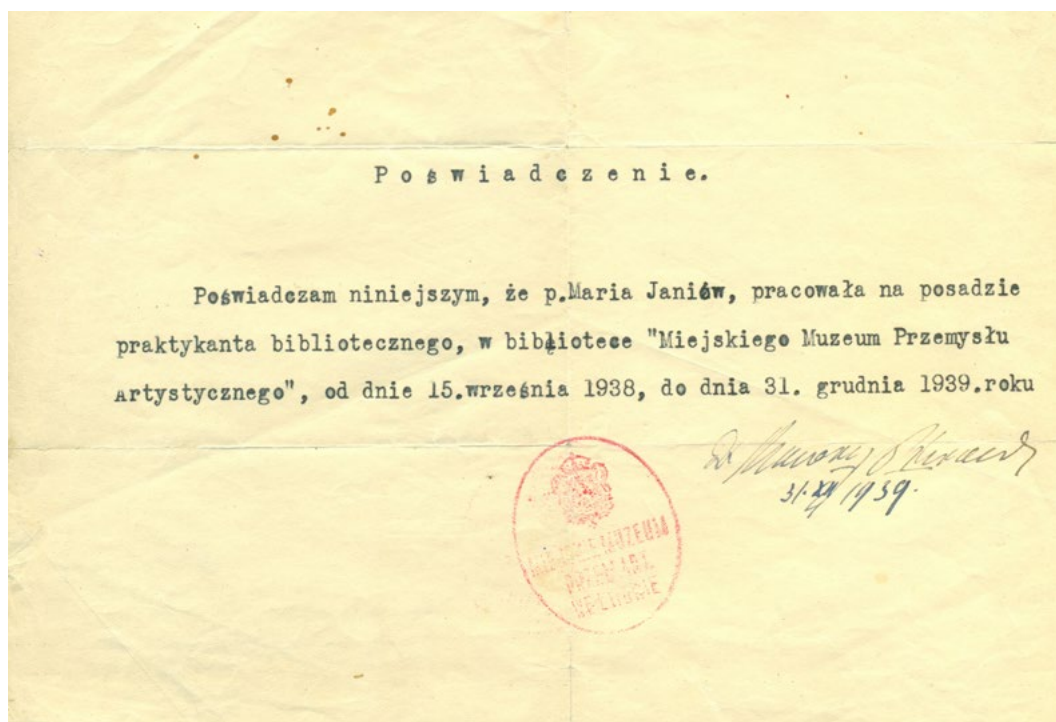
Wystawy dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR: Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin, Warszawa 1956.

A. Zielińska-Fedoruk, *Bożena Chranicka 1912–1987*, <https://download.cloudgdansk.pl/gdansk-pl/d/201812119870/biogramy-100-kobiet-z-pomorza-c-d.pdf>.

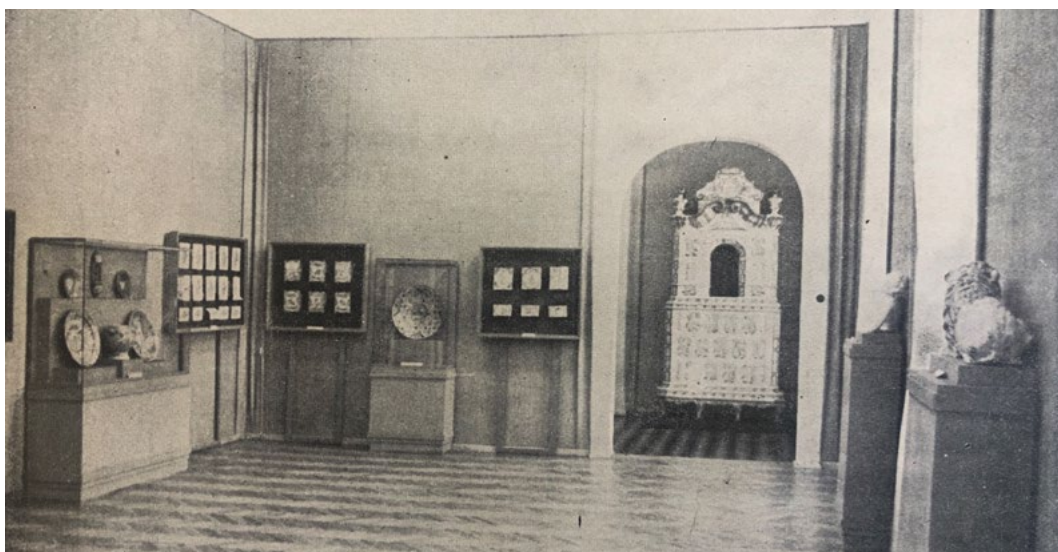
M. Zlat, *Władysław Podlacha (1875–1951)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2012, t. 37, s. 21–37.



1. Bożena (Kuzemska) Chranicka [\[powrót do tekstu\]](#)



2. Zaświadczenie o pracy Marii Janiów w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Fragment ekspozycji „Dawna ceramika pomorska” [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Maria i Ksawery Piwoccy na otwarciu wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, 1973 [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, założone w 1874 r., odegrało znaczącą rolę w popularyzacji lepszych wzorów sztuki dekoracyjnej i stosowanej oraz sztuki ludowej, w udoskonaleniu poziomu technicznego i artystycznego przemysłów i rzemioł lokalnych. Aktywizacja pracy edukacyjno-wystawienniczej Muzeum w latach 30. XX w. wymagała zwiększenia liczby pracowników. W maju 1938 r. została zatrudniona na stanowisko stażysty bibliotecznego Maria Janiów, a w maju 1939 r. pracę w MMPA rozpoczęła Bożena Kużemska. Jednak początek II wojny światowej zmienił nie tylko sposób działalności Muzeum, ale także życie jego pracowników. Maria Janiów Bożena Kużemska przetrwały trudne czasy okupacji sowieckiej i nazistowskiej w latach 1939–1944. Jednak pod koniec roku 1944 obie kobiety zostały zmuszone do porzucenia nie tylko swojej pracy w Muzeum, ale i samego Lwowa i przeniesienia się do Polski. W przyszłości losy obu lwowskich muzealniczek potoczyły się różnymi drogami, ale ich pasja do pracy muzealnej pozostała niezmienna. Maria (Janiów) Piwocka i Bożena (Kużemska) Chranicka kontynuowały prace w polskich muzeach, kierowanych przez ich mężów – Jana Chranickiego i Ksawerego Piwockiego.

Słowa kluczowe: Bożena (Kurzemska) Chranicka, Maria (Janiów) Piwocka, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, muzea lwowskie, Lwów, II wojna światowa

ABSTRACT

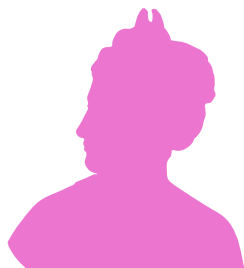
In the Shadow of Famous Men: Two Lviv Women Museum Professionals in the History of Polish Museology in the Postwar Period

The City Museum of Art Crafts in Lviv, founded in 1874, played a significant role in popularizing the finest examples of decorative and applied arts, as well as everyday folk objects. It also contributed to improving the technical and artistic standards of local crafts and trades. The intensification of museum activities in the 1930s created a need to expand the scientific staff.

In September 1938, Maria Janiow, a student, applied for an internship at the museum, followed by Bozena Kuzemska, a master's graduate, in June 1939. However, the outbreak of World War II disrupted not only the museum's operations but also the lives of its staff. Maria Janiow and Bozena Kuzemska endured the hardships of both Soviet and Nazi occupations between 1939 and 1944.

However, by the end of 1944, both women were forced to leave not only their jobs at the museum but also Lviv itself, relocating to Poland. Their lives took different paths thereafter, but their passion for museum work remained unchanged. Maria (Janiów) Piwocka and Bożena (Kuzemska) Chranicka continued their careers in Polish museums, led by their husbands – Ksawery Piwocki and Jan Chranicki.

Keywords: Bożena (Kurzemska) Chranicka, Maria (Janiów) Piwocka, Municipal Museum of Artistic Industry in Lviv, Lviv museums, Lviv, Second World War



dr Iryna Horban – docent, starszy pracownik naukowy Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Etnologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Członkini Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki (sekcja artystyczna), Komisji Folkloru Słowiańskiego przy Międzynarodowym Komitecie Słowistów, Lwowskiej Organizacji Pozarządowej „Związek muzeów i galerii”. W trakcie rosyjskiej agresji przeciw Ukrainie koordynatorka Ukraine Art Aid Center. Organizatorka projektów muzealnych, współorganizatorka i koordynatorka międzynarodowych projektów badawczych, edukacyjnych oraz wystawienniczych. Jednym z problemów badawczych, którymi się zajmuje, są losy zbiorów muzealnych i prywatnych Lwowa w czasie II wojny światowej: problemy związane z okresem sowietyzacji Lwowa (wrzesień 1939 – czerwiec 1941) oraz okupacji niemieckiej (czerwiec 1941 – lipiec 1944), a także wydarzenia powojenne. Swoje badania udokumentowała licznymi publikacjami naukowymi.

Magdalena Kwiecińska

Muzeum Tatrzańskie

im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Bronisława Giżycka – kolekcjonerka nieznana

Bronisława Giżycka była kolekcjonerką, miłośniczką kultury góralskiej, prowadziła etnograficzne badania terenowe na Podtatrzu i działała w Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego (dalej: TT)¹. Przysłużyła się w znaczący sposób do powiększenia zbiorów muzealnych w Zakopanem i Krakowie. Jej dokonania są mało znane i długo pozostawały w cieniu dokonań Bronisława Piłsudskiego², który zainicjował na początku XX w. pionierskie i szeroko zakrojone badania etnograficzne na Podtatrzu.

O pochodzeniu Bronisławy Giżyckiej, z domu Jankiewicz, wiemy niewiele, urodziła się w 1867 r., jednak nie znamy dokładnej daty ani miejsca jej narodzin (było to być może w rodzinnym majątku, ale nie wiadomo, jak się nazywał). Poszukiwania wizerunku Giżyckiej, pomimo prowadzonych kwerend i konsultacji, nie przyniosły efektów. Po wyjściu za mąż Giżycka zamieszkała na Podolu. O tym, że zmarła w Zakopanem 16 sierpnia 1921 r., dowiadujemy się z księgi zgonów przechowywanej w archiwum parafii Najświętszej Rodziny w Zakopanem³. W kronice „Gazety Zakopiańskiej” ukazała się natomiast informacja na okoliczność śmierci Giżyckiej, którą warto zacytować w całości:

Dnia 16 b.m. zmarła w Zakopanem Bronisława Giżycka, której od Podhala wdzięczna się pamięć należy. Obywatelka z Podola – na kilka lat przed wojną zamieszkała w Zakopanem; zbliżywszy się do ludu obaczyła, ile to cennych zabytków dawnej sztuki ludowej marnuje się po chatach góralskich – traktowane jako bezwartościowe „dziady”, powzięła rozsądną myśl uratowania ich. Nie żałując więc trudu ni pieniędzy, zaczęła jeździć po wsiach okolicznych zapuszczając się często i na Orawę, by zbierać te pogardzone obrazy i sprzęty z całym zapałem i zamięłowaniem. To też zbiór Jej posiadał dużo okazów pierwotnego malarstwa na szkło – rzeźbionych Jezusików, tak prymitywnych w formie, a posiadających często tyle wyrazu smutku i głębokiej zadumy. Nie brakło tam ani pasów,

¹ Sekcję Ludoznawczą Towarzystwa Tatrzańskiego powołał Bronisław Piłsudski w 1911 r.

² Bronisław Piłsudski (1866–1918) – zesłaniec syberyjski, etnograf, badacz kultur Dalekiego Wschodu, opracował nowatorski plan prowadzenia badań etnograficznych wśród górali Spisza, Podhala i Orawy, a także miał wizję rozwoju naukowego działu ludoznawczego w Muzeum Tatrzańskim.

³ Jednak Maciej Pinkwart, który z Januszem Zdebskim wydał przewodnik po nowym cmentarzu w Zakopanem, napisał, że grób Giżyckiej został przekopany i obecnie jest w nim pochowany Stanisław Gąsienica Sieczka (1904–1975) – zakopiańczyk, skoczek narciarski, olimpijczyk w St. Moritz, zob. M. Pinkwart, J. Zdebski, *Nowy cmentarz w Zakopanem. Przewodnik biograficzny*, Warszawa–Kraków 1988, s. 53. Informacji tych nie potwierdzają parafialne archiwistki, od których otrzymałam następującą wiadomość: „przeszukałam księgi parafialne i znalazłam tylko wpis w księdze zgonów. Bronisława Giżycka, nazwisko rodowe Jankiewicz, żona Kazimierza, pochodziła z Podola, zmarła 16 sierpnia 1921 r. Miała 54 lata. Pogrzeb celebrował ks. Jan Tobolak. Przyczyną śmierci był rak”.

ani lamp, ani kaganków wzorowanych na rzymskich katakumbowych kagańcach, wyrabianych z metalów. Były łyżniki i formy na oszczepki, rzeźbione w drzewie, w najrozmaitsze desenie inne stare sprzęty dziś już nie używane, oraz dawne tkaniny, wzorzyste chustki z minionych czasów. Cieszyła się Ona każdym nowo nabytym przedmiotem, a mieszkanie Jej z czasem stało się prawdziwym muzeum pierwotnej sztuki ludu podhalańskiego. Miała ona szlachetny zamiar w przeszłości podarować ten cenny zbiór Muzeum Podhalańskiemu. W nieobecności Jej w czasie wojny, która Ją zaskoczyła we Francji – część zbiorów została zmarnowana, przez karygodne niedbalstwo ludzi. A po powrocie do nas, zrujnowana majątkowo przez bolszewików, musiała sprzedać swój ukochany zbiór do Muzeum Narodowego w Krakowie. Cześć Jej pamięci – gdyż dała przykład godny naśladowania, z którego widzimy jak rozumne usiłowanie jednostki może przynieść korzyść prawdziwą dla ogółu. Oby znalazło się u nas wielu Jej naśladowców⁴.

Z powyższej notatki niewiele dowiadujemy się o samej kolekcjonerce. Informacje na temat jej rodzinnego pochodzenia, krewnych i pracy etnograficznej na Podhalu są rozproszone, najczęściej powiązane z aktywnością Bronisława Piłsudskiego i z działalnością Sekcji Ludoznawczej TT. Tymczasem warte są przypomnienia jej dokonania w kontekście współczesnych rozważań dotyczących muzealnictwa i kolekcjonerstwa. Na uwagę zasługuje także notatka z pamiętnika prowadzonego w latach 1910–1923 przez Konstantego Steckiego, botanika i kolekcjonera podhalańców, członka Sekcji Ludoznawczej TT, który miał okazję poznać Giżycką. Przekazuje on kilka informacji, które zarysowują pewne cechy charakteru kolekcjonerki:

Dzięki moim zainteresowaniom etnograficznym poznałem i nawiązałem miłe stosunki towarzyskie i kolekcjonerskie z mieszkającą w Zakopanem bardzo sympatyczną i kulturalną starszą osobą, panią Bronisławą Giżycką (...). Kolekcjonowała z wielkim zamiłowaniem góralskie obrazy na szkłe i miała najpiękniejszą w Zakopanem ich kolekcję – 200 sztuk i chociaż postanowiła nie zwiększać już ich ilość, jednak stale jeszcze nabywała piękniejsze i osobliwsze, a mnie interesujące, dublety lub popękane odstępowiała znajomym. I ja korzystałem nieraz z tego jej zwyczaju i dostałem od niej kilka sztuk, choć nieco uszkodzonych, jednak bardzo interesujących ze względu na treść przedstawionych na nich wyobrażeń⁵.

⁴ E. Wysocka, *Bronisława Giżycka*, „Gazeta Zakopiańska”, 1 września 1921 r., nr 8, s. 3.

⁵ Pamiętnik Konstantego Steckiego za lata 1910–1923, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego [dalej: AMT], sygn. 33/A, s. 266–267.

Kolekcjonerka

Wiemy, że Giżycka miała pochodzenie ziemiańskie, była kobietą zamożną, z mężem Kazimierzem mieli pięcioro dzieci: Wacława, Jerzego (ożenił się z Krystyną Skarbek, późniejszą agentką Winstona Churchilla), Olimpię, Zofię i Adę⁶. Giżycka od 1899 r. przyjeżdżała do Zakopanego, a zamieszkała pod Tatrami na stałe w 1912 r. Przez szereg lat bywała lokatorką u Brzozowskich w willi Szałas przy ulicy Kasprusie (Emilia, matka Kazimierza, malarza i grafika, prowadziła tu pensjonat), u Jana Ślimaka w willi Pająkówka przy ulicy Sienkiewicza 47 (notabene pod numerem 21 mieszkał inny kolekcjoner podhalańców – Borys Wigilew) – tam Bronisław Piłsudski adresował do niej listy z zagranicy, gdy zastępowała go w kierowaniu Sekcją Ludoznawczą TT podczas jego nieobecności w Zakopanem. Zamieszkiwała czasowo także willę Obrochtówkę przy ulicy Józefa Kraszewskiego.

Giżycka była wrażliwa na kulturę góralską, którą obserwowała, spędzając czas pod Tatrami. Ze znanstwem gromadziła przedmioty z regionu, a zachęcona przez Piłsudskiego także dla Muzeum Tatrzańskiego. Czasami sprzedawała przedmioty innym kolekcjonerom przebywającym na Podhalu, którzy z czasem przekazali je do Muzeum Tatrzańskiego. W latach 1902–1914 systematycznie prowadzona praca na Orawie, Podhalu i Spiszu sprawiła, że zebrała ponad 320 egzemplarzy przedmiotów różnego rodzaju: obrazy na szkle, pojedyncze okazy ceramiczne takie jak dzbanek, talerz, kropielniczka i inne, metalowe: krzyże, zamki do drzwi, guziki, klamry, ostrogi, obrożę dla psa, haki, kozik oraz drewniane: tyżniki, beczutki, formy na ser, klatkę na matkę pszczelą.

Okoliczności sprawiły, że kolekcja jest dziś podzielona i znajduje się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (obrazy na szkle, przedmioty drewniane, ceramiczne, biżuteria – pierścionki i kilka elementów ubioru), w Muzeum Narodowym w Krakowie (głównie malarstwo na szkle), w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (przedmioty drewniane) i w Muzeum w Rabce (przedmioty metalowe)⁷. Trzy ostatnie instytucje otrzymały zbiory Giżyckiej w wyniku „urzędowego rozdzielnika”, gdy Miejskie Muzeum Przemysłowe im. Adriana Baranieckiego w Krakowie zostało w 1950 r. rozwiązane i decyzją odgórną jego zasoby rozparcelowano.

Juliusz Zborowski – od 1922 r. mianowany na pierwszego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego – zabiegał jeszcze za życia Giżyckiej o pozyskanie jej zbiorów do zakopiańskiej placówki. Był przeciwny wywożeniu z Podtatrza przedmiotów, które pochodziły z regionu i merytorycznie się z nim wiązały. Mimo usilnych starań nie udało mu się doprowadzić do zachowania ich na miejscu, okoliczności historyczne, w których działał, nie były też sprzyjające.

⁶ Dziękuję Annie Nadolskiej-Styczyńskiej za pomoc w tych ustaleniach.

⁷ Dziękuję pracownikom muzeów – Muzeum Etnograficznego w Krakowie i Muzeum w Rabce – Magdalenie Dolińskiej i Małgorzacie Wójtowicz-Wierzbickiej za udzielone konsultacje.

Giżycka wyjechała do córki, która mieszkała we Francji, gdy wiadomo już było, że zbliża się pierwsza wojna światowa. Nim to jednak uczyniła, zdążyła jeszcze swoją kolekcję powierzyć opiece zaufanym osobom w Zakopanem, która szczęśliwie przetrwała czasy wojenne i nie uległa zniszczeniu. Informację tę, która przeczy zapisom w nekrologu wydanym w „Gazecie Zakopiańskiej”, przekazał Juliusz Zborowski⁸. Giżycka wróciła dopiero w drugiej połowie 1920 r. Była schorowana, pozbawiona rodzinnego majątku, który został za wschodnią granicą Polski, więc i źródła dochodów. W styczniu 1921 r. postanowiła sprzedać zbiory.

Giżycka nie uczestniczyła w posiedzeniu Walnego Zgromadzenia Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego, które odbyło się 15 sierpnia 1920 r., więc nie wiedziała, że podjęto wtedy decyzję o zabraniu jej kolekcji w depozyt do muzeum w celu ich zabezpieczenia. Dwa miesiące później umieszczone w skrzyniach zostały przeniesione do głównego gmachu przy ulicy Krupówki 10, a Zborowski miał nadzieję, że w chwili decyzji Giżyckiej o ich sprzedaży będzie miał prawo pierwokupu. W tym też celu prowadził z nią rozmowy, jednak wtedy prawdopodobnie nie dysponował gotówką, bo był to czas, gdy Muzeum Tatrzańskie utrzymywało się z pożyczek, składek i funduszy osób zamożnych. Otrzymane pieniądze Zborowski zamieniał na weksle i nimi rozporządzał. Trudna sytuacja życiowa Giżyckiej wymuszała potrzebę gotówki i mimo wstępnej umowy ze Zborowskim sprzedała swoje zbiory do Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie. W dokumencie z 12 stycznia 1921 r. widnieje odręcznie zapisana przez Giżycką dyspozycja: „Do Szanownego Zarządu Muzeum Imienia Chałubińskiego w Zakopanem. Upraszam o wydanie mojego zbioru będącego na przechowaniu w Muzeum Panu Karolowi Homolacsovi, który jako kustosz Muzeum Przemysłowego w Krakowie zakupił te zbiory dla tegoż muzeum”⁹. Przedstawiciel zarządu Muzeum Tatrzańskiego umieścił na dokumencie adnotację: „Stosownie do przystanego upoważnienia proszę zbiory wydać. 12 I 1921”, a kilka dni później Homolacs, kustosz krakowskiego muzeum, złożył w Zakopanem podpis pod własnoręcznie zanotowaną informacją: „Potwierdzam że zbiory Pani Giżyckiej z Muzeum im. Chałubińskiego odebrałem”¹⁰.

⁸ J. Zborowski, *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu: Sekcja Ludoznawcza Towarzystwa Tatrzańskiego (1911–1919)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1976, t. 6, s. 86. W archiwalnym rękopisie Zborowskiego widnieją uwagi, które odnoszą się do informacji przekazanych przez Wysocką w nekrologu (zob. przypis 4). Juliusz Zborowski uznał za przesadę zapis o rzekomym „niedbalstwie ludzi”, które spowodowało zniszczenie części kolekcji i zaznaczył: „zbiory całkiem nie niszczały, trochę tylko meble mieszkalne i dywany”. Zaprzeczył temu, że Bronisława Giżycka miała darować swoje zbiory do Muzeum Tatrzańskiego. Sprzedała je do Muzeum Przemysłowego w Krakowie, a Muzeum Tatrzańskie dawało – jak zapisał Zborowski – tę samą cenę za zbiory. I dalej: „Zborowski stargował, zawarł umowę i ustalono termin wręczenia pieniędzy. Kiedy z pieniędzmi przyjechałem, zastałem Homolatsza [zapis oryginalny], który kupił zbiory dla Muzeum Przemysłowego w Krakowie. Powód: niechęć Giżyckiej do Praussa do rzekome zniszczenie mebli i dywanów, przejętych na czas wojny dobrowolnie przez Praussa do willi Litwinka, gdzie mieszkanie Praussa. Prauss ofiarował Giż. sąd obywatelski i wynagrodzenie w razie nieprzychylnego wyroku. Giż. odrzuciła, gdyż z góry wiedziała, że wyrok nie może być dla niej korzystnym, za to rozpowiadała wokół o złej woli Praussa” – Sekcja Ludoznawcza. Bronisław Piłsudski, AMT, rkps, AR/Zb/138.

⁹ Dyspozycja przekazania zbiorów napisana przez Bronisławę Giżycką, 12 stycznia 1921 r., AMT, rkps, sygn. 44/A.

¹⁰ Ibidem.

Bronisława Giżycka знаła się w tym czasie z pracownikami Muzeum Przemysłowego w Krakowie i prawdopodobnie była z nimi w stałym kontakcie. W październiku 1920 r., jeszcze przed sprzedażą kolekcji do Krakowa, podarowała do muzealnej biblioteki książkę. Ponadto Karol Homolacs był jednym z założycieli i czynnych członków stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie i Polski Przemysł Artystyczny. W ich programie zwracano w szczególny sposób uwagę na polskie rękodzieło, domowy przemysł i sztukę ludową.

Znaczącym kontekstem zakupu kolekcji może być działalność formistów (ekspresjonistów polskich), dla których malarstwo na szkłe stanowiło fundament w nowym spojrzeniu na sztukę¹¹. W Zakopanem aktywni wówczas byli Witkacy, Leon Chwistek, Tymon Niesiołowski, Jan Hrynkowski, August Zamojski i Władysław Skoczylas. W tym samym miesiącu i po przeprowadzonej transakcji z Giżycką odbyły się w Krakowie wernisaże dwóch wystaw – formistów w Pałacu Sztuki i „Wystawy Podhalańskiej” w Miejskim Muzeum Przemysłowym, gdzie zwiedzający mogli obejrzeć obrazy na szkłe zakupione od Giżyckiej¹². W Pałacu Sztuki zaprezentowane obrazy na szkłe pochodzące ze zbiorów innych kolekcjonerów towarzyszyły dziełom formistów¹³.

Bronisława Giżycka zmarła w Zakopanem pół roku po otwarciu wystawy. Zborowski długo nie mógł się pogodzić ze stratą regionalnych okazów i podzielił się z Sewerynem Udzielą swoimi przemyśleniami, stwierdzając, że w Krakowie „mają zupełnie chybiające zadaniom techn.-przem. pomysły, jak np. zakupienie zbiorów Giżyckiej, czego nawet po pewnym czasie żałują”¹⁴.

Etnografka

Giżycka związała się z Sekcją Ludoznawczą TT od początku jej istnienia. Podczas blisko dwóch lat nieobecności Piłsudskiego w Zakopanem (wyjechał na zachód w celu uzupełnienia edukacji) znacząco przyczyniła się do realizacji założycielskich idei sekcji w zakresie kolekcjonerstwa etnograficznego i kompleksowych badań terenowych na Podhalu, Spiszu i Orawie, zarówno po południowej, jak i północnej stronie Tatr. Ponadto była także aktywna w Towarzystwie Muzeum Tatrzańskiego, a w 1911 r. zapisała się do Związku Przyjaciół Polskiego Ludu Tatrzańskiego z siedzibą we Lwowie. Prenumerowała czasopismo „Lud” wydawane przez Towarzystwo Ludoznawcze, którego redaktorem był Adam Fischer.

Giżycka zajmowała się administrowaniem sekcji, a Juliusz Zborowski stwierdził po latach, że była jej „najruchliwszą osobą”¹⁵. Pełniła obowiązki zarówno sekretarza, skarbnika, jak i wiceprezesa, utrzymując w porządku księgi, rachunki, dowody kasowe i skrupulatnie realizowała polecenia listownie przesyłane przez Piłsudskiego. Sprawozdawała mu z sytuacji w Zakopanem, nierzadko

¹¹ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972; I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.

¹² L. Lepszy, *Obrazy ludowe na szkłe malowane*, „Przemysł i Rzemiosło” 1921, nr 1, s. 3.

¹³ *Katalog wystawy ekspresjonistów polskich*, Kraków 1917, s. 2.

¹⁴ M. Dolińska, *Listy Juliusza Zborowskiego do Seweryna Udzieli*, „Rocznik Podhalański” 2019, t. 14, s. 404.

¹⁵ J. Zborowski, *Z dziejów ludoznawstwa...*, op. cit., s. 57.

dając upust swoim emocjom. Z treści przesyłanych listów i ich tonu rysuje się nieprzeciętna osobowość kobiety stanowczej, nieco krewkiej i bezpośredniej w prowadzonej korespondencji. Darzyła adresata sympatią, a zarazem nie poskramiała okazywanej złości spowodowanej beznadziejną sytuacją sekcji, która zamarłaby zupełnie, gdyby nie jej determinacja.

Nim Bronisław Piłsudski wyjechał za granicę, zainicjował wydawanie czasopisma naukowego „Rocznik Podhalański” i w jednym z listów namawiał Giżycką do publikowania na jego łamach. Pisał do niej: „Proszę zbierać materiały, które wszystkie będą ocenione i wyłożone w naszym przyszłym roczniku naukowym Podhalu, Spiżu i Orawie poświęconym (...). Proszę posłać coś swojego, te święto zaduszne”¹⁶. Giżycka sporządzała liczne zapiski z etnograficznych obserwacji w terenie na temat obrzędowości dorocznej, rodzinnej, medycyny i wierzeń ludowych oraz przesądów – Piłsudski pisał do Stanisława Witkiewicza, że w 1912 r. „ma już [ona] 300 [przesądów] zapisanych”¹⁷. Na ich podstawie Giżycka opublikowała w 1913 r. w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego” artykuł zatytułowany *Dzień Zaduszny* – jako pierwszą część planowanego cyklu *Z podań i wierzeń ludowych na Podhalu*. W tym samym roku ukazał się też w czasopiśmie „Zakopane” inny jej tekst *Z wycieczek etnograficznych po Podhalu* (pod pseud. Gozdawa – jest to herb rodu Giżyckich), w którym opisuje wyjazd do Waksmundu w poszukiwaniu obiektów do kolekcji. Pisywała też do tego czasopisma na temat bieżącej działalności sekcji.

Z dużą wrażliwością badawczą obserwowała i rejestrowała kulturowe przejawy na Podtatrzu. Była bowiem przede wszystkim praktykiem w dziedzinie etnografii i dzieliła się swoimi spostrzeżeniami z Piłsudskim w prowadzonej z nim korespondencji. Posłużyły mu w kolejnych latach do podjęcia własnych badań w rozpoznanym przez nią terenie. Doskonale zorientowana poleciła mu w 1913 r. Piekielnik na Orawie do jego eksploracji naukowych. W liście informowała: „Nie widziałam równie ładnie położonej wsi z masą b[ardzo] ładnych stylowych domów, jak Piekielnik na Orawach, blisko od Czar[nego]. Dunajca, wieś na granicy Austrii i Węgier, o kilkaset kroków tuż jest Załuczne, już w Polsce, lud miły uprzejmy, b[ardzo] zestawaczony, mówią dobrze po polsku. A czytać nie umieją tak dalece, że się modlą na słowackich książkach, tam można by wielostronnie pracować”¹⁸. Kilka miesięcy później pojechali razem w teren, gdzie spotkali się z Eugeniuszem Sterculą, miejscowym aptekarzem i fotografem amatorem. Wspominał o tym w liście do Juliusza Zborowskiego:

Pan Piłsudski przyjechał na Orawę albo w Decembrze w [1]913 albo też w styczniu r. 1914 z panią Giżycką z Zakopanego. Nie wiem jakim sposobem przyjechali, ale na to pamiętam, że przyszli prędzej do Podwilka,

¹⁶ M. Kwiecińska, *Listy Bronisławy Giżyckiej i Bronisława Piłsudskiego w sprawie Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego*, „Wierchy” 2023 (za 2021), r. 86, s. 179.

¹⁷ *Kochany wujaszku. Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza*, oprac. A. Kuczyński, Zakopane–Sulejówkę 2016, s. 40.

¹⁸ M. Kwiecińska, *Listy...*, op. cit., s. 188–189.

tam odwiedzili Matonoga, a pani Giżycka została u państwa Divékych. Piłsudski przyszedł do nas sam jakoś po obiedzie. Potem u nas zano-
wał a na drugi dzień odjechał sankami stąd do Cz-Dunajca nie mogąc się
p. Giżyckiej doczekać, która po wyjeździe jego później nadeszła z Podwil-
ka. Przez ten czas rozmawialiśmy dużo o etnografii naszych górali – on
poprzezierał moje zbiory, był bardzo zachwycony, poszliśmy do jednego
gazdy w sąsiedztwie, zaglądnięt do „świątyni”, do komory, do komnaty,
oglądał całą budowę domu potem sprzęta gazdowskie. Namawiał mnie
bardzo do dalszych badań do zbiorów i prosił żebym napisał jaki artykuł
do rocznika¹⁹.

Zakończenie

W 2022 r. byłam kuratorem wystawy w Muzeum Tatrzańskim zatytułowanej
„Malarstwo na szkle. Czysta forma”. Wśród licznych zaprezentowanych eks-
ponatów kilkanaście obrazów malowanych na szkle pochodziło ze zbiorów
Bronisławy Giżyckiej, które sprzedała do Krakowa, a które dziś są przechowy-
wane w Muzeum Narodowym. Była to okazja, aby przypomnieć o działalności
i dokonaniach tej kolekcjonerki zasłużonej dla kultury Podtatrza. Zaangażo-
wanie i pracę Bronisławy Giżyckiej doceniał Piłsudski, który pisał w listach do
Witkiewicza o jej „zamiłowaniu w szperaniu i zakupowaniu bardzo cennych
i pięknych rzeczy”, a darząc ją zaufaniem, przekazał jej 100 koron z fundu-
szu Alfonsyny Dzieduszyckiej na zakupy okazów etnograficznych do Muzeum
Tatrzańskiego²⁰. Kolekcjonerka w maju 1913 r. skarżyła się na swoje zdro-
wie i pisała do Piłsudskiego, że „ledwo łązi”²¹, porzuciła funkcję sekretarza
Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego i planowała wycofać się ze wszystkich
obowiązków. Rok później poinformowała go, że jest zmuszona natychmiast
wyjechać z Zakopanego i nie miała pewności, czy tutaj jeszcze powróci.

Praca nad wystawą o malarstwie na szkle zmobilizowała mnie do podję-
cia szerszych poszukiwań na temat dokonań Giżyckiej i losów jej kolekcji.
W niniejszym tekście przedstawiłam zebrane przeze mnie ustalenia, które do-
tychczas pozostawały rozproszone lub nieprecyzyjne. Wciąż jednak wymagają
one dalszych analiz i weryfikacji, i co istotne – być może uda się odnaleźć
nieznany wizerunek Bronisławy Giżyckiej?

¹⁹ List Eugeniusza Sterculi do Juliusza Zborowskiego, 26 października 1918 r., AMT, sygn. AR/Zb/248.

²⁰ M. Kwiecińska, *Fundusz Alfonsyny Dzieduszyckiej na zakupy etnograficznych okazów do Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem*, w: *Wokół etnograficznych pasji Dzieduszyckich*, red. M. Dzieduszycka, M. Kwiecińska, Warszawa 2024, s. 187.

²¹ M. Kwiecińska, *Listy...*, op. cit., s. 194.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Muzeum Tatrzańskiego

List Eugeniusza Sterculi do Juliusza Zborowskiego z 26 października 1918 r., rkps, sygn. AR/Zb/248.

Pamiętnik Konstantego Steckiego za lata 1910–1923, rkps, sygn. 33/A, p. 266–267.

Notatka z dyspozycją przekazania zbiorów napisana przez Bronisławę Giżycką, 12 stycznia 1921 r., rkps. sygn. 44/A.

Publikacje

M. Dolińska, *Listy Juliusza Zborowskiego do Seweryna Udzieli*, „Rocznik Podhalański” 2019, t. 14, s. 378–425.

Katalog wystawy ekspresjonistów polskich, Kraków 1917.

Kochany wujaszku. Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza, oprac. A. Kuczyński, Zakopane–Sulejówek 2016.

M. Kwiecińska, *Fundusz Alfonsyny Dzieduszyckiej na zakupy etnograficznych okazów do Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem*, w: *Wokół etnograficznych pasji Dzieduszyckich*, red. M. Dzieduszycka, M. Kwiecińska, Warszawa 2024, s. 169–193.

M. Kwiecińska, *Listy Bronisławy Giżyckiej i Bronisława Piłsudskiego w sprawie Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego*, „Wierchy” 2023 (za 2021), r. 87, s. 173–196.

L. Lepszy, *Obrazy ludowe na szkle malowane*, „Przemysł i Rzemiosło” 1921, nr 1, s. 23–35.

M. Pinkwart, J. Zdebski, *Nowy cmentarz w Zakopanem. Przewodnik biograficzny*, Warszawa–Kraków 1988.

E. Wysocka, *Bronisława Giżycka*, „Gazeta Zakopiańska” 1 września 1921 r., nr 8, s. 3.

J. Zborowski, *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu: Sekcja Ludoznawcza Towarzystwa Tatrzańskiego (1911–1919)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1976, t. 6, s. 33–115.

ABSTRAKT

Bronisława Giżycka pochodziła z rodziny ziemiańskiej, z majątku, który leżał na Podolu (obecna Ukraina). Przyjeżdżała do Zakopanego na czasowe pobyty z mężem i dziećmi od 1899 r., a w 1912 r. zamieszkała tam na stałe. Związała się z Sekcją Ludoznawczą Towarzystwa Tatrzańskiego, którą powołał Bronisław Piłsudski. Podczas blisko dwóch lat nieobecności Piłsudskiego w Zakopanem Giżycka znacząco przyczyniła się do realizacji założycielskich idei powołanej sekcji w zakresie kolekcjonerstwa etnograficznego i kompleksowych badań etnograficznych na Podhalu, Spiszu i Orawie, zarówno po południowej, jak i północnej stronie Tatr. Z dużą wrażliwością badawczą obserwowała i rejestrowała kulturowe przejawy na Podtatrzu. Giżycka była przede wszystkim praktykiem w dziedzinie etnografii, a ze swoimi spostrzeżeniami dzieliła się z Piłsudskim w listach. Posłużyły mu one w kolejnych latach do podjęcia własnych badań w rozpoznanym przez nią terenie. Giżycka zajmowała się też administrowaniem sekcji. Z treści listów przesyłanych do Piłsudskiego i ich tonu rysuje się nieprzeciętna osobowość kobiety stanowczej, nieco krewkiej i bezpośredniej w prowadzonej korespondencji. Jako kobieta zamożna pozyskała liczne regionalne okazy do własnej kolekcji, a zachęcana przez Piłsudskiego także dla Muzeum Tatrzańskiego. Dziś zbiory te są rozproszone. Dokonania Giżyckiej na rzecz etnografii Podtatrza były znaczące i niesłusznie pozostały w cieniu dokonań Piłsudskiego.

Słowa kluczowe: Bronisława Giżycka, Bronisław Piłsudski, Podhale, Muzeum Tatrzańskie, kolekcjonerstwo etnograficzne

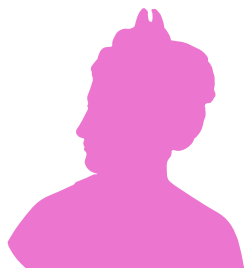
ABSTRACT

Bronisława Giżycka – an unknown collector

Bronisława Giżycka came from a family of landowners from an estate in Podolia (now Ukraine). She had been visiting Zakopane with her husband and children since 1899 and settled there permanently in 1912. She became involved with the Ethnographic Section of the Tatra Society, which was founded by Bronisław Piłsudski. During Piłsudski's nearly two-year absence from Zakopane, Giżycka made significant contributions to the implementation of the founding ideas of the Section in the field of ethnographic collecting and comprehensive ethnographic research in Podhale, Spisz and Orava, both on the southern and northern sides of the Tatra Mountains. She demonstrated great research sensitivity in her observation and recording of cultural manifestations in the Sub Tatra Trench. Giżycka's main area of expertise was ethnography, and she shared her observations with Piłsudski via correspondence. In subsequent

years, he used these resources to conduct his own research in the area she had identified. Giżycka was also involved in the administration of the Section. The content and tone of the letters she sent to Piłsudski reveal her to be an extraordinary woman of decisive character, somewhat quick-tempered and direct in her correspondence. As a wealthy woman, she acquired numerous regional specimens for her own collection and, encouraged by Piłsudski, also for the Tatra Museum. Today, these collections are dispersed. Giżycka's significant achievements in the field of ethnography in the Tatra Mountains have been unjustly overshadowed by Piłsudski's.

Keywords: Bronisława Giżycka, Bronisław Piłsudski, Podhale, the Tatra Museum, ethnographic collecting



dr Magdalena Kwiecińska – etnolog, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, kustosz dyplomowany, pracuje w Muzeum Tatrzańskim im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, jest członkiem Komisji Etnograficznej PAU, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Rady ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego przy MKiDN. Jako ekspert pracowała przy wniosku dotyczącym pierwszego polskiego wpisu (szopkarstwa krakowskiego) na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO. W latach 2011–2017 pracowała w Muzeum Krakowa, naukowo zajmując się tradycjami miejskimi. Interesuje się dziedzictwem kulturowym Karpat, a szczególnie Podhala i Spisza. Jest autorką licznych publikacji naukowych, redaktorką naukową prac zbiorowych, autorką scenariuszy i kuratorką wystaw, realizatorką filmów etnograficznych i dokumentalnych. W 2019 r. otrzymała Nagrodę Województwa Małopolskiego im. Romana Reinfussa, a w 2025 r. odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

Dorota Majkowska-Szajer
Muzeum Etnograficzne w Krakowie

Na własnych zasadach – o etnografii, muzealnictwie i życiu według Zofii Cieśli-Reinfuss

Choć w biografii Zofii Cieśli-Reinfuss nie brak przypadków, przesileń i gwałtownych zwrotów akcji, wydaje się, że życiowe drogi nieodmiennie prowadziły ją do Muzeum Etnograficznego w Krakowie – na szczęście dla tej instytucji i z korzyścią dla herstorii polskiego muzealnictwa. Biografia i dokonania Zofii Cieśli-Reinfuss stanowią ciekawy kontekst dla myślenia o kobiecej roli w tej dziedzinie¹.

Zofia Cieśla przyszła na świat 8 maja 1910 r. Zaledwie 13 lat wcześniej (w 1897 r.) na Uniwersytet Jagielloński w Krakowie zaczęto oficjalnie przyjmować studentki, ale i tak do II wojny światowej studiujące tu kobiety wywodziły się niemal wyłącznie z rodzin inteligenckich bądź z zamożnych warstw społeczeństwa². W dwudziestoleciu międzywojennym na 11 tys. studentek przypadało zaledwie 460 kobiet wywodzących się z rodzin chłopskich lub robotniczych³. Można zatem powiedzieć, że Zofia, urodzona w domu krakowskiego szewca Józefa Cieśli, jako córka drugiej żony – Magdaleny z Tomasików (związek z rodziną matki wywodzącej się z podkrakowskich Staniątek był dla Zofii ważny przez całe życie), miała dużo szczęścia. W tej niezamożnej rodzinie wszystkie dzieci zyskały wyższe wykształcenie. Dla Zofii ojciec wystarał się o miejsce w X Państwowym Gimnazjum Żeńskim w Krakowie – ponoć dzięki pomocy swojego klienta, inspektora szkolnego.

Wychowawczynią klasy, do której trafiła Zofia, była Stanisława Niemcówna – nauczycielka historii i geografii, a także społeczniczka, znana propagatorka ruchu krajoznawczego⁴, oddana idei budowania postaw patriotycznych i obywatelskich poprzez poznawanie kraju na piechotę – przyglądanie się z bliska zarówno przyrodzie, jak i życiu ludzi. Niemcówna pisała: „Już w pierwszym

¹ W 2022 r. Zofia Cieśla-Reinfuss była jedną z bohaterek wystawy „POWERBANK. Siła kobiet” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (27 maja 2022–12 marca 2023 r., kuratorki: D. Majkowska-Szajer, K. Piszczkiewicz, M. Zych), szerzej: D. Majkowska-Szajer, *Jej opowieść – moc herstorii na wystawie „POWERBANK / siła kobiet” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie*, w: *Historię swą piszecie same. Historiografia, polityka i muzealne narracje z perspektywy kobiet*, red. I. Dadej, A. Kaczmarska, D. Kałwa, A. Nowakowska-Wierchoś, Warszawa 2023 oraz wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki” w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (18 października 2022–29 października 2023 r., kuratorki: Ewa Klekot, Marta Skwirowska), więcej: E. Klekot, *Etnografki, antropolożki, profesorki*, „Etnografia Nowa” 2023, t. 12, s. 11–39.

² Społeczne i majątkowe różnice wyraźnie determinowały odstęp do edukacji nie tylko na poziomie wyższego, ale i podstawowego wykształcenia: „Chłopskie dziecko z małej wsi przed wojną najczęściej kończyło edukację na czterech klasach, mimo że bezpłatnie mogło i powinno uczęszczać do siedmioklasowej szkoły podstawowej. Prawo nie zobowiązywało jednak do jej ukończenia. Taki przepis pojawił się dopiero w 1956 r.”, M. Kurkowska-Budzan, M. Stasiak, *Stadion na peryferiach*, Kraków 2026, s. 20.

³ J. Kałęba, *Uniwersytet Jagielloński przypomina historię pierwszych kobiet na uczelni*, 2024, <https://dzieje.pl/edukacja/universytet-jagiellonski-przypomina-historie-pierwszych-kobiet-na-uczelni>.

⁴ Ruch krajoznawczy wydawał nawet własne czasopismo: „Orli Lot”, organ Sekcji Kół Krajoznawczych Oddziału Krakowskiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (1920–1950).

stopniu pracy krajoznawczej musimy w sobie wyrabiać rozsądną i zdrową chęć i umiejętność wycieczkowania (...) przebywanie wśród natury ma odradzające się znaczenie dla fizycznego i duchowego zdrowia i rozwoju. (...) Piękno krajobrazów kształci w nas pierwiastek estetyczny i nie pozwala krajoznawcom niszczyć roślinności ani zaśmiecać gór, lecz czyni z nich obrońców przyrody oraz zabytków kultury i pracy ludzkiej”⁵.

Nauczycielka zabierała uczennice na wycieczki (z własnej kieszeni pokrywała koszt wyjazdu tych, których nie stać było na opłaty), podczas których ćwiczyły wrażliwość na różnorodność krajobrazu, ale też poznawały lokalne zwyczaje i mowę. Dziewczęta uczyły się radzić sobie w różnych sytuacjach, polegać na sobie nawzajem i współpracować. Zawierały przyjaźnie – niektóre na całe życie. „Zdobywałyśmy hart i pogodę ducha” – napisała po latach Zofia, wspominając szkolną wychowawczynię. „Miałyśmy wspólne zainteresowania, było nam razem dobrze i wesoło, a zdobyte doświadczenia były nam pomocne w późniejszych czasach, jakże niekiedy ponurych”⁶.

Zanim te mroczne czasy nadeszły, Zofia zaprzyjaźniła się z Lutostawą Hają. Zachowało się ich wspólne zdjęcie, na którym Lutka odpala papierosa, Zosia patrzy w dal, podparta na przedramieniu. To uchwycona w kadrze wspólna chwila w roku 1937 – właśnie wtedy obie przyjaciółki zostały zatrudnione w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (MEK), dzięki wsparciu funduszu bezrobotnych. Obie z dyplomami etnografii i geografii. Zofia miała na koncie także absolutorium z matematyki⁷ i pierwszą publikację. Skrót magisterki pt. *Wwóz spożywczych towarów kolonialnych do Polski (1924–1935)*⁸, który ukazał się w „Wiadomościach Geograficznych” w 1936 r., podpisała: Zofia Cieślanka. [fot. 1]

W muzeum spotkała legendarnego założyciela MEK, Seweryna Udziela (1857–1937), ówczesnego dyrektora. To on w krótkim czasie zmienił jej status zatrudnienia – z doraźnej pomocy w porządkowaniu zbiorów przeszła na etat asystentki. MEK, niebędące w tym czasie instytucją państwową, ale zarządzane przez Towarzystwo Muzeum Etnograficznego w Krakowie, mieściło się w budynku po dawnym seminarium św. Michała na Wawelu (od 1913 r.). W czasie gdy Zofia Cieśla stawiała tu pierwsze kroki, przygotowywano otwarcie filii – Muzeum Ziemi Krakowskiej w pałacu Wołodkowiczów przy ul. Lubicz. Razem z Lutostawą Hają zostały wyznaczone do zaaranżowania tam ekspozycji. Wernisaż odbył się 4 czerwca 1939 r. i okazał się wielkim sukcesem:

⁵ S. Niemcówna, *Metodyka pracy w kołach krajoznawczych młodzieży*, Kraków 1921, s. 5.

⁶ Z. Cieśla-Reinfuss, S. Niemcówna jako wychowawca i krajoznawca, w: *Stanisława Niemcówna – pionier polskiej dydaktyki geografii i krajoznawstwa. Materiały sesji zorganizowanej w piętnastą rocznicę śmierci*, red. A. Jelonek, T. Gaweł, Kraków 1976, s. 31–36, cyt. za: K. Dormus, *Stanisława Niemcówna i Józefa Berggruen – propagatorki krajoznawstwa wśród młodzieży krakowskiej okresu międzywojennego*, w: *Rozwój polskiej i ukraińskiej teorii i praktyki pedagogicznej na przestrzeni XIX–XXI wieku*, t. 9: *Edukacyjny wymiar miejsca i przestrzeni*, red. A. Haratyk, N. Zayachkivska, Wrocław 2021, s. 108–109.

⁷ Na dwa lata przerwała studia, żeby zaopiekować się chorymi rodzicami, po powrocie na uczelnię wybrała etnografię.

⁸ Z. Cieślanka, *Wwóz spożywczych towarów kolonialnych do Polski (1924–1935)*, „Wiadomości Geograficzne” 1937, z. 3–4, s. 107–116, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=19398>.

w dniu otwarcia wystawę obejrzało ponad 2 tys. osób. Trzy miesiące później w okolicy pałacu, usytuowanego tuż przy krakowskim dworcu głównym, spadły pierwsze zrzucone na miasto bomby. Już na początku września zaczęło też tu stacjonować okupacyjne wojsko. „Chodzę po wszystkich piwnicach i zbieram porzucane tam eksponaty (...). Znoszę to wszystko i serceomal mi nie pęka ze smutku”⁹ – zanotowała w tych dniach Zofia. [fot. 2]

W trosce o ocalenie etnograficznej kolekcji Zofia Cieśla, Lutostawa Haja i Roman Reinfuss (od 1944 r. mąż Zofii) pozostali w orbicie MEK, choć muzeum właściwie przestało istnieć. Wystawy zostały spakowane, zbiory miały być wywiezione do Niemiec. Przynajmniej ta ich część, która została uznana za wartościową przez okupacyjne władze. Relacje świadków tamtych czasów dowodzą, że pracujący w Bibliotece Jagiellońskiej Zofia i Roman wykorzystywali każdą okazję, by uniemożliwić realizację tego planu¹⁰. Strzeegli także księgozbioru gromadzonego jeszcze w czasach Udzieli i muzealnej dokumentacji (Lutostawa Haja przez lata wojny przechowała 8 tys. dubletów muzealnych kart inwentarzowych we własnym mieszkaniu). Gdy po wojnie okazało się, że koncepcja renowacji Wawelu, zarządzanego w tym czasie przez Adolfa Szyszko-Bohusza, nie uwzględnia miejsca dla uratowanych z narażeniem życia zbiorów etnograficznych, Zofia Cieśla-Reinfuss przyłączyła się do głosów sprzeciwu. „Cenne rzeczy niszczeją w pakach, w nieodpowiednich pomieszczeniach, zamiast spełniać swą szlachetną funkcję społeczną. Jedyne w Polsce muzeum kultury ludowej jest zagrożone, zbiory jego są wydane na łup powolnego, lecz nieuchronnego procesu niszczenia” – pisała na łamach „Dziennika Polskiego”¹¹.

Osobiste zaangażowanie, z jakim Zofia Cieśla-Reinfuss odnosiła się do pracy w muzeum, stało się zresztą jeszcze w 1946 r. przyczyną nieoczekiwanego zwrotu w jej karierze i życiu. Po odmowie przyjęcia przetransportowanych na Wawel muzealnych obiektów ukrywanych w czasie okupacji ówczesny dyrektor MEK, Tadeusz Seweryn w geście protestu miał zarządzić pozostawienie skrzyń z bezcenną zawartością własnemu losowi. Zofia weszła wtedy w spór z przełożonym. Obawiała się, że pozostawione same sobie eksponaty narażone będą na zbyt wiele niebezpieczeństw. Nieugięta wobec uporu

⁹ *Dziennik Czynności Zofii Cieślanki*, komentarze R. Reinfuss, oprac. M. Zachorowska, A. Rataj, „Lud” 2016, t. C, s. 289.

¹⁰ *Relacje o pracach związanych z ratowaniem zbiorów MEK w czasie II wojny światowej*, Dział Dokumentacji Etnograficznej Muzeum Etnograficznego w Krakowie [dalej: MEK], I/3128/RKP.

¹¹ Tekst oryginalnie drukowany w „Dzienniku Polskim” nr 195, s. 6, jako jeden z głosów nawołujących do przyznania własnej siedziby Muzeum Etnograficznemu w Krakowie, cytuję za: Z. Cieśla-Reinfussowa, *Ratujemy zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Bogate zbiory niszczeją w piwnicach [1946]*, w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, red. A. Witek, Warszawa 2022, s. 418.

dyrektora miała powiedzieć: „Niech mnie pan zwolni”. I została zwolniona. Wróciła do pracy w MEK dopiero po 20 latach, po odejściu Tadeusza Seweryna na emeryturę¹². [fot. 3]

Mimo że po zwolnieniu z pracy życie Zofii z pewnością się zmieniło, brak etatu w instytucji nie spowodował przerwy w uprawianiu etnografii. Choćby dlatego, że swoją pasję dzieliła przecież z mężem, a Roman Reinfuss w drugiej połowie XX w. stał się jedną z kluczowych postaci w środowisku polskich badaczy ludowej kultury i sztuki. W ich wspólnym (i ustawicznie dzielonym z tymczasowymi lokatorami) mieszkaniu przy ul. Karmelickiej w Krakowie przez lata działała kierowana przez Reinfussa Pracownia Badania Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN¹³. W związku z tym przestrzeń prywatna i zawodowa nieustannie się tu mieszały. Na organizowane przez pracownię, stynące z intensywności terenowe obozy badawcze¹⁴ Reinfussowie jeździli razem i zabierali ze sobą córki. Krystyna Reinfuss-Janusz opisując topografię rodzinnego domu, wspomina, że ojciec miał w zajmowanym przez czteroosobową rodzinę pokoju ogromne biurko, stale zakryte stosami książek, podczas gdy matka własną pracą naukową i tą związaną ze wspieraniem kariery naukowej męża zajmowała się w kuchni. Interesantów i „informatorów” (jak się wtedy mówiło o uczestnikach badań etnograficznych), przychodzących w rozmaitych porach do pracowni, podejmowano jak domowych gości – herbatą, kawą, ciasteczkami, czasem także obiadem (jeśli go starczyło). A przecież nie wszyscy byli choćby znajomymi rodziny. „Poproś pana” – miała usłyszeć Zofia od osoby, której otworzyła drzwi, odrywając się od zmywania podłogi. Bo czy kobieta ze ścierką może być tą samą osobą, która uprawia badania naukowe?

¹² Opowieść o tym brzemennym w skutki epizodzie na wzgórzu wawelskim usłyszałam od córki Zofii, Krystyny Reinfuss-Janusz – również etnografki przez lata związanej z MEK. Jestem jej bardzo wdzięczna za wiele poruszających szczegółów i anegdot z życia rodziny Reinfussów. A najbardziej chyba za stwierdzenie: „Moja mama wszystko robiła, na wszystko miała czas”, które doskonale podsumowuje trudną do ogarnięcia rozumem aktywność Zofii Cieśli-Reinfuss na rozmaitych polach – życiowych i zawodowych. Rozmowa z udziałem Krystyny Reinfuss-Janusz, Magdaleny Zych i autorki niniejszego tekstu została zarejestrowana podczas przygotowań do wystawy „POWERBANK. Siła kobiet” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie – fragment nagrania prezentowany był na ekspozycji. Wybrane treści, również przywołany cytat, znalazły się także w towarzyszącym wystawie *Niezbędniku* (teksty Dorota Majkowska-Szajer, Kraków 2022), s. 11–13.

¹³ Z czasem przemianowana na Zespół Dokumentacji Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN.

¹⁴ Roman Reinfuss stworzył program badawczy sekcji Zdobnictwa i Budownictwa Pracowni Dokumentacji Polskiej Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN. Ustalił też metody jej pracy, wprowadzając oryginalną zasadę wszechstronnej dokumentacji (fotografia, rysunek, opis, wywiad) wszystkich dziedzin i przejawów ludowej plastyki zarówno tradycyjnej, jak i jej współczesnej na obszarze całego kraju. W organizowanych przez niego intensywnych badaniach terenowych uczestniczyły zespoły etnografów, fotografów i rysowników. Badania te prowadzone były w połowie XX w. – to okres intensywnych zmian: w stylu życia, w relacjach społecznych, w wystroju i wyposażeniu wiejskich gospodarstw. Efekty tej pracy w 1998 r. trafiły do zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, zob. D. Majkowska-Szajer, *Próbka tkaniny, ludowe nazwy barw*, <https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/106377>; A. Błachowski, Prof. dr Roman Reinfuss, https://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-prof._dr_roman_reinfuss.

Dorobku Zofii Cieśli-Reinfuss jako muzealniczek nie sposób oddzielić od tego, czym się zajmowała, działając poza obiegiem instytucjonalnym. Jak to możliwe, że Cieśla-Reinfuss, jak wspomina córka, na wszystko miała czas? Nie tylko pracę zarobkową (pracowała jako księgowa w Filmie Polskim w Zakopanem, jako nauczycielka matematyki w Liceum Ekonomicznym w Krakowie), dbanie o dom (również w skrajnych warunkach przeciągającego się generalnego remontu wybudowanej w czasie II wojny światowej kamienicy), pranie, gotowanie, dzierganie, drobne domowe naprawy, dbanie o córki – ich dobrostan, zdrowie, wykształcenie, ale też gotowość pomocy i wsparcia wobec bliższych i dalszych członków rodziny, znajomych czy przypadkowo poznane osoby¹⁵. Fakt, że znaczną część czasu pochłaniała jej także praca na zapleczu kariery naukowej Romana Reinfussa (przepisywała na maszynie i redagowała jego artykuły, przygotowywała mapy do jego opracowań), zbyt szybko mógłby skłonić do podsumowania, że oto kolejna kobieta złożyła ambicje na ołtarzu sławy wybitnego mężczyzny.

A przecież dorobku Zofii Cieśli-Reinfuss nie da się sprowadzić do uznania jej roli jako „niewidzialnej asystentki” czy „akuszerki tekstów”¹⁶ sławnego męża. Zaangażowanie w badania terenowe, własne studia, m.in. na temat kowalstwa, tkactwa czy kołędowania, składają się na jej własną ścieżkę zawodowych osiągnięć, budowanych samodzielnie i na własnych zasadach. Osiągnięć, których chyba sama nie ceniła zbyt wysoko. W opublikowanym już po jej śmierci opracowaniu na temat „Herodów” czytamy w przedmowie Autorki, że „Są to jedynie notatki, zgromadzone w ciągu czterdziestopięcioletniego [sic!] okresu badań terenowych, poparte literaturą przedmiotu. Brak możliwości czasowych i finansowych nie pozwolił na bardziej rozległe poszukiwania, co jest poważnym uszczerbkiem niniejszego opracowania. Może jednak te notatki staną się bodźcem dla innych, dalszych, bardziej szczegółowych badań poruszanego tematu”¹⁷. Czy często spotyka się w świecie akademickim czy muzealnictwie badaczy, którzy własną publikację przygotowującą na podstawie kilkudziesięciu lat badań uznają za przyczynkarską? [fot. 4–5]

Teksty, które po sobie zostawiła, dowodzą nie tylko skrupulatności badaczki, ale też jej wiedzy i intuicji. Teksty, dodajmy, pisane „w czasie wolnym”, po nocach. Uzbierało się tego niemało. Lista publikacji Zofii Cieśli-Reinfuss to prawie 50 pozycji – naukowych i popularnonaukowych, bo znajdują się tu i opracowania

¹⁵ Jedną z poruszających historii usłyszanych od Krystyny Reinfuss-Janusz jest ta o Alicji Moskwie, spotkanej przez Zofię Cieślę-Reinfuss w drodze do pracy. Była to dziewczyna w potrzebie, która dzięki wsparciu naszej bohaterki dostała się do szkoły i skończyła studia, stając się na długie lata domowniczką i przyszywaną członkinią rodziny Reinfussów. Historii tej można było wysłuchać na wspomianej już wystawie „POWERBANK/siła kobiet”.

¹⁶ W historii jest ich wiele: ktoś miesza farby malarzom, ktoś ostrzy ołówki matematykom, jeszcze ktoś inny robi research w archiwum czy redaguje teksty. Dodajmy do tego stwarzanie warunków, krzątanie się wokół życia, a zrozumiemy, skąd w przeszłości było tylu wybitnych mężczyzn, a tak mało widocznych kobiet”, I. Iwasiów, „Niosło ją to, że stała u boku”: o genderowym modelowaniu biografii artystek, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2(5), s. 68.

¹⁷ Z. Cieśla-Reinfuss, *Herody*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1995, t. 12, s. 15.

drukowane w uznanych wydawnictwach branżowych (np. w „Polskiej Sztuce Ludowej”), i artykuły w prasie codziennej czy popularnej (brała również udział w nagrywaniu audycji radiowych)¹⁸. Zaangażowanie w upowszechnianie wiedzy poza hermetycznym środowiskiem znawców tematu to zresztą rys charakterystyczny dla naukowej pracy kobiet¹⁹. W odbiorze społecznym to działalność mniej ceniona niż wspinanie się po szczeblach akademickiej kariery, międzynarodowe sympozja i tytuły uznanych uczelni. To nie przypadek, że po latach zmiennych kolei losu Zofia wróciła do pracy w tym właśnie muzeum, z którym rozstała się w dramatycznych okolicznościach. I że całe życie, wbrew przeciwnościom, poświęciła niezbyt przecież prestiżowej dziedzinie. Wygląda na to, że nigdy nie zwątpiła we właściwość wyboru życiowej drogi.

Rzeczywistość, którą badała Zofia Cieśla-Reinfuss, wracając do zawodu po II wojnie światowej, to świat, który doskonale jeszcze pamięta kurne chaty. „Sam dym w izbie” – komentowała dziewięćdziesięcioletnia Apolonia Kirzchfeld ze wsi Liplas, opisując badaczce wyposażenie rodzinnego domu: łóżko z nieobrobionych desek wyścietane słomą i „pnioki”, na których siadywano przy piecu – te same, które służyły do rąbania drewna²⁰. „Chleba się nie piekło, nie było z czego, tylko robiło się placki z żyta. Ogarnęło się ogień na nalepie, popiół się też odmiotło i wsadziło się tam placek” – wspominała osiemdziesięcioletnia Maria Moryc z Trzemeśni. „Chleb piekło się tylko na święta”²¹. To tam Zofia Cieśla-Reinfuss szukała klejnotów wprowadzonych do inwentarza muzealnej kolekcji, wypełnionego szczątkami życia osób pomijanych w oficjalnych narracjach, bohaterów trzeciego planu²².

Co zobaczymy, jeśli uchylimy drzwi do tego skarbca? Oto kilka przykładów: maska kolędnicza – *Diabeł* wykonana przez Józefa Hulkę w 1967 r. w Łękawicy (powiat żywiecki, województwo śląskie); wieszczące koniec świata *Proroctwo Królowej Michaldy*, zmieszczone w cienkim zeszycie w linię przez Julię Kawę, w II połowie XX w., gdzieś w okolicy Gorlic (województwo małopolskie); drewniany koń na biegunach zrobiony dla wnuków przez Floriana Piróga w 1963 r. w Polanach Surowicznych (powiat krośnieński, województwo podkarpackie); notatki tkaczki spisane na (podsuniętej przez badaczkę?) kartce papieru w latach 60. XX w. w okolicy Białej Podlaskiej (województwo lubelskie): „teras znów naczynać od szłaga i kidać do końca” – czytamy pod rządami rozrysowanych wzorów, dla niewtajemniczonych równie zagadkowych jak kod Enigmy...

¹⁸ W notatkach znajdziemy tytuły dwóch i daty emisji z nich: „Chodzenie z rajem, była w wigilię, 24 grudnia 1969 r. godz. 18.00 (mówiłam parę zdań), *Emaus i Rękawka*, odbyła się w dniu 28 marca 1970 o godz. 18.10 (była to Wielka Sobota), trwała 3 min”, MEK, XI/RR/VI/1020.

¹⁹ „Oczywiście uprawianie nauki nie oznacza tylko pisanie tekstów naukowych. Prowadzenie badań, tworzenie dokumentacji, dokumentacja i opracowanie wyników badawczych to inna strona naukowego przedsięwzięcia. Kolejną stanowi ogromnie ważne i wymagające kompetencji zadanie, jakim jest edukacja, rozumiana zarówno jako kształcenie adeptów przyszłej dyscypliny, jak i przekaz skierowany do jej miłośników i amatorów”, E. Klekot, *Etnografki, antropolożki, profesorki*, op. cit., s. 36.

²⁰ Materiały etnograficzne z badań terenowych zebrala Zofia Reinfuss w 1965 r., MEK, I/1148/MNP, s. 6.

²¹ Ibidem, s. 2.

²² Szerzej: D. Majkowska-Szajer, „Kogo stać?” – wystawa niestała w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2021, nr 8, s. 195–212.

Te i inne przedmioty sprowadzone do MEK dzięki Zofii Cieśli-Reinfuss są dziś bezcenne, choć ich uroda i znaczenie nie są oczywiste. Podobnie jak wartość samej idei etnograficznej kolekcji, w której gromadzone są przedmioty zgrzebne i noszące ślady zużycia, a także zachwycające kompozycją i kunsztownym wykonaniem, ale nierzadko pozbawione autorstwa.

Być może dlatego Muzeum Etnograficzne nie zagrzało na stałe miejsca na Wawelu²³. O dysonansie związanym z umieszczeniem tu etnograficznych zbiorów pisze wprost Iwona Dadej, przypominając, że wzgórze wawelskie było (myślę, że wciąż jest) „postrzegane jako miejsce najważniejszych wydarzeń państwowych oraz siedziba najlepiej urodzonych (rodzina królewska) lub reprezentujących najwyższe władze kościelne”²⁴. Zdaniem badaczki w tym kontekście żądanie prawa do wystawiania na Wawelu „artefaktów i kolekcji przeszłości ludu” umożliwia spojrzenie na historię muzealnictwa „przez pryzmat grupy, która długo była pozbawiona praw i możliwości współkształtowania polityki i narracji muzealnej”²⁵ – w tym postulacie spotykają się doświadczenia różnych grup wykluczonych. Przez wieki należały do nich także kobiety.

Iwona Chmura-Rutkowska i Edyta Głowacka-Sobiech, badające przyczyny braku kobiecych bohaterek w oficjalnej narracji o historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, piszą: „Kobiety należą do jednej z grup dotąd w historii marginalizowanych, »niewidzialnych«, »niegodnych« – obok dzieci, osób z niepełnosprawnościami, osób o innym niż biały kolorze skóry czy nieheteronormatywnych, więc grup, które obecnie nazywa się »mniejszościowymi«». Określenie to nie wiąże się jednak z ich liczebnością, ale z odmawianiem dostępu do pełni praw i dostępu do cenionych zasobów społecznych oraz uznania”²⁶. Te kryteria z całą pewnością spełniają twórcy i uczestnicy „kultury ludowej” – to ona właśnie jest najczęściej definiowana jako dziedzina zainteresowań etnografii²⁷. Dziś, choć w polskiej humanistyce odnotowuje się „zwrot ludowy” i powstają kolejne opracowania w nurcie „ludowej historii Polski”²⁸,

²³ Nawet w czasie swojego tam funkcjonowania zajmowało pomieszczenia przeznaczone do generalnego remontu, który miało własnym kosztem przeprowadzić Towarzystwo Muzeum Etnograficznego (MEK nie było jeszcze wtedy instytucją publiczną, choć działano na rzecz uzyskania tego statusu). Na początku lat 30. XX w. miało być stamtąd eksmitowane, a wobec niemożności wskazania alternatywnej lokalizacji w Krakowie pojawił się nawet pomysł przeniesienia MEK do Katowic (z inicjatywy wojewody śląskiego), więcej: *Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, red. M. Szczurek, Kraków 2011, s. 51.

²⁴ I. Dadej, *O pokoleniu pierwszych muzealniczek międzywojennej Polski*, w: *Historię swą piszcie same...*, op. cit., s. 258; Dadej wspomina o tym, przywołując pismo Jadwigi Patrzyńskiej-Tomiczkiej, nawołujące w 1919 r. do wspierania MEK, borykającego się z trudnościami lokalowymi.

²⁵ Ibidem, s. 259.

²⁶ I. Chmura-Rutkowska, E. Głowacka-Sobiech, *Praktyki pamięci i strategię upamiętniania pierwszych naukowczyń*, w: *Historię...*, op. cit., s. 336.

²⁷ „Przez lud pojmuję te warstwy, które w procesie klasowego rozbicia społeczeństwa pozbawione były dostępu do władzy, oświaty – pisał w 1968 r. Aleksander Jackowski – które różniły się od warstw uprzywilejowanych sytuacją ekonomiczną, miejscem w hierarchii społecznej, odmiennymi wzorami zachowań. Było to, oczywiście w różnych okresach historycznych, chłopstwo, mieszkańcy peryferii miast i miasteczek – rzemieślnicy, wyrobnicy, robotnicy”, A. Jackowski, *Pogranicze sztuki naiwnej i ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1968, t. 22, nr 1–2, s. 36.

²⁸ Mam tu na myśli publikacje takie jak: K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Warszawa 2020; M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny*, Warszawa 2020; U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014; J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018; *eadem Chłopki*, Warszawa 2023; *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Warszawa 2023.

trudno oprzeć się wrażeniu, że muzea etnograficzne, przechowujące i badające spuściznę grup podporządkowanych, wciąż uznawane są co najwyżej za rezerwuar treści sentymentalnych bądź propagandowych²⁹. Funkcjonowanie muzeów etnograficznych w tym specyficznym, nieco niszowym obiegu i ich organiczny związek z dziedziną nauki, w której tak bardzo liczą się kompetencje społeczne (praca w ciągłej relacji z innymi), jest moim zdaniem istotnym kontekstem zawodowych osiągnięć etnografek.

Dlatego tak istotne w ocenie dorobku Zofii Cieśli-Reinfuss wydają się dwa teksty, które opublikowała, będąc już na emeryturze (formalnie). Jeden z nich poświęciła pisankarce, Aleksandrze Polańskiej-Hryńczuk. Artykuł powstał w 11. roku ich znajomości. Wszystko zaczęło się od zorganizowanego przez Zofię Cieślę-Reinfuss ogólnopolskiego konkursu pisanek w 1969 r.³⁰ Aleksandra Polańska-Hryńczuk przysłała pisanki na konkurs z Wrocławia, ale w dołączonym do nich liście podkreślała, że „ciapała” je po łemkowsku – jak się nauczyła przed II wojną światową w rodzinnej Łabowej na nowosądeckczyźnie. Tak rozpoczęta korespondencja między dwiema kobietami trwała 12 lat. Przez ten czas relacja między etnografką i pisankarką zamieniła się w prawdziwą zażyłość (były niemal rówieśniczkami). W kolejnych listach mieszają się opisy (i rysunki) technik zdobienia pisanek i osobiste wyznania. Ujawniają podwójną rolę etnografki – ekspertki i powierniczki, rzeczywiście trudne do rozdzielenia w tym zawodzie. „Czem dłużej myślę o Pani, staje się Pani coraz to bliższą”, „Tak mi brakuje rozmowy z Panią” – pisała Aleksandra Polańska-Hryńczuk³¹. Dzieliła się też niepokojem, że jej twórczość, poddana etnograficznej interpretacji, zostanie źle zrozumiana: „Mnie chodziło o to, aby się dowiedzieć od Pani, czy Pani widzi odrębność moich pisanek, czy może Pani powiedzieć, że są zrodzone z tęsknoty i bólu? Czy powie Pani, że to są łemkowskie i takich nikt nie ma?”³².

²⁹ Magdalena Zych wiąże tego typu nastawienie m.in. z uwikłaniem w politykę PRL, a także uznawaniem za wstydlive wiejskim pochodzeniem polskiego społeczeństwa, co skutkuje „projekcją największych uprzedzeń w stronę instytucji, które przechowują zasoby materialne i niematerialne, przypominające o ogromnej skali politycznie zużytej kultury ludowej”, M. Zych, *Hej, kolęda, kolęda, czyli niezbędny komentarz do antysemitkiej maski*, „Krytyka Polityczna”, 12 stycznia 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/etnografia-kolednicy-antysemityzm/>.

³⁰ Zofia Cieśla-Reinfuss zorganizowała to przedsięwzięcie jako kierowniczka Działu Obrzędów – objęła to stanowisko po powrocie do MEK w 1967 r. W konkursie wzięło udział 557 osób w wieku od dziewięciu do 85 lat. Łącznie zgłoszono ok. 5 tys. pisanek. Do legendy przejdą opowieści o tysiącach jaj transportowanych na różne sposoby (nie zawsze bezpieczne dla kruchych przedmiotów), z niemal wszystkich regionów Polski. 1300 z nich trafiło do kolekcji MEK. Por. *Sto i pół opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, op. cit., s. 162.

³¹ Korespondencja Zofii Cieśli z Aleksandrą Polańską-Hryńczuk, 1969–1981, MEK, I/3387/RKP.

³² Ibidem.

Zofia Cieśla-Reinfuss stworzyła portret pisankarki daleki od szablonowych ujęć biografii „twórcy ludowego”. Z taką samą uwagą opisała w nim indywidualny styl wzornictwa, jak i jego życiowe konteksty, świadoma, że dla Polańskiej-Hryńczuk, zmuszonej do opuszczenia rodzinnych stron na skutek czystek etnicznych, „ciapanie” pisanek było wehikułem przenoszącym w czas dzieciństwa, powrotem do domu. „Dziś, robiąc pisanki, przeżywam samą siebie”³³, pisała etnografce. „Najładniejsze odkładam, a i tak już sporo poszło w świat. Mam na swoje pisanki wielu amatorów. (...) Ale ciężko mi się z każdą pożegnać, bo przecież tyle mam przyjemności przy przeglądaniu ich, np. w czasie choroby czy jak mnie smutek ogarnie. Gdy owładną mną wspomnienia, to wtedy wszystko idzie na opak, nieprzespane noce, nieposprzątany dom, nieugotowany obiad, tylko w robocie kropelki na serce i cieszenie się pisankami”³⁴. Czy każdy badacz umiałby docenić wagę tego wyznania? [fot. 6]

Od 1969 do 1983 r. Zofia Cieśla-Reinfuss korespondowała także z Erazmem Szyszko, garncarzem urodzonym w 1885 r. we wsi Zapolin w ówczesnej guberni wileńskiej. Jemu również poświęciła wnikliwe studium. Dowiemy się z niego m.in., że Szyszko zaczął uczyć się zawodu jako czternastolatek, żeby uwolnić się od konieczności pracy na cudzej roli (gdy był dzieckiem, cała rodzina, podążając za ojcem, zatrudniała się na służbie w kolejnych dworach). I że po dwóch miesiącach praktyki pod okiem mistrza umiał wytoczyć każdy przedmiot, choć do osiągnięcia poziomu dorosłego garncarza brakowało mu siły. „Kiedy pierwszy raz siadłem za kółkiem garncarskim, to zdawało mi się, że ja na skrzydłach latam w powietrzu” – opowiadał³⁵. I chyba rzeczywiście kochał to zajęcie, bo choć w 1970 r. przekazał MEK własne koło garncarskie³⁶ wykonane w 1904 r. (wraz z informacją, że przetrwało pożar domu), przekonany, że „więcej to już robił nie bendzie” i żeby „była po mnie jakaś pamiątka”³⁷, nie przestał uprawiać zawodu i toczył dalej, na kole pożyczonym. W ślad za narzędziem pracy po wielu latach trafi do muzeum także podarowany etnografce dyplom mistrzowski garncarza, uzyskany w Wilnie w 1934 r.³⁸

Gdy ukazał się poświęcony Erazmowi Szyszce artykuł, garncarz miał 91 lat. Z wiekiem obserwował i doświadczał, jak świat się zmienia. Narastało w nim przekonanie, że to, czym się zajmuje, nie jest już nikomu potrzebne. Możemy sobie wyobrazić, czym w tej sytuacji była wieloletnia korespondencja z osobą zainteresowaną jego znawstwem rzemiosła, jego losem, jego opowieścią. Erazm Szyszko w jednym z listów do Zofii Cieśli-Reinfuss dziękuje za kartkę z Paryża, w innym za świąteczne życzenia, w każdym wyraża wdzięczność za poświęcaną mu uwagę. „Serdecznie dziękuję za pamięć, że Pani o mnie nie zapomniła” – pisał³⁹.

³³ Z. Cieśla-Reinfuss, *Aleksandra Polańska-Hryńczuk, pisankarka łemkowska*, „Polska Sztuka Ludowa” 1980, nr 3–4, s. 227.

³⁴ Ibidem, s. 236. Do kolekcji MEK trafiło 126 pisanek, które wyszły spod ręki łemkowskiej mistrzyni.

³⁵ Z. Cieśla-Reinfuss, *Erazm Szyszko. Nestor polskich garncarzy ludowych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1977, t. 31, z. 3, s. 167.

³⁶ Koło garncarskie Erazma Szyszki znajduje się w kolekcji MEK, opatrzone numerem inwentarza, 37756/mek.

³⁷ Z. Cieśla-Reinfuss, *Erazm...*, op. cit., s. 170.

³⁸ Dyplom mistrzowski Erazma Szyszko, MEK, I/4720/RKP.

³⁹ Listy garncarza Erazma Szyszko do Zofii Reinfuss, MEK, I/2997/RKP.

W czasie, w którym powstawały poruszające portrety Aleksandry Polańskiej-Hryńczuk i Erazma Szyszki, Zofia Cieśla-Reinfuss była już na emeryturze (od 1975 r.). Można by powiedzieć, że właśnie wtedy mogła sobie pozwolić na tak wnikliwe studia, gdybyśmy nie wiedzieli, że wcześniej też (jakimś cudem) potrafiła wygospodarować czas na dociekliwe badania, rysunki, mapy, uważność na detale i biograficzne konteksty⁴⁰. Nie poprzestawała na zbieraniu danych, ale starała się zrozumieć i uczynić przystępnym dla innych każdy temat, którym się zajmowała, a taka postawa wbrew pozorom nie jest w życiu naukowym i muzealnym oczywista. „Miała wiele wewnętrznego ciepła, pogody i życzliwości. (...) Nawiązywała serdeczne, długotrwałe kontakty i przyjaźnie, także z niektórymi rozmówcami poznanymi w czasie badań terenowych”, napisała w jej biogramie Ewa Fryś-Pietraszkowa⁴¹. Można jeszcze dodać, że była ciekawa świata i lubiła ludzi, co pozwala odróżnić postawę dociekliwego etnografa od bezwzględego inkwizytora⁴². Może właśnie życzliwość i troska, okazywane ludziom i odwzajemniane przez nich, pozwalały jej przez całe życie zachować entuzjazm i energię – do pracy i do życia? [fot. 7]

Dwa lata po śmierci żony, ku własnemu zaskoczeniu, Roman Reinfuss znalazł i przeczytał jej zapiski z pierwszych dni okupacji, znane dziś jako *Dziennik czynności Zofii Cieślanki*⁴³. Czy wcześniej wiedział, że 20 września 1939 r. chciały z Lutką „chytlikiem wynieść” z pałacu Wołodkowiczów bezcenną szopkę mistrza Ezenekier⁴⁴, mierzącą ponad 2 m (najstarszą zachowaną do dzisiejszych czasów szopkę krakowską)? Że w tych chwilach niepewności, gniewu, nerwobóli i gorączki czytała *W pogoni za życiem Franka Harrisa*? Czy z *Dziennika* dowiedział się, że na kilka lat przed ślubem, kiedy jeszcze pisała o nim „pan R.”, pojawiał się w jej snach, domagając się pocątków?

„Wciąż mi się zdaje, że jestem dalej malutka i że otacza mnie miłość moich Rodziców i krewnych, którzy tak tę małą kochali”⁴⁵ – zapisała w *Dzienniku*. A pod inną datą: „Na Wawelu po śniadaniu kończymy sprzątać drugą pracownię oraz gazownię i w ogóle bawimy się w detektywów, którzy szukają zaginionego skarbu. Nie wątpimy, że go znajdziemy”⁴⁶.

⁴⁰ Zob. Z. Cieśla-Reinfuss, *Siwaki z Białej Podlaskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1954, t. 8, nr 5, s. 273–295.

⁴¹ E. Fryś-Pietraszkowa, Zofia Cieśla-Reinfussowa, *Etnoznawcy. Portal wiedzy o dorobku polskiej etnografii*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/zofia-ciesla-reinfussowa/>.

⁴² Joanna Tokarska-Bakir zauważa, że w etnologii używa się terminologii tajnych służb: wywiad, informator, kwestionariusz, por.: J. Tokarska-Bakir, *Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1995, nr 1, s. 20–21; uczucia osób powierzających swoje opowieści etnografowi porównuje do przesłuchania inkwizycyjnego Kirsten Hastrup, por. K. Hastrup, *Poza antropologią. Antropologia jako przedmiot przedstawienia dramatycznego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1998, nr 2, s. 22.

⁴³ Z. Cieśla-Reinfuss, *Dziennik Czynności Zofii Cieślanki*, op. cit.

⁴⁴ Ibidem, s. 299.

⁴⁵ Ibidem, s. 294.

⁴⁶ Ibidem, s. 296.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Dział Dokumentacji Etnograficznej Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK)

Notatki Zofii Cieśli-Reinfuss, XI/RR/VI/1020.

Materiały z badań terenowych Zofii Reinfuss 1965, I/1148/MNP.

Listy garncarza Erazma Szyszko do Zofii Reinfuss, zbiory MEK, I/2997/RKP.

Dyplom Szyszki, Zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie, I/4720/RKP.

„Relacje o pracach związanych z ratowaniem zbiorów MEK w czasie II wojny światowej”, zbiory MEK, I/3128/RKP.

Korespondencja Zofii Cieśli z Aleksandrą Polańską-Hryńczuk, 1969–1981, zbiory MEK, I/3387/RKP.

Publikacje

A. Błachowski, *Prof. dr Roman Reinfuss*,

https://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-prof._dr_roman_reinfuss.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Aleksandra Polańska-Hryńczuk, pisankarka łemkowska*, „Polska Sztuka Ludowa” 1980, nr 3–4, s. 227–236.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Dziennik Czynności Zofii Cieślanki*, komentarze R. Reinfuss, oprac. M. Zachorowska, A. Rataj, „Lud” 2016, t. C, s. 277–303.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Erazm Szyszko. Nestor polskich garncarzy ludowych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1977, t. 31, z. 3, s. 167–176.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Herody*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1995, t. 12.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Ratujmy zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Bogate zbiory niszczą w piwnicach [1946]*, w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, red. A. Witek, Warszawa 2022, s. 415–418.

Z. Cieśla-Reinfuss, *Stanisława Niemcówna jako wychowawca i krajoznawca*, w: *Stanisława Niemcówna – pionier polskiej dydaktyki geografii i krajoznawstwa. Materiały sesji zorganizowanej w piętnastą rocznicę śmierci*, red. A. Jelonek, T. Gawęł, Kraków 1976, s. 101–114.

I. Chmura-Rutkowska, E. Głowacka-Sobiech, *Praktyki pamięci i strategie upamiętniania pierwszych naukowczyń*, w: *Historię swą piszecie same. Historiografia, polityka i muzealne narracje z perspektywy kobiet*, red. I. Dadej, A. Kaczmarska, D. Kałwa, A. Nowakowska-Wierchoś, Warszawa 2023, s. 328–349.

- I. Dadej, *O pokoleniu pierwszych muzealniczek międzywojennej Polski*, w: *Historię swą piszecie same. Historiografia, polityka i muzealne narracje z perspektywy kobiet*, red. I. Dadej, A. Kaczmarska, D. Kałwa, A. Nowakowska-Wierzchoś, Warszawa 2023, s. 257–269.
- K. Dormus, *Stanisława Niemcówna i Józefa Berggruen – propagatorki krajoznawstwa wśród młodzieży krakowskiej okresu międzywojennego*, w: *Rozwój polskiej i ukraińskiej teorii i praktyki pedagogicznej na przestrzeni XIX–XXI wieku*, t. 9: *Edukacyjny wymiar miejsca i przestrzeni*, red. A. Haratyk, N. Zayachkivska, Wrocław 2021, s. 101–114.
- E. Fryś-Pietraszkowa, *Zofia Cieśla-Reinfussowa*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/zofia-ciesla-reinfussowa/>.
- U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.
- K. Hastrup, *Poza antropologią. Antropologia jako przedmiot przedstawienia dramatycznego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1998, t. 52, z. 2, s. 20–28.
- I. Iwasiów, „Niósł ją to, że stała u boku”: o genderowym modelowaniu biografii artystek, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2(5), s. 63–74.
- A. Jackowski, *Pogranicze sztuki naiwnej i ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1968, t. 22, nr 1–2, s. 35–60.
- J. Kałęba, *Uniwersytet Jagielloński przypomina historię pierwszych kobiet na uczelni*, 2024, <https://dzieje.pl/edukacja/universytet-jagiellonski-przypomina-historie-pierwszych-kobiet-na-uczelni>.
- E. Klekot, *Etnografki, antropolożki, profesorki*, „Etnografia Nowa” 2023, t. 12, s. 11–40.
- J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023.
- J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018.
- M. Kurkowska-Budzan, M. Stasiak, *Stadion na peryferiach*, Kraków 2016.
- A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Warszawa 2020.
- Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Warszawa 2023.
- D. Majkowska-Szajer, *Jej opowieść – moc herstorii na wystawie „POWERBANK/siła kobiet” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie*, w: *Historię swą piszecie same. Historiografia, polityka i muzealne narracje z perspektywy kobiet*, red. I. Dadej, A. Kaczmarska, D. Kałwa, A. Nowakowska-Wierzchoś, Warszawa 2023, s. 312–427.

- D. Majkowska-Szajer, „Kogo stać?” – wystawa niestała w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2021, nr 8, s. 195–212.
- D. Majkowska-Szajer, *Próbka tkaniny, ludowe nazwy barw*, <https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/106377>.
- S. Niemcówna, *Metodyka pracy w kołach krajoznawczych młodzieży*, Kraków 1921.
- K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021.
- M. Rauszer, *Bękart pańszczyzny*, Warszawa 2020.
- Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, red. M. Szczurek, Kraków 2011.
- J. Tokarska-Bakir, *Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1995, nr 1, s. 13–22.
- Wystawa „I na co Paniom to wszystko? O kobietach na Uniwersytecie Jagiellońskim”, https://maius.uj.edu.pl/pl_PL/wystawy/wystawy-czasowe/o-kobietach-na-universytecie/.
- M. Zych, *Hej, kolęda, kolęda, czyli niezbędny komentarz do antysemitkiej maski*, „Krytyka Polityczna”, 12 stycznia 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/etnografia-kolednicy-antysemityzm/>.

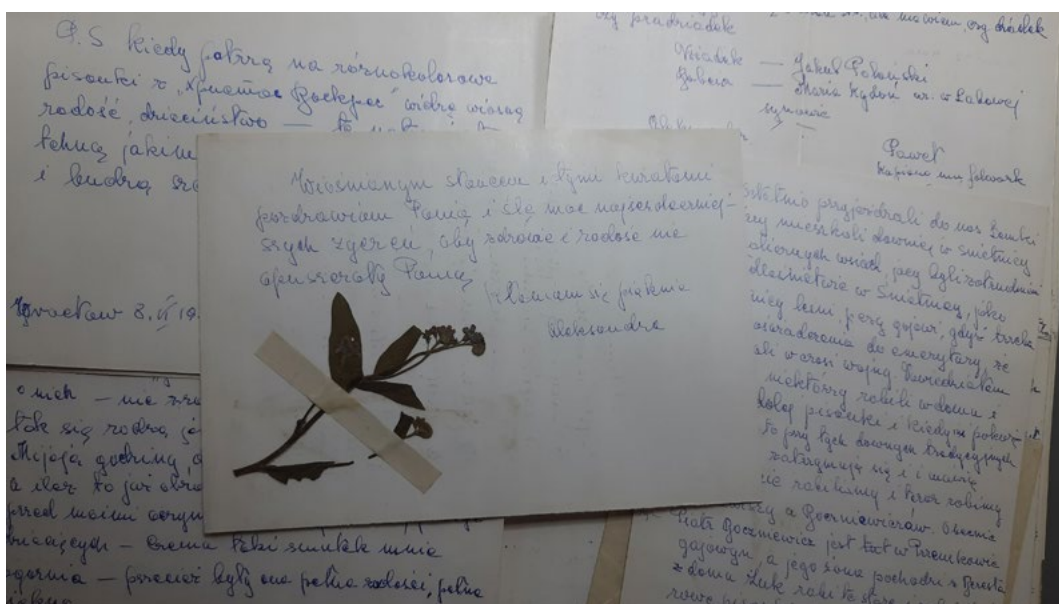


1. Lutostawa Haja i Zofia Cieśla (później Cieśla-Reinfuss), 1936 lub 1937 [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Fragment izby krakowskiej na ekspozycji w pałacu Wołodkowiczów przy ul. Lubicz w Krakowie, lato 1939 r. [\[powrót do tekstu\]](#)



Od lewej:

3. Dokument Zofii Cieśli z czasów okupacji, ze zbiorów MEK [\[powrót do tekstu\]](#)
4. Fiszki Zofii Cieśli-Reinfuss



5. Korespondencja z Aleksandrą Polańską-Hryńczuk (fragment), 1969–1981 [\[powrót do tekstu\]](#)



6. Pisanki Aleksandry Polańskiej-Hryńczuk, fragment kolekcji [\[powrót do tekstu\]](#)



7. Zofia Cieśła-Reinfuss fotografuje pucheroki w Zielonkach, ok. 1948 [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Opowieść o Zofii Cieśla-Reinfuss (1910–1933) mieści w sobie i historię o żonie sławnego profesora, wspierającej karierę naukową męża kosztem własnej, i emancypacyjną biografię córki szewca, zaangażowanej etnografki-muzealniczki; pojawia się w niej bohaterka ratująca zbiory w czasie II wojny światowej, wątek zwolnienia z pracy i powrotu po latach na stanowisko kustoszki. To opowieść o tym, jak pasja nie konkuruje, ale miesza się z domowym życiem (dosłownie – w mieszkaniu Reinfussów funkcjonowała Pracownia Badania Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN, na wyjazdach terenowych parze etnografów towarzyszyły córki). O tym, jak przekonania i postawa praktykowane prywatnie rezonują w pracy badaczki i muzealniczki. O budowaniu kobiecej wspólnoty, trwałej i wspierającej. O wrażliwości, otwartości i frajdzie, z jakimi wiąże się uprawianie muzealnej etnografii we własnym stylu.

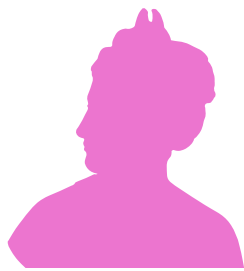
Słowa kluczowe: muzeum, etnografia, badania terenowe, kolekcja etnograficzna, herstoria

ABSTRACT

On her own terms – on ethnography, museology and life according to Zofia Cieśla-Reinfuss

The story of Zofia Cieśla-Reinfuss (1910–1933) includes the story of the wife of a famous professor, who supported her husband's academic career at the expense of her own, and the emancipatory biography of a shoemaker's daughter, a committed ethnographer and museum curator; it features a heroine who saved collections during the Second World War, a storyline about being fired from work and returning years later to the position of curator. The narrative illustrates how a strong interest can be accommodated alongside domestic commitments (the Reinfuss apartment functioned as the Folk Art Research Laboratory of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, with the couple's daughters participating in educational excursions). The story illustrates how beliefs and attitudes practiced privately can resonate in the work of a researcher and museum curator. It is about building a female community—lasting and supportive. It concerns the sensitivity, openness, and the joy that are characteristic of practising museum ethnography in one's own unique manner.

Keywords: Zofia Cieśla-Reinfuss, museum, ethnography, fieldwork, ethnographic collection, herstory



Dorota Majkowska-Szajer – antropolożka, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Pracuje w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, gdzie uczestniczy w badaniach nad liczącą ponad 100 lat kolekcją etnograficzną i współczesnymi zjawiskami społecznymi i kulturowymi (projekty: „Pamiętka rodzinna”, „Wesela 21”, „Wesela 21: audioportret”, „Życzenia”, „Nasze życie w czasach zarazy”, „Krzyże wolności”). Kuratorka wystaw i działań z udziałem publiczności. Autorka i redaktorka przewodników, katalogów oraz publikacji naukowych i popularnonaukowych z zakresu antropologii kulturowej (m.in. „Konteksty”, „Rocznik Antropologii Historii”, „ZWAM”, „Wirtualne Muzea Małopolski”). Bardzo lubi czytać, czasem pisze, dla dorosłych i dla dzieci.

Marta Skwirowska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie;

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze / Oddział Warszawa

Maria Frankowska: Wykłady z muzeoznawstwa

O prof. Marii Frankowskiej napisano już wiele, a teksty jej poświęcone pisali jej amerykańscy wychowankowie, m.in. Aleksander Posern-Zieliński czy Maria Paradowska¹. Ona też opracowała sylwetkę uczonej do pierwszego tomu *Etnografów i ludoznawców polskich...*² W 1979 r. z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej Marii Frankowskiej w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (PME), jej miejscu pracy – przed II wojną światową, jak i po niej – odbyła się konferencja, która honorowała jej dorobek³. A po niemal czterech dekadach, w 2017 r., PME zorganizowało kolejną – tym razem poświęconą dorobkowi naukowemu małżeństwa Marii i Eugeniusza Frankowskich⁴.

Profesor Maria Frankowska była również jedną z 20 bohaterek wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”⁵ prezentowanej w PME od 18 października 2022 r. do 30 października 2023 r. Wystawa ta nie opowiadała o historii dyscypliny, lecz o jej herstoriach – bohaterkach, które współtworzyły dyscyplinę w czasach, gdy po raz pierwszy mogły zawodowo zająć się jej uprawianiem⁶. To jedna z tych bohaterek, która większość swojej kariery spędziła w cieniu męża. Nie przeszkodziło jej to jednak w zbudowaniu własnej – amerykańskiej drogi. Choć tę rozpoczęła późno, bo już po jego śmierci, w wieku 55 lat⁷, to jednak z ogromnym sukcesem: w ciągu 20 lat wytyczyła kierunek polskiej amerykanistyki, nadając jej również charakter instytucjonalny. Z jej inicjatywy powstała Sekcja Amerykanistyczna w ramach Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Komisja Amerykanistyczna działająca przy Komitecie Nauk Etnologicznych PAN; przewodniczyła Polskiemu Towarzystwu Studiów Latinoamerykanistycznych, a także założyła czasopismo „Ethnologia Polona”

¹ O dokonaniach i życiorysie M. Frankowskiej zob. m.in. M. Paradowska, *Profesor doktor Maria Frankowska jako etnolog, amerykanista i religioznawca*, w: *Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych*, red. M. Paradowska, Warszawa 1987, s. 25–41; eadem, *Maria Frankowska (1906–1996)*, „Etnografia Polska” 1996, t. 40, z. 1–2, s. 319–326; A. Posern-Zieliński, *Maria Frankowska i jej fascynacje latynoamerykańskie*, w: *Obserwatorki z wyobraźnią. Etnograficzne i socjologiczne pisanie kobiet*, red. G. Kubica, K. Majbroda, Wrocław 2014, s. 213–228; idem, *Maria Frankowska i jej wkład w powstanie polskiej latynoamerykanistyki*, „Etnografia Nowa” 2017/2018, nr 9/10, s. 208–247.

² Zob. M. Paradowska, *Maria Frankowska (1906–1996)*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, t. 1, red. E. Fryś-Pieraszewska, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, s. 92–97.

³ Zob. eadem, *Profesor doktor Maria Frankowska jako etnolog, amerykanista i religioznawca*, w: *Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych*, red. M. Paradowska, Warszawa 1987, s. 25–41.

⁴ Tom 9/2017–10/2018 „Etnografii Nowej” zatytułowany „Maria Frankowska i Eugeniusz Frankowski. Twórcy polskiej latynoamerykanistyki i iberystyki” został w części poświęcony tej dwójce badaczy. Opublikowano w nim teksty wygłoszone w trakcie konferencji.

⁵ O założeniach i bohaterkach wystawy zob. E. Klekot, *Etnografki, antropolożki, profesorki*, „Etnografia Nowa” 2023, nr 12, s. 11–39; M. Skwirowska, *Alicja. Maria. Tehuana. Meksykańskie transpozycje wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”*, „Etnografia Nowa” 2023, nr 12, s. 211–243.

⁶ Ibidem.

⁷ A. Posern-Zieliński, *Maria Frankowska i jej wkład...*, op. cit., s. 239.

i prowadziła Ogólnopolskie Seminaria Amerykanistyczne. Odebrała trzy kilkumiesięczne podróże studyjne do Meksyku (1967–1968, 1976–1977 oraz 1981) oraz jedną na Kubę (1971). Skupiła wokół siebie i wykształciła wielu amerykańistów w dziedzinach: historii, antropologii, geografii i iberystyki⁸, a sama badaczka nakreśliła *Zadania i potrzeby polskiej amerykanistyki w zakresie etnografii* (1966). Mimo że – jak wspominałam powyżej – amerykanistką została późno, drogę muzealniczą rozpoczęła już na studiach. Ta część kariery była dla niej równie ważna i trwała niemal przez cały okres jej zawodowej drogi⁹.

Wykładowczyni od muzeoznawstwa

Maria Frankowska, z domu Karbowska, urodziła się w 1906 r. w miejscowości Bołogoje (Rosja, obwód twerski), zmarła 17 września 1996 r. w Warszawie. Maturę zdała w 1925 r. i w tym samym roku rozpoczęła studia na Uniwersytecie Poznańskim pod kierunkiem Eugeniusza Frankowskiego. W trakcie studiów po raz pierwszy miała styczność z muzeum – zajmowała się inwentaryzacją zbiorów w Muzeum Kaszubskim we Wdzydzach Kiszewskich. Po ukończeniu studiów w 1929 r. została asystentką u Frankowskiego w Instytucie Etnologii Uniwersytetu Poznańskiego, a dwa lata później uzyskała tytuł doktora filozofii w zakresie etnografii, etnologii i prehistorii na Wydziale Humanistycznym. W 1932 r. wzięła ślub z Frankowskim.

Eugeniusz Frankowski od 1922 do marca 1939 r. pełnił funkcję dyrektora warszawskiego Muzeum Etnograficznego. Maria od 1930 do 1939 r. również pracowała w muzeum, najpierw jako asystentka, a następnie kustoszka. Tu opiekowała się zbiorami pozaeuropejskimi, dokładnie kolekcją z terenów Azji Południowo-Wschodniej. Do czasu wybuchu wojny wizytowała wraz z mężem oraz innymi pracownikami znaczące placówki muzealnicze od Norwegii po Danię, muzea w Niemczech, a także te w Hiszpanii i Portugalii. Zapoznała się tam ze sposobami eksponowania, opracowywania i opisywania kolekcji. Z tych muzeologicznych podróży, jak i zdobytych w ich trakcie książek sporządziła mnóstwo notatek. Są to przede wszystkim wypisy z francuskiego czasopisma „*Mouseion: bulletin de l'Office International des Musées*”, a notatki dotyczą wielu istotnych zagadnień, które do dziś są podstawą nowoczesnego muzealnictwa: poczynając od samego budynku i jego architektury, poprzez strukturę i organizację działów, a także profesjonalny zespół pracowników, aż po wystawiennictwo i zabezpieczenie zbiorów. W dalszych latach notatki te wykorzystwała do prowadzenia wykładów z muzeoznawstwa. Ale to nastąpi dopiero po II wojnie światowej¹⁰.

⁸ Ibidem.

⁹ O muzealnej drodze prof. M. Frankowskiej zob.: A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea etnograficzne – ich zadania i działalność w świetle spuścizny archiwalnej i opracowań Marii i Eugeniusza Frankowskich*, „*Etnografia Nowa*” 2017/2018, nr 9/10, s. 248–285; M. Paradowska, *Maria Frankowska (1906–1996)*, op. cit., s. 319–326.

¹⁰ Materiały te (nieopracowane) znajdują się w Archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego [dalej: PME], Spuścizna Marii Frankowskiej [dalej: Sp. M.F.], w teczkach nr 234, 235, 244, 245.

Frankowski miał znaczny wpływ na Marię, w tym na kierunek jej zainteresowań¹¹. Gdy zrezygnował ze stanowiska dyrektora, ona również odeszła z pracy. Stało się to w kwietniu 1939 r. Po wojnie Frankowscy przenieśli się do Poznania, a tam już od października 1945 r. przystąpili do reaktywacji studiów etnologicznych. Wszystkie przeprowadzki Marii związane są z karierą męża, swoją karierę budowała w jego cieniu.

Maria nie porzuciła jednak muzealnictwa. Zaraz po II wojnie światowej opublikowała tekst *Regionalne Muzea Ludoznawcze w Polsce*¹². Określa w nim nie tylko cele i zadania regionalnych muzeów etnograficznych, ale pisała także o konieczności opracowania podręcznika muzealnictwa. Niestety nie napisała takiej publikacji, choć zbierała do niej materiały i prowadziła wykłady.

Po wojnie, jako doświadczona praktyczka, przystąpiła do odbudowy polskiego muzealnictwa poprzez kształcenie nowej kadry muzealniczej. W Katedrze Etnografii Uniwersytetu Poznańskiego, obok wykładów z zakresu etnologii, prowadziła dla studentów wstęp do muzeoznawstwa, a dla kustoszy i szerszej kadry muzealniczej – kursy muzeologiczne. Pierwszy taki kurs, zorganizowany przez Związek Muzeów, odbył się w Krakowie od 3 do 12 kwietnia 1948 r. O jego wadze świadczą m.in. publikacje w ówczesnej prasie codziennej. „Dziennik Polski” z 4 kwietnia 1948 r. donosił:

W sobotę rozpoczął się w Krakowie w Muzeum Przemysłu Artystycznego pierwszy ogólnopolski kurs muzeologiczny. Otwarty został przemówieniami prof. F. Kopery, prezydenta miasta H. Dobrowolskiego i przedstawicieli instytucji oświatowo-kulturalnych. Kurs trwać będzie 10 dni. Udział w nim biorą pracownicy muzeów, w liczbie 40 osób, ze wszystkich miast Polski. Program kursu ma na celu dostarczenie jak najszerszej i na najwyższym poziomie wiedzy fachowej (...).

Mimo bogatego programu kursu, praca zorganizowana jest w ten sposób, że godziny przedpołudniowe przeznaczone są na wykłady i ćwiczenia, zajęcia zaś popołudniowe mają charakter praktyczny – zwiedzanie pracowni, bibliotek, urządzeń muzealnych i teatrów. Kierownikiem kursu jest doc. dr Tadeusz Seweryn¹³.

Na zachowanym świadectwie ukończenia kursu muzeologicznego widnieje 31 wykładów prowadzonych przez „najlepszych fachowców z wiedzy muzealnej”¹⁴, a byli to m.in.: Eugeniusz Frankowski, Tadeusz Dobrowolski, Roman Reinfuss, Tadeusz Seweryn, Bonawentura Lenart, Włodzimierz Antoniewicz, Tadeusz Reyman i in. Maria Frankowska jest jedyną kobietą w męskim gronie,

¹¹ Por. A. Posern-Zieliński, *Maria Frankowska i jej fascynacje...*, op. cit., s. 217.

¹² Po raz pierwszy artykuł ukazuje się w czasopiśmie „Lud” (1939–1945, t. 36), a w 1946 r. jako samodzielny druk – odbitka wydana nakładem Towarzystwa Ludoznawczego. Artykuł został przypomniany w publikacji z 2022 r. *Żywe ogniwo. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*.

¹³ Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie [dalej: MNK], Związek Muzeów Polskich [dalej: ZMP], teczk. 53.

¹⁴ Cyt. za: „Dziennik Polski” z 3 kwietnia 1948 r.

a tematy przez nią omawiane to: naukowa i techniczna organizacja zbiorów etnograficznych w muzeum oraz ćwiczenia inwentaryzacyjne¹⁵.

Tematy opracowane do „wykładów z muzeoznawstwa” prowadzonych w Katedrze Etnografii służą Frankowskiej również do prowadzenia kursów muzeologicznych. Z materiałów – częściowo uporządkowanych przez nią samą można wyodrębnić następujące zagadnienia składające się na poszczególne wykłady: 1) Naukowa i techniczna organizacja muzeum etnograficznego: muzeum etnograficzne, jego cele i zadania; 2) Czynniki niezbędne dla stworzenia muzeum i właściwego jego funkcjonowania. Człowiek i budynek; 3) Plan działalności muzeum; 4) Zbiory; 5) Magazyny, wystawa; 6) Konserwacja drewna, plecionek, skóry, kamienia, bursztynu, metali, papieru; 7) Dokumentacja zabytków, kartka katalogowa, rysunek, fotografia. To tylko niektóre zagadnienia do wykładów. Wydaje się, że nieco zmieniały one układ w różnych latach. W roku 1951 kurs obejmował zwiedzanie Muzeum Przedhistorycznego w Poznaniu, a powtórzeniem całości przerobionego materiału było pisemne sprawozdanie z wycieczki do tejże instytucji¹⁶. Frankowska też opracowywała tematy i zagadnienia dla studentów do zaliczenia¹⁷.

Powyższe tytuły wykładów, jak i tematów do zaliczenia dla studentów dają ogłęd tego, co interesowało badaczkę, a był to szeroki wachlarz zagadnień z zakresu funkcjonowania muzeum i obecności zabytku wewnątrz jego struktur (konserwacja, magazyny, wystawa, dokumentacja). Z jednej strony interesowały ją właściwa ekspozycja obiektu, charakter wystawy i zagadnienia merytoryczne, z drugiej architektura i przystosowanie budynku na potrzeby muzeum. Pierwszy temat na liście to muzeum nowoczesne i jego zadania. Wyróżniła w nim dwa zespoły: wystawowo-dydaktyczny przeznaczony dla publiczności i magazyny, w których gromadzi się materiał nieodpowiedni dla celów wstawienniczych, mający jednak duże znaczenie dla szczegółowych badań prowadzonych przez specjalistów¹⁸.

W swoich rozważaniach Maria Frankowska szczególną uwagę zwracała na sam zabytek: uważała, że powinno się wziąć pod uwagę jego drogę od momentu pozyskania do eksponowania. Notabene to holistyczne myślenie o obiektach jest bliskie dzisiejszej antropologii rzeczy. Zatem jego zinwentaryzowanie, zabezpieczenie, rejestrację ikonograficzną, skatalogowanie oraz opatrzenie metryczką, do czego potrzebne jest odpowiednie zaplecze naukowo-badawcze i biblioteczne, wymaga zespołu „wykwalifikowanych pracowników muzealnych różnych specjalności: naukowców, oświatowców, techników, urzędników administracyjnych itp. w ilości zależnej rzecz prosta od potrzeb i możliwości

¹⁵ Świadectwo ukończenia kursu muzeologicznego, Arch. MNK,teczka ZMP 53.

¹⁶ PME, Sp. M.F. teczka nr 245 („Muzealnictwo”).

¹⁷ Lista obejmowała 29 zagadnień o bardzo różnej tematyce, PME, Sp. M.F., teczka 235, („Muzealnictwo”).

¹⁸ PME, Sp. M.F., teczka nr 245 („Muzealnictwo”).

danego muzeum”¹⁹. Powyższy namysł łączyła z odpowiednim rozmieszczeniem pomieszczeń przeznaczonych dla pracowników i publiczności.

Profesor Anna Nadolska-Styczyńska, podsumowując dużą znajomość problematyki muzealniczej i muzeologicznej w myśli Marii Frankowskiej, pisze, że wyłania się z nich:

(...) muzeum posiadające dostosowany do swoich zadań budynek, zbiory pozwalające na realizację założeń naukowych (...). Muzeum prowadzące etnograficzne badania terenowe, realizujące cele naukowe zgodnie z najnowszymi trendami metodologicznymi, opatrzone biblioteką specjalistyczną i pracownią konserwatorską, współpracujące z uczelniami i innymi muzeami, mądrze zarządzane przez kompetentną dyrekcję i zatrudniające w pełni wykwalifikowanych specjalistów: muzealników-etnografów oraz prowadzące właściwie zorganizowaną działalność wystawienniczo-oświatową²⁰.

To były ponadczasowe wytyczne i wydaje się, że i dziś dla wielu muzealnych placówek to niedościgniony wzorzec.

Maria Frankowska wykłady z muzealnictwa realizowała w placówce kierowanej przez Frankowskiego do 1957 r., a po jego odejściu, już jako docent (od 1959 r.), współtworzyła poznański zespół etnologiczny. Mniej więcej w tym czasie – jako samodzielna naukowczyni – zaczyna formować nową specjalizację: amerykanistykę. Wtedy rozpoczął się najważniejszy rozdział w jej życiu. Rok po śmierci męża, w 1963 r. przeniosiła się do Warszawy, ale nadal dzieliła swoje życie pomiędzy dwa ośrodki: Poznań i Warszawę. W Poznaniu doprowadziła do powstania instytucjonalnych agend związanych z badaniami amerykańskimi, w Warszawie pracowała nad rozszerzeniem zbiorów pozaeuropejskich i opracowywała scenariusze wystaw stałych zaplanowanych do nowej siedziby PME przy Kredytowej. Od 1963 do 1966 r. piastowała stanowisko kierowniczkii Działu Kultur Pozaeuropejskich, a następnie do 1976 r. kustoszki. W trakcie swojej pracy w PME starała się o wyjazd do Meksyku, dokąd po raz pierwszy udała się w październiku 1967 r.

Muzealniczka i kustoszka

Zanim jednak wyjechała do Meksyku, jeszcze w latach swojej pracy w Poznaniu Maria Frankowska stała się inspiratorką wystawy poświęconej starożytnościom prekolumbijskim, złożonej głównie ze zbiorów znajdujących się w zasobach Oddziału Etnograficznego Muzeum Narodowego. Pierwszą taką wystawę – „Sztuka starożytnego Meksyku” – zorganizowała w 1965 r. Była to dość kameralna ekspozycja, wynikająca z niewielkich rozmiarów kolekcji²¹,

¹⁹ PME, Sp. M.F.,teczka nr 245 („Muzealnictwo”).

²⁰ A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea etnograficzne...*, op. cit., s. 279–280.

²¹ Zob. M. Frankowska, *Kolekcja sztuki staromeksykańskiej w poznańskim Muzeum Etnograficznym*, „Muzealnictwo” 1967, t. 14, s. 44–55.

jednak stanowiąca oryginalne nawiązanie do dużej wystawy zorganizowanej w 1961 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie pt. „Skarby sztuki meksykańskiej. Od czasów prekolumbijskich do naszych dni”. Wystawa odbyła się w ramach umowy pomiędzy rządem polskim a meksykańskim i prezentowała muzealia z zakresu sztuki okresu prekolumbijskiego, epoki kolonizacji, dzieła z zakresu sztuki nowoczesnej i współczesnej, a także sztukę ludową²².

Jednak jednym z największych sukcesów wystawienniczych kustoszki była wystawa stała „Kultura ludów pozaeuropejskich”, zrealizowana w PME w 1973 r. Przy jej realizacji połączyła swoje amerykańistyczne i muzealnicze zainteresowania. Zanim zrealizowała wystawę, w październiku 1967 r. po raz pierwszy wyjechała do Meksyku²³. Wyjazd, jak napisze w podaniu do rektora swojej macierzystej uczelni, miał wyłącznie na celu sprawy naukowe i spędzała go niezwykle aktywnie²⁴.

W Meksyku wykorzystwała każdą chwilę, przeprowadzając kwerendy w bibliotekach i archiwach. W zeszytach, kalendarzykach, na kartkach i skrawkach papieru sporządziła tysiące notatek, zapisując spostrzeżenia, przepisując tytuły publikacji i niemal całe książki. Zwiedzała muzea oraz ważniejsze ośrodki archeologiczne w centrum i na południu Meksyku, bo przecież w planach miała organizację wystawy kultur pozaeuropejskich. Nawiązała wiele znajomości, niektóre z nich utrzymały się przez wiele lat, inne przerodziły w przyjaźń, o czym może świadczyć bogata korespondencja zgromadzona w archiwum PME. Do Frankowskiej będą pisać czołowi meksykańscy antropolodzy i antropolożki.

Najważniejszym jednak celem wyjazdu było doprowadzenie do wymiany obiektów pomiędzy PME a Museo Nacional de las Culturas w mieście Meksyk. W życiorysie spisanym w 1978 r. wspomniła:

Głównym celem tej wyprawy było załatwienie sprawy wymiany kolekcji między PME i Museo de las Culturas oraz zgromadzenie odnośnych materiałów w terenie. Poznałam wówczas drogą bezpośredniej obserwacji zarówno szereg niezmiernie ważnych ośrodków archeologicznych z relikwami prekortezańskich kultur, m.in. Zapoteków, Mixteków oraz Majów, jak i „żywą etnografię” indiańską i metyską, w różnych zakątkach kraju. Fakt ten jeszcze bardziej wzmocnił i pogłębił moje dotychczasowe zainteresowanie przeszłością i teraźniejszością Meksyku²⁵.

²² Wystawę prezentowano 29 maja–31 lipca 1961 r. Zob. *Skarby sztuki meksykańskiej. Od czasów prekolumbijskich do naszych dni*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, tłum. K. Zawadowski, L. Skalska, Warszawa 1961.

²³ M. Frankowska do Meksyku wypłynęła Polskimi Liniami Oceanicznymi w październiku 1967 r. i wróciła w marcu 1968 r.

²⁴ Podanie, PME, Sp. M.F.,teczka 207.

²⁵ CV, PME, Sp. M.F.,teczka 207.

Maria Frankowska zwieńczyła swój pobyt sukcesem: doprowadza do wymiany kolekcji pomiędzy muzeami²⁶. Zbiór 35 cennych obiektów, w tym strojów, który meksykańskie muzeum zaczęło gromadzić na początku lat 50. XX w., niedługo potem dotarł do warszawskiego muzeum. Większość z nich znalazł się na zaplanowanej przez kustoszkę wystawie stałej. Druga partia trafiła do PME w 1971 r. Było to 100 obiektów z terenów południowego Meksyku z Oaxaki. Ponadto w trakcie pobytu na przełomie 1967 i 1968 r. udało się jej rozszerzyć kolekcję meksykańską PME: zdobyła dodatkowe fundusze w wysokości 100 dolarów z Ministerstwa Kultury i Sztuki na zakup meksykańskich obiektów do kolekcji PME²⁷. Z jej inicjatywy, zarówno poprzez wymianę, jak i przekazane przez nią dary już po odejściu z pracy, meksykańska kolekcja PME wzrosła o blisko 350 obiektów. Z kolei do Meksyku trafiły obiekty z zakresu sztuki i kultury ludowej, głównie z terenów Mazowsza, Małopolski i Lublina. Wśród nich można wyróżnić m.in.: ubiór i wycinanki z Łowicza, rzeźby Józefa Piłata, Zygmunta Skrzetowicza i Jana Centkowskiego, ceramikę iłżecką, szopkę i maski kolędnicze z okolic Krakowa, a także obiekty związane z kulturą i sztuką Podhala (ubiór, obrazy malowane na szkło oraz przedmioty związane z kulturą pasterską)²⁸.

Jak wspomniałam powyżej, w 1973 r. w budynku przy ul. Kredytowej 1 w Warszawie otwarto wystawy stałe, w tym „Kulturę ludów pozaeuropejskich”, której autorką scenariusza była Maria Frankowska. Jak można się domyśleć, scenariusz został przez nią skrupulatnie opracowany. Pozostawione w spuściźnie materiały zawierają kilka jego wersji, a także szereg tekstów pomocniczych nieuwzględnionych w druku²⁹. Scenariusz określa cele i zadania, a także teoretyczne założenia i plan projektowanej ekspozycji, opis kolekcji z uwzględnieniem założeń układu ekspozycji. Punktem wyjścia dla kustoszki było stwierdzenie, że „tego rodzaju wystawy traktować należy jako wyraz współczesnych im ujęć etnografii, zobrazowanych za pomocą specyficznych środków muzealnej ekspozycji” (...). Rozwijając powyższe, konstatuje:

²⁶ Współpraca dotycząca wymiany miała miejsce jeszcze dwukrotnie: w 1970 r. rząd meksykański podarował PME kolekcję rękodziela ludowego (121 obiektów), a w 1971 r. ponownie MNC przekazało zbiór 100 obiektów ze stanu Oaxaca, zob. T. Walendziak, *Współpraca z Meksykiem*, w: *Zwykłe-niezwyczajne. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. A. Czyżewski, Warszawa 2008, s. 373. Przekazane do MNC polskie zbiory zostały zaprezentowane w tymże muzeum w Sala de Etnografía de Polonia (Sali Etnografii Polski). Informacja z listu z 14 lutego 1976 r. skierowanego przez dyrektora MNC do przewodniczącego Sociedad Mexicana de Antropología (Meksykańskiego Towarzystwa Antropologicznego), zob. PME, Sp. M.F., teczek 72.

²⁷ M. Frankowska ostatecznie uzyskała kwotę 300 dolarów, niestety nie udało się ustalić, skąd pochodziły dodatkowe środki. Zob. M. Skwirowska, *Alicja. Maria. Tehuana...*, op. cit., s. 211–243.

²⁸ PME, Sp. M. F., teczek 361.

²⁹ Scenariusz drukiem ukazał się w publikacji towarzyszącej otwarciu nowych wystaw: zob. M. Frankowska, *Wystawa: „Kultura ludów pozaeuropejskich”. Scenariusz: prof. dr Maria Frankowska (Sale III–V)*, w: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Historia, zbiory, ekspozycje*, red. J.K. Makulski, Warszawa 1973. Materiały dotyczące opracowania scenariusza wystawy: PME, Sp. M.F., teczek: 106, 236, 243.

W rezultacie – wystawa podobnych kolekcji spełniała i spełnia podwójne zadanie. Z jednej strony określa kierunek zainteresowania i działalności danego muzeum wyrażony środkami ekspozycji muzealnej, z drugiej – mówi o tym, czym jest nauka, którą reprezentują zbiory, czym się zajmuje, jaki jest jej przedmiot i zakres oraz główne teoretyczne podstawy³⁰.

Nie zapomina jednak o człowieku i podejściu do niego i jego kultury:

Celem wystawy muzealnej (...) staje się wykazanie, jakim jest i jak żyje człowiek, o którym będzie mowa w ekspozycji. Chodzi tu przede wszystkim o to, aby ułatwić zwiedzającym zrozumienie jego umysłowości, jego twórczości przejawiającej się w różnych dziedzinach jego kultury (...), jego sposobu życia, zwyczajów, sztuki i wierzeń. Aby drogą odpowiedniej ekspozycji nauczyć szacunku dla osiągnięć kulturowych ludów uważanych za prymitywne i wykazać niestusznosc tego rodzaju klasyfikacji niedoceniającej wysokiego nieraz ich wkładu do dorobku kulturowego świata³¹.

Wystawa stała w trzech salach prezentowała zbiory z Afryki, Azji Południowo-Wschodniej, Australii i Oceanii oraz obu Ameryk. Kolekcja meksykańska, ze względu na wartość i liczebność, stanowiła centralną część ekspozycji. Niepisanym, lecz przyjętym w muzealnictwie zwyczajem wystawa ta była uhonorowaniem pracy Marii Frankowskiej w muzeum. W 1979 r., już po odejściu z pracy, dyrektor Jan Krzysztof Makulski w trakcie konferencji zorganizowanej z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy Marii Frankowskiej powiedział, że była ona w istocie „głównym architektem polityki metodycznego uzupełniania zbiorów pozaeuropejskich, a jej szczególna uwaga zwrócona została na sprawy kultur Ameryki Łacińskiej, zwłaszcza Meksyku”³².

³⁰ Scenariusz wystawy, PME, Sp. M.F.,teczka 236, s. 1.

³¹ Ibidem, s. 2.

³² J.K. Makulski, *Kolekcje meksykańskie w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, w: *Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych: materiały z sesji zorganizowanej w dniach 7–8 grudnia 1979 r. z okazji 50-lecia pracy naukowej prof. dr Marii Frankowskiej*, red. M. Paradowska, Warszawa 1987, s. 47.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Działu Informacji Naukowej Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (Arch. PME)

Spuścizna Marii Frankowskiej (Sp. M.F.)

teczki: 72, 106, 207, 234, 235, 236, 243, 244, 245.

Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie (Arch. MNK)

Związek Muzeów Polskich (ZMP),

teczka nr 53.

Publikacje

Etnografki, antropolożki, profesorki, „Etnografia Nowa” 2023, nr 12.

M. Frankowska, *Kolekcja sztuki staromeksykańskiej w poznańskim Muzeum Etnograficznym*, „Muzealnictwo” 1967, t. 14, s. 44–55.

M. Frankowska, *Regionalne muzea ludoznawcze w Polsce*, odbitka z nr 10 z 36 t. „Ludu”, Lublin 1946.

M. Frankowska, *Regionalne muzea ludoznawcze w Polsce*, „Lud” 1939–1945, t. 36, s. 316–347.

M. Frankowska, *Regionalne Muzea Ludoznawcze w Polsce [1946]*, w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, red. A. Tołysz, Warszawa 2022, s. 423–472.

M. Frankowska, *Wystawa: „Kultura ludów pozaeuropejskich”. Scenariusz: prof. dr Maria Frankowska (Sale III–V)*, w: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Historia, zbiory, ekspozycje*, red. J.K. Makulski, Warszawa 1973.

M. Frankowska, *Zadania i potrzeby polskiej amerykanistyki w zakresie etnografii*, „Etnografia Polska” 1966, t. 10, s. 237–252.

E. Klekot, *Etnografki, antropolożki, profesorki*, „Etnografia Nowa” 2023, nr 12, s. 11–39.

J.K. Makulski, *Kolekcje meksykańskie w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, w: *Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych: materiały z sesji zorganizowanej w dniach 7–8 grudnia 1979 r. z okazji 50-lecia pracy naukowej prof. dr Marii Frankowskiej*, red. M. Paradowska, Warszawa 1987.

Maria Frankowska i Eugeniusz Frankowski. Twórcy polskiej latynoamerykanistyki i iberystyki, „Etnografia Nowa” 2017/2018, nr 9/10.

- A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea etnograficzne – ich zadania i działalność w świetle spuścizny archiwalnej i opracowań Marii i Eugeniusza Frankowskich*, „Etnografia Nowa” 2017/2018, nr 9/10, s. 248–285.
- M. Paradowska, *Maria Frankowska (1906–1996)*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, t. 1, red. E. Fryś-Pieraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, s. 92–97.
- M. Paradowska, *Maria Frankowska (1906–1996)*, „Etnografia Polska” 1996, t. 40, z. 1–2, s. 319–326.
- M. Paradowska, *Profesor doktor Maria Frankowska jako etnolog, amerykanista i religioznawca*, w: *Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych*, red. eadem, Warszawa 1987, s. 25–41.
- A. Posern-Zieliński, *Maria Frankowska i jej fascynacje latynoamerykańskie*, w: *Obserwatorki z wyobraźnią: etnograficzne i socjologiczne pisanstwo kobiet*, red. G. Kubica, K. Majbroda, Wrocław 2014, s. 213–228.
- A. Posern-Zieliński, *Maria Frankowska i jej wkład w powstanie polskiej latynoamerykanistyki*, „Etnografia Nowa” 2017/2018, nr 9/10, s. 209–247.
- Skarby sztuki meksykańskiej. Od czasów prekolumbijskich do naszych dni*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, tłum. K. Zawonowski, L. Skalska, Warszawa 1961.
- M. Skwirowska, *Alicja. Maria. Tehuana. Meksykańskie transpozycje wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”*, „Etnografia Nowa” 2023, nr 12, s. 211–243.
- Trzeci świat w polskich badaniach etnograficznych*, red. M. Paradowska, Warszawa 1987.
- T. Walendziak, *Współpraca z Meksykiem*, w: *Zwykłe-niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. A. Czyżewski, Warszawa 2008, s. 373.

ABSTRAKT

Tekst przybliża postać Marii Frankowskiej (1906–1996), profesor etnologii, amerykanistki, wykładowczyni i muzealniczki. Jako profesorka i dydaktyczka działała w cieniu męża, sławnego profesora Eugeniusza Frankowskiego. Amerykanistką została późno, w wieku 55 lat, już po jego śmierci. Jednak muzealniczką była przez całe życie, począwszy od międzywojnia, kiedy to aktywnie włączyła się w proces tworzenia muzeów etnograficznych, opracowując ich cele i zadania, aż do końca lat 60. XX w., kiedy to dokonała wymiany kolekcji muzealnej pomiędzy Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie a Museo de las Culturas w mieście Meksyk. Tekst przybliża muzealniczą drogę Marii Frankowskiej – jako wykładowczyni i kustoszki w muzeum.

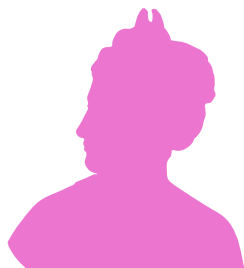
Słowa kluczowe: Maria Frankowska, etnologia, muzealnictwo, amerykanistyka

ABSTRACT

Maria Frankowska. Everything in its own time

The text focuses on Maria Frankowska (1906–1996), professor of ethnology, Americanist, lecturer and museologist. As a professor and teacher, she worked in the shadow of her husband, the famous Professor Eugeniusz Frankowski. She became an American studies scholar late in life – at the age of 55, after her husband's death. However, she was a museologist all her life, starting in the interwar period, when she actively participated in the process of establishing ethnographic museums, developing their objectives and tasks, until the end of the 1960s, when she exchanged museum collections between the National Ethnographic Museum in Warsaw and the Museo de las Culturas in Mexico City. The text presents Maria Frankowska's career as a museologist and as a lecturer and curator at the Museum.

Keywords: Maria Frankowska, ethnology, museum studies, American studies



dr Marta Skwirowska – antropolożka, kustoszka w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, stypendystka rządu meksykańskiego, stażystka Museo de América w Madrycie. W Meksyku prowadziła badania wokół obrzędowości i meksykańskiej arte popular, w tym sztuki efemerycznej, czego rezultatem jest praca doktorska *O ulotnej sztuce świętowania. Od arte efímero do instalacji świątecznych w przestrzeni Miasta Meksyk*. W PME zajmuje się kolekcją obu Ameryk, prowadzi projekt „Utracona kolekcja. Badania na rzecz odtworzenia przedwojennego inwentarza Muzeum Etnograficznego w Warszawie” (w ramach programu MKiDN – badania polskich strat wojennych). Aktualny obszar zainteresowań zawodowych: badania proveniencyjne zbiorów amerykańskich, historia polskiej antropologii obu Ameryk, prywatnych: antropologia gór.

<https://orcid.org/0009-0002-7947-0517>

Etnograficzne herstorie.

Działaczki, badaczki, muzealniczki

Sprowokowana postawionym w tytule konferencji pytaniem „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek?”, chciałam się skupić na przedstawieniu herstori muzealnictwa etnograficznego, w którym wyjątkową rolę odegrały nietuzinkowe kobiety. Dzięki ich zaangażowaniu, pracowitości i determinacji powstały skanseny i muzea etnograficzne, nowe koncepcje wystawiennicze i kolekcjonerskie etnograficznych zagadnień. A wszystko po to, by uwzględnić społeczności chłopskie i kulturę ludową jako pełnoprawne elementy polskiego społeczeństwa i kultury. Do mojej opowieści o budowaniu muzealnictwa etnograficznego z bardzo zacnego grona badaczek, działaczek i muzealniczek wybrałam kilka kobiet, o których moim zdaniem nie wolno zapomnieć. Zaprezentuję sieci osobistych powiązań moich bohaterek, metod ich pracy i współpracy, a także sposoby na budowanie muzealnictwa etnograficznego na przekór historii i piętrzącym się niepowodzeniom.

Aniela Chmieleńska

Opowieść o niezłomnym tworzeniu kolekcji etnograficznej zacząć należy od Anieli Chmieleńskiej (1868–1936)¹, która początkowo związana była z Płockiem, gdzie rozpoczęła aktywną działalność społeczną. Pracowała w Towarzystwie Dobroczynności, Towarzystwie Higienicznym, w każdym z tych miejsc opiekując się najuboższymi. Współpracowała z Towarzystwem Zbiorów Szkolnych i to właśnie podczas tej pracy społecznej narodziły się jej muzealnicze zainteresowania. Prowadziła intensywną pracę konspiracyjną z młodzieżą szkolną, m.in. organizując strajk szkolny w 1905 r. – w efekcie rodzinę Chmieleńskich zmuszono do wyprowadzki do Łowicza, w którym Aniela kontynuowała swoje demokratyczne działania na rzecz walki z analfabetyzmem, organizowała nauczanie dla dzieci i dorosłych w ramach Polskiej Macierzy Szkolnej, której przez szereg lat przewodniczyła. Będąc entuzjastką wszelkiej pracy społecznikowskiej, współpracowała intensywnie z młodzieżą, m.in. organizując harcerstwo².

W Łowiczu założyła oddział Towarzystwa Zbiorów Szkolnych (1906) i oddział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (PTK, 1909), pod egidą którego rozpoczęła swoją etnograficzną pasję najpierw poprzez odczyty i pogadanki, następnie przez organizację wycieczek po łowickim, a uwieńczeniem owych

¹ M. Chmieleńska, *Życie i działalność Anieli Chmieleńskiej, twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1973.

² Ibidem, s. 25–43.

działań stało się zbieranie eksponatów kultury ludowej. Chmielińskiej marzyło się bowiem założenie muzeum etnograficznego – idei tej poświęciła kolejne 30 lat życia. Pierwszą wystawę pedagogiczno-rękodzielniczą z działem etnograficznym w Łowiczu otworzyła w 1908 r., a już dwa lata później dzięki mozolnej pracy i przy mobilizacji wielkich sił społecznych otworzyła Muzeum Etnograficzne Ziemi Łowickiej, działające pod patronatem PTK³. [fot. 1]

Z wielkim podziwem i entuzjazmem o wystawie wyrażał się prof. Kazimierz Moszyński⁴. Chmielińskiej przyszło się zmierzyć z sytuacją najtrudniejszą dla muzealnika, czyli utratą kolekcji, kiedy w trakcie I wojny światowej podczas walk nad Bzurą zniszczeniu uległo większość eksponatów kultury ludowej Księżaków Łowickich. Kiedy w 1926 r. reaktywowany został oddział PTK, Chmielińska na nowo i od początku rozpoczęła gromadzenie łowickiej kolekcji etnograficznej przy wielkiej pomocy nauczycieli i przy powszechnym zrozumieniu tej idei wśród mieszkańców regionu. W 1931 r. muzeum zostało otwarte na nowo. Aniela umiera w 1936 r. w Warszawie, jednak na prośbę mieszkańców łowickiego i obywateli Łowicza zostaje pochowana w tym mieście, a jej imieniem nazwany został dział etnograficzny muzeum w Łowiczu⁵.

Helena i Wiesława Cichowicz

Nie byłoby kolekcji etnograficznej Wielkopolski, gdyby nie dwie kobiety – matka i córka, Helena i Wiesława Cichowicz⁶, wielkie miłośniczki kultury ludowej, zasłużone dla etnografii Wielkopolski. Helena z domu Robińska była doskonałą organizatorką, miała szerokie kontakty towarzyskie, ale też dzięki pozycji męża adwokata i notariusza bardzo dobrą pozycję społeczną. Wszystkie te czynniki umożliwiły Helenie założenie w 1910 r. Towarzystwa Ludoznawczego w Poznaniu, działającego niezależnie od podobnego towarzystwa powstałego wcześniej w 1895 r. we Lwowie⁷. Wytworami ludowymi, a w szczególności strojami ludowymi, zainteresował Helenę ks. bp Edward Likowski, prezes Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁸. Helena była twórczynią pierwszych zbiorów ludoznawczych w Poznaniu, które miały stanowić kolekcję w ramach Muzeum im. Mielżyńskich. Z pewnością koncepcja muzeum i zakres merytoryczny kolekcji były efektem podróży po placówkach muzealnych ówczesnej Europy (m.in. Praga, Drezno, Christiania, Paryż, Hjörning), z których z pewnością matka z córką czerpały wiedzę i inspiracje. W 1921 r. w gmachu Muzeum

³ E. Fryś-Pietraszkowa, *Aniela Chmielińska*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/aniela-chmielinska/>.

⁴ K. Moszyński (1887–1959), profesor etnografii i etnologii, slawista. Autor *Kultury ludowej Słowian*.

⁵ Ibidem.

⁶ E. Kuźniewska, *Działalność ludoznawcza Heleny i Wiesławy Cichowicz*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Etnologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza pod kierunkiem doc. dra B. Linette, Poznań 1986, archiwum Instytutu Antropologii i Etnologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.

⁷ Towarzystwo Ludoznawcze we Lwowie, późniejsze Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (PTL) założone przez Antoniego Kalinę, działające do dziś, skupiające środowisko etnografów, etnologów i antropologów, więcej na www.ptl.info.pl.

⁸ A. Wojtkowski, *Helena Cichowiczowa i Zbiory Ludoznawcze*, w: *XXV-lecie Zbiorów Ludoznawczych im. Heleny i Wiesławy Cichowicz*, Poznań 1937, s. 4.

Wielkopolskiego w Poznaniu została otwarta wystawa „Zbiory ludoznawcze Heleny i Wiesławy Cichowicz”, która obejmowała kilka tysięcy eksponatów. W 1922 r. Cichowiczowa zorganizowała pierwszą w Polsce wystawę koronek przy współpracy z Musée du Cinquentaenaire w Brukseli⁹. Wspierała regionalną sztukę ludową i przemysł ludowy. Razem z Wiesławą popularyzowały rękodzieło z różnych stron Wielkopolski, pomagały kobietom w sprzedaży koronek i haftów, wspierały przy szukaniu nowych zamówień i rynków zbytu, tym samym wspierając finansowo ubogą ludność.

Zainteresowania ludoznawcze matki kontynuowała córka Wiesława, wykształcona śpiewaczka, która poza pracą w muzeum zasłużyła się zgromadzeniem w latach 1910–1965 obszernego materiału etnograficznego z obszaru Wielkopolski. Obydwie były działaczkami, stopniowo przeszły zawodową i życiową ewolucję w kierunku kolekcjonerstwa etnograficznego, kształtowanego w sposób świadomy i metodyczny. Przyświecała im idea, by „przypominać starszym, młodym i przyszłym mianowicie pokoleniom, krasę naszego ludu, która niestety coraz więcej zanika”¹⁰. Podkreślić należy, że kolekcjonerstwo Cichowiczek miało rys wyraźnie patriotyczny i rozwijało się pod wpływem silnej germanizacji w zaborze pruskim. Wiesławie zawdzięczamy też dwujęzyczny przewodnik, który napisała do wystawy w 1911 r., a także *Przewodnik ilustrowany po Dziale Ludoznawczym* (1929). W 1936 r. zorganizowała jubileusz 25-lecia zbiorów ludoznawczych. Zawsze wiernie wspierała matkę w gromadzeniu zbiorów etnograficznych, a po jej śmierci została ich kustoszka. Zbiory ludoznawcze były docenione przez komisję z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie i otrzymywały bardzo pochlebne recenzje w polskich i niemieckich czasopiśmiech¹¹. [fot. 2]

Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa

Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa (1885–1967)¹² to kobieta, o której nie sposób powiedzieć inaczej niż „wielka” i „pierwsza”. Była profesorką uniwersytetów w Wilnie, Warszawie i Londynie, a także pierwszą rektorką w historii polskiej akademii. Pochodziła z rodziny zasłużonej dla polskiej nauki, o demokratycznym światopoglądzie i silnym imperatywie pracy społecznej. Cezaria początkowo związana była naukowo z językoznawstwem, z czasem jej zainteresowania skierowały się ku etnologii. Była jedną z pierwszych uczonych wyjaśniających zjawiska kultury w kategoriach fenomenologicznych. Bardzo znaczącym miejscem w jej karierze naukowej okazało się Wilno, do którego przeprowadziła się z rodziną w 1921 r. W tym czasie podjęła starania o habilitację (w zakresie etnologii, ze szczególnym

⁹ W. Przewoźny, *Helena Cichowicz*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/helena-cichowicz/>.

¹⁰ W. Cichowiczówna, *Dział ludoznawczy w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu. Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Ludoznawczego*, Poznań 1911, s. 8.

¹¹ Zbiory te uległy zniszczeniu najpierw w wyniku I wojny światowej, a następnie zostały niemal spustoszone w wyniku II wojny światowej.

¹² A. Zadrożyńska, D. Zamojska, *Cezaria Anna Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/cezaria-anna-baudouin-de-courtenay-ehrenkreutz-jedrzejewiczowa/>.

uwzględnieniem kultury duchowej), którą uzyskała na Uniwersytecie Warszawskim na podstawie rozprawy o Świętej Cecylii¹³ w 1922 r. Początkowo na Uniwersytecie Stefana Batorego (USB) pracowała jako docent, a od 1927 r. na stanowisku profesora etnologii i etnografii. Zaslugi Cezarii na polu etnologii są wyjątkowe. Prowadząc intensywne badania terenowe na Wileńszczyźnie i zajęcia dydaktyczne, z sukcesem stworzyła Zakład Etnologii i Etnografii. Dla rozważań o sieci etnograficznych powiązań najistotniejsze wydaje się być powołanie Muzeum Etnograficznego funkcjonującego przy katedrze. Muzeum to pomyślane zostało jako placówka towarzysząca uniwersyteckim zakładom, laboratorium kultury, w którym wyraźnie ma się ujawniać sens ludzkich dzieł poprzez obiekty etnograficzne. Wytyczne, idee i wskazówki Cezaria opracowała w pracy *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie* (Wilno 1926). Muzeum Etnograficzne wyrabiać miało w studentach spostrzegawczość etnologiczną i przygotować ich do prowadzenia badań terenowych. Zaczątkiem zbiorów muzeum były eksponaty zgromadzone w 1925 r. na wystawę tkanin ludowych. Cezaria umiejętnie i skutecznie korzystała ze swoich kontaktów z regionalnymi Towarzystwami Popierania Przemysłu Ludowego, w których aktywnie działała. W ten sposób obok intensywnych badań terenowych pozyskiwane były przedmioty do kolekcji etnograficznej. Wielkością Cezarii jako wykładowczynie, profesorki i mentorki była wyjątkowa umiejętność prowadzenia zespołu, współcześnie określilibyśmy to jako zarządzanie projektem. Potrafiła w swoich studentach zauważyć najmocniejsze strony, wydobyć je i pokierować nimi.

Maria Znamierowska-Prüfferowa

Być może nie byłoby Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (1898–1990)¹⁴, etnologiki i muzealniczki, założycielki samodzielnego Muzeum Etnograficznego w Toruniu, gdyby nie Cezaria Ehrenkreutz – jej mentorka i profesorka. Droga Marii do etnologii była skomplikowana, uczęszczała na wykłady zarówno na Wydziale Humanistycznym, jak i Matematyczno-Przyrodniczym wileńskiego uniwersytetu. W 1926 r. rozpoczęła studia na kierunku etnologia pod kierunkiem Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej. Stopniowo wciągała ją praca w uniwersyteckim Muzeum Etnograficznym, gdzie zaczęła od stanowiska zastępcy młodszego asystenta. Zagadnieniem badawczym przydzielonym jej przez prof. Ehrenkreutzową było rybołówstwo ludowe. Tematem tym zajmowała się przez całe swoje życie. Okres międzywojenny był dla Prüfferowej czasem intensywnych badań terenowych i zdobywania kwalifikacji muzeologicznych, których efekty ujrzą światło dzienne w powojennej

¹³ Ibidem.

¹⁴ E. Arsyńska, H. Muzalewska, *Maria Znamierowska-Prüfferowa*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/maria-znamierowska-prufferowa/>.

Polsce, w zmienionej sytuacji społeczno-historycznej. Kiedy w 1934 r. Cezaria opuszcza Wilno i przenosi się do Warszawy, by tam tworzyć kolejną katedrę etnologii i podjąć próby powołania muzeum etnograficznego na Uniwersytecie Warszawskim, całość prac w Muzeum Etnograficznym i kierowanie Katedrą Etnologii na USB przejmują Znamierowska-Prüfferowa. Lata 30. XX w. to niezwykle intensywny czas dla Marii: prowadzi badania naukowe, pisze i publikuje, intensyfikuje wyjazdy terenowe, gromadzi zbiory do muzeum, prowadzi działalność popularyzatorską. Każde badania terenowe wykorzystywała do pozyskania kolejnych obiektów dla muzeum. Zbierała bezcenne doświadczenie zawodowe, nawiązywała kontakty zawodowe, które utrzymywać będzie przez wiele lat, podczas licznych podróży po Europie, kiedy to odwiedzała muzea we Francji, Czechosłowacji, Norwegii, Estonii, Finlandii, Austrii, Jugosławii, Szwecji, Danii, Niemczech oraz na Węgrzech i Litwie¹⁵. Ponura rzeczywistość II wojny światowej i powojenny nowy ład zmuszają Znamierowską-Prüfferową do zmiany miejsca zamieszkania. W ten sposób w lipcu 1945 r. transportem repatriacyjnym trafiła do Torunia wraz z innymi profesorami USB. I natychmiast przystąpiła do tworzenia muzeum etnograficznego na wzór placówki wileńskiej, tyle że na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, gdzie podjęła pracę jako adiunkt w Katedrze Etnologii i Etnografii. Niestety nie było dobrej atmosfery dla takiej placówki, jednak Maria się nie poddała. Pracowała w Dziale Etnograficznym Muzeum Miejskiego w Toruniu, gdzie stworzyła zespół pracowników, rozpoczęła badania terenowe na Kujawach, organizowała struktury Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. [fot. 3]

Sukces osiągnęła w 1959 r., kiedy do życia zostało powołane Muzeum Etnograficzne w Toruniu, a Prüfferowa została jego pierwszą dyrektorką. Muzeum stworzono na wzór wileńskiego muzeum na USB jako laboratorium kultury, instytucja prowadząca badania naukowe, działalność wystawienniczą, kolekcjonerską, edukacyjną i wydawniczą. Wtedy jego założycielka marzyła o stworzeniu w centrum miasta, w otulinie toruńskiej starówki, skansenu na wzór tego w Sztokholmie na wyspie Djurgården. Dla niektórych jest to pomysł tak rewolucyjny, że wprost niemożliwy. I to, choć z licznymi przeszkodami, udało się dyrektor Prüfferowej doprowadzić do szczęśliwego zakończenia. Wielką umiejętnością Marii jako dyrektorki muzeum było budowanie zespołu muzealnego, tworzenie zasad i procedur pracy w instytucji. Dla niej każdy pracownik w muzeum etnograficznym był potrzebny i niezbędny.

Bożena Stelmachowska

Dla muzealnictwa pomorskiego nie do przecenienia jest postać Bożeny Stelmachowskiej (1889–1956)¹⁶, etnografki, badaczki Kaszub i Pomorza, kustoszki

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ T. Karwicka, W. Armon, *Bożena Felicja Maria Stelmachowska*, <https://etnoznawcy.pl/biogram/bozena-felicja-maria-stelmachowska/>.

Muzeum Miejskiego w Poznaniu. Była pierwszym polskim etnologiem prowadzącym badania na Kaszubach i Pomorzu – terenie mało znanym polskiej etnologii w okresie międzywojennym. Studiowała w latach 1919–1925 na Uniwersytecie Poznańskim u profesorów Józefa Kostrzewskiego i Jana Stanisława Bystronia – zaczynając od zainteresowań archeologicznych (doktorat), a potem koncentrując się na etnologii. Habilitowała się na Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie (1939) u prof. Cezarii Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowej na podstawie pracy *Podkoziółek w obrzędowości zapustnej Polski zachodniej* (Poznań 1933). W latach 1934–1939 pracowała na stanowisku kustosa Muzeum Miejskiego w Poznaniu, gdzie pełniła funkcje kustoszki i kierowniczkę, zdobywając doświadczenie muzealne. Ciekawym etapem drogi zawodowej Stelmachowskiej jest gromadzenie zbiorów etnograficznych z zakresu sztuki Kaszub dla Szkoły Morskiej w Gdyni (ok. 600 obiektów)¹⁷. W tym czasie Stelmachowska odbyła szereg służbowych podróży naukowych, m.in. do Włoch, Francji, Niemiec, Austrii, mających na celu zapoznanie się z najnowszymi trendami w wystawiennictwie i muzealnictwie, gdzie uczyła się podstaw nowoczesnej muzeologii. Uczestniczyła w zjeździe Związku Muzeów w Warszawie w 1936 r. oraz zorganizowała w Poznaniu w 1938 r. wystawę o kulturze muzycznej Wielkopolski od średniowiecza do XX w.¹⁸ Po wojnie zamieszkała w Toruniu, gdzie kierowała Katedrą Etnologii i Etnografii, koncentrowała się na pracy organizacyjnej i dydaktycznej, kształcąc wielu przyszłych muzealników. Stelmachowska była zaangażowana w organizację muzeów w Kartuzach i w Kwidzynie. Aktywnie działała w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym. [fot. 4]

Maria Frankowska

Maria Frankowska (1906–1996)¹⁹ to jedna z najwybitniejszych postaci polskiej etnologii. Rozpoczęła swoją pracę zawodową jako asystentka w Instytucie Etnologii Uniwersytetu Poznańskiego, gdzie zajmowała się m.in. inwentaryzacją zbiorów w Muzeum Kaszubskim we Wdzydzach. Następnie w latach 1930–1939 pracowała jako kustoszka w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, skupiając się na opracowaniu kolekcji działu indochińskiego. W kręgu jej podstawowych zainteresowań badawczych był stan muzealnictwa. Na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego prowadziła w letnich miesiącach w latach 1934–1938 studyjne wyjazdy i okresowe prace w muzeach m.in. Trocadero i Guimeta w Paryżu, w Berlinie, Madrycie, Lipsku, Monachium, Dreźnie, Stuttgarcie, Kolonii i Hamburgu²⁰. Dodatkowo niezależnie od prowadzonych prac muzealnych zwiedzała pozostałe europejskie

¹⁷ A.W. Brzezińska, *Bożena Stelmachowska. Luminarze nauki Uniwersytetu Poznańskiego w latach 1919–2019*, red. Z. Pilarczyk, Poznań 2019, s. 683–688.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. Paradowska, Maria Frankowska, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki i szkice biograficzne*, t. 1, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, s. 92–97.

²⁰ Ibidem, s. 92.

muzea. W 1945 r. przez kilka miesięcy Frankowska pracowała jako kustosz w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, jednak całą swoją muzealniczą drogę związała z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, gdzie w latach 1963–1966 piastowała stanowisko kierownika Działu Pozaeuropejskiego, a w latach 1967–1976 była jego kuratorem²¹. Wielkim sukcesem Frankowskiej było doprowadzenie do wymiany eksponatów między Museo de la Culturas w mieście Meksyk a Państwowym Muzeum Etnograficznym, dzięki czemu powstała niezwykle cenna kolekcja meksykańskiej kultury i sztuki, stworzona w sposób metodyczny, zgodnie z przemyślaną koncepcją kolekcjonerską.

Wszystkie zaprezentowane muzealniczki to postacie wybitne – swoją charyzmą, determinacją i wiedzą kreowały rzeczywistość muzeów etnograficznych, w których współcześnie możemy pracować. Dzięki ich uporowi na zawsze zmienił się kształt etnograficznych kolekcji, poszerzony został zakres muzealnych działań włączających odbiorcę, lokalne społeczności. Upowszechnianie wiedzy o naszych muzealnych poprzedniczkach jest naszym codziennym zobowiązaniem. W ramach Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, w ramach którego wcześniej działały i one, pielęgnujemy pamięć środowiskową²², dbamy o groby²³, restaurujemy nagrobki²⁴, ze spuścizny muzealniczek wydobywamy zapomniane teksty i je publikujemy²⁵. Upowszechniając ich dorobek, edukujemy i scalamy nasze zawodowe środowisko, budujemy mosty relacji i sieci muzealnych i etnograficznych kontaktów. Tak jak wcześniej robiły to nasze poprzedniczki.

²¹ Ibidem, s. 93.

²² Dotąd wydano siedem tomów słownika *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne* stanowiącego dzieło manifestujące solidarność środowiska, które ceni pamięć swojej przeszłości i przykładą dużą wagę do jej upowszechniania. Na łamach słownika ukazało się łącznie 500 biogramów, napisanych przez 320 autorów. Na portalu Etnoznawcy upowszechniany jest dorobek polskiej etnografii, zob. *Czym jest pamięć środowiskowa?*, webinar, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-1-czym-jest-pamiec-srodowiskowa/>; *Etnograficzne kolekcje cyfrowe*, webinar, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-2-etnograficzne-kolekcje-cyfrowe/>; *Etnoznawcy w sieci*, webinar, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-3-muzea-i-ich-zasoby-w-sieci/>; *Etnowydawnictwa*, webinar, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-4-etnowydawnictwa/>.

²³ W ramach akcji społecznej PTL lokalizowało groby nieżyjących badaczy i badaczek. Poznański Oddział PTL opiekuje się grobem Heleny i Wiesławy Cichowicz, a społeczną opiekunką grobu jest Anna Weronika Brzezińska. Grobem Marii Znamierowskiej-Prüfferowej opiekuje się toruńskie Muzeum Etnograficzne wspólnie z Towarzystwem Przyjaciół Muzeum Etnograficznego w Toruniu.

²⁴ A.W. Brzezińska, *Rekonstrukcja nagrobka prof. dr hab. Bożeny Stelmachowskiej*, „Acta Cassubiana” 2020, t. 22, s. 404–408.

²⁵ Warto tu wspomnieć o serii *Etnografia Ocalona*, w której opublikowano m.in. prace: Marii Antoniny Czaplickiej *Mój rok na Syberii* (2013), Wandy Modzelewskiej *Materiały o kulturze i sztuce ludowej Polski* (2022), Alicji Iwańskiej *Czyścić i utopia. Meksykańska wieś Indian Mazauha* (2024), Suli Benet *Jak dożyć 100 lat. Styl życia ludów Kaukazu* (2023), Olimpii Swianiewiczowej *Interpretacja Dziadów Mickiewiczowskich na podstawie skarbca kultury białoruskiej* (2019). Cały nr 13 czasopisma „Etnografia Nowa” poświęcony jest postaci Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- E. Arsyńska, H. Muzalewska, *Maria Znamierowska-Prüfferowa*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/maria-znamierowska-prufferowa/>.
- A.W. Brzezińska, *Bożena Stelmachowska*, w: *Luminarze nauki Uniwersytetu Poznańskiego w latach 1919–2019*, red. Z. Pilarczyk, Poznań 2019, s. 683–688.
- A.W. Brzezińska, *Rekonstrukcja nagrobka prof. dr hab. Bożeny Stelmachowskiej*, „Acta Cassubiana” 2020, t. 22, s. 404–408.
- W. Cichowiczówna, *Dział ludoznawczy w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu. Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Ludoznawczego*, Poznań 1911.
- M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej, twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1973.
- Czym jest pamięć środowiskowa?*, webinar, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-1-czym-jest-pamiec-srodowiskowa/>.
- Etnograficzne kolekcje cyfrowe*, webinar, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-2-etnograficzne-kolekcje-cyfrowe/>.
- Etnowydawnictwa*, webinar, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-4-etnowydawnictwa/>.
- Etnoznawcy w sieci*, webinar, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/wpis-na-blogu/webinar-3-muzea-i-ich-zasoby-w-sieci/>.
- E. Fryś-Pietraszkowa, *Aniela Chmielińska*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/aniela-chmielinska/>.
- T. Karwicka, W. Armon, *Bożena Felicja Maria Stelmachowska*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/bozena-felicja-maria-stelmachowska/>.
- E. Kuźniewska, *Działalność ludoznawcza Heleny i Wiesławy Cichowicz*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Etnologii UAM pod kierunkiem doc. dra B. Linette, Poznań 1986, archiwum Instytutu Antropologii i Etnologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.

M. Paradowska, *Maria Frankowska*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki i szkice biograficzne*, t. 1, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, s. 92–97.

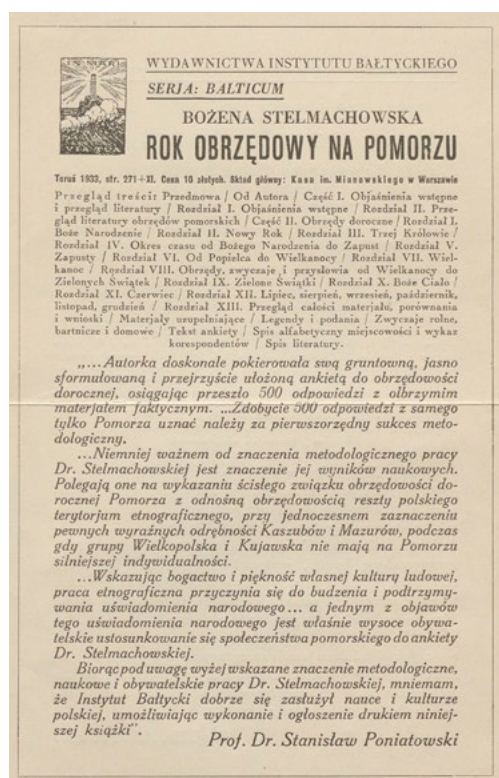
W. Przewoźny, *Helena Cichowicz*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/helena-cichowicz/>.

A. Wojtkowski, *Helena Cichowiczowa i Zbiory Ludoznawcze*, w: *XXV-lecie Zbiorów Ludoznawczych im. Heleny i Wiesławy Cichowicz*, Poznań 1937.

A. Zadrożyńska, D. Zamojska, *Cezaria Anna Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, <https://etnoznawcy.pl/biogram/cezaria-anna-baudouin-de-courtenay-ehrenkreutz-jedrzejewiczowa/>.



1. Strona tytułowa książki Aniela Chmieleńskiej *Księżacy i ich strój* [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Wiesława Cichowicz, ok. 1931 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Maria Znamierowska-Prüfferowa, ok. 1920, odbitka na papierze srebrno-żelatynowym [\[powrót do tekstu\]](#)
4. Bożena Stelmachowska, *Ziemia malborska, Rok obrzędowy na Pomorzu* [prospekt], 1933 [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Tekst jest antropologiczną refleksją o etnograficznej herstorii muzealnictwa w Polsce. W artykule dotyczącym muzealnictwa etnograficznego przedstawione zostały postaci nietuzinkowych muzealniczek, dzięki którym zaangażowaniu, pracowitości i determinacji powstały muzea etnograficzne i skanseny, nowe koncepcje wystawiennicze oraz koncepcje kolekcjonowania obiektów etnograficznych. A wszystko po to, by uwzględnić społeczności chłopskie i kulturę ludową jako pełnoprawne elementy polskiego społeczeństwa i kultury. Tekst dotyczy osiągnięć etnografek-muzealniczek: Wiesławy i Heleny Cichowicz – działaczki i założycielki zbiorów ludoznawczych w Poznaniu; Anieli Chmieleńskiej, znawczyni kultury ludowej Książaków Łowickich i założycielki Muzeum w Łowiczu; prof. Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej, autorki unikatowej na skalę europejską koncepcji uniwersyteckiego muzeum etnograficznego na Uniwersytecie Stefana Batorego w międzywojennym Wilnie; Bożeny Stelmachowskiej, zasłużonej badaczki Pomorza, prof. Marii Frankowskiej, badaczki, muzeolożki i zasłużonej dydaktyk muzealnictwa, oraz prof. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, założycielki Muzeum Etnograficznego w Toruniu, wybitnej badaczki i muzealniczki, która całe życie poświęciła budowaniu muzealnictwa etnograficznego w Polsce.

Słowa kluczowe: etnolożki, muzealniczki, regionalistki, herstoria muzealnictwa etnograficznego, pamięć środowiskowa, historia polskiej etnologii i antropologii kulturowej

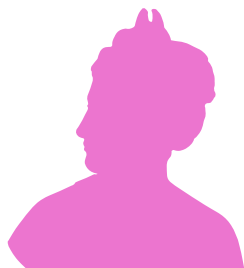
ABSTRACT

Ethnographic herstories. Museologists, researchers, activists

In response to the question posed by the title of this conference — ‘Why were there no great female museologists?’ – I would like to focus my presentation on the history of ethnographic museology in which extraordinary women played a unique role. Thanks to their commitment, diligence and determination, ethnographic and open-air museums were established, and there are new exhibition ideas and concepts for collecting ethnographic objects. These measures were implemented to ensure the inclusion of peasant communities and folk culture as integral components of Polish society and culture. I will, therefore, talk about the achievements of such ethnographers and museologists as: Wiesława and Helena Cichowicz – activists and founders of folklore collections in Poznań; Aniela Chmieleńska, an expert on the folk culture of the Duchy of Łowicz region and founder of the Museum in Łowicz; Professor Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, author of a concept for

a university ethnographic museum at the Stefan Báthory University in interwar Vilnius, unique on a European scale. In addition, I will also mention Bożena Stelmachowska, Professor Maria Frankowska and, of course, Professor Maria Znamierowska-Prüfferowa, founder of the Ethnographic Museum in Toruń, an outstanding researcher and museologist who dedicated her entire life to the development of ethnographic museums in Poland. My presentation will therefore be an anthropological reflection on the ethnographic herstory of museology in Poland.

Keywords: ethnologists, museologists, regionalists, herstory of ethnographic museology, environmental memory, history of Polish ethnology and cultural anthropology



dr Justyna Słomska-Nowak – etnolożka i muzealniczka, kustosz dyplomowany, pracuje w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu; członkini Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Etnograficznego; członkini Stowarzyszenia Muzealników Polskich; redaktor naukowa i prowadząca wielu publikacji z zakresu etnologii i muzealnictwa katalogów wystaw, książek naukowych i popularnonaukowych, w tym serii wydawniczej Etnografia Ocalona. Członkini redakcji serii wydawniczej Atlas Polskich Strojów Ludowych. Zajmuje się dziedzictwem polskiej kultury ludowej, a w szczególności sztuką ludową, strojem ludowym i jego zdobnictwem, a także spuścizną prof. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej.

IV. MUZEALNE BADACZKI



Maria Gołąb

***Twórczość Jacka Malczewskiego
w praktyce badawczej i wystawienniczej
Agnieszki Ławniczakowej (1935–2009)***

„Na moje pytanie, czy był już na wystawie Malczewskiego, malarz Jan Peter Trip odpowiedział »Jedenaście razy!«. Powiedziałem mu, że doznałem wstrząsu (szoku obrazowego), który trwa od czasu zwiedzenia wystawy. Odpowiedź Trippa: »Tego doświadczył każdy!«. Malarz Manfred Bluth zapytany o wrażenia z wystawy twierdził, że dla każdego kto interesuje się malarstwem europejskim byłoby stratą nie do odrobienia nie zobaczenie wystawy Malczewskiego. Malarz ten mówił także o »nadzwyczajnym napięciu, gdy ogląda się po kolei autoportrety Malczewskiego; jest także pewien, że treść i forma są tu w zgodzie jak rzadko«¹.

Cytowany passus pochodzi z jednej spośród licznych i entuzjastycznych recenzji, jakie pojawiły się podczas trwania wystawy Jacka Malczewskiego w trzech niemieckich miastach: Stuttgarcie, Kilonii i Duisburgu w 1980 r. Wystawa przygotowana przez Agnieszkę Ławniczakową we współpracy z niemieckimi badaczami, Jensem Christianem Jensenem oraz Tilmanem Osterwoldem, wieńczyła kilkunastoletni już okres jej działalności wystawienniczej i badawczej poświęconej Malczewskiemu. Rozpoczął się on w 1968 r. monograficzną wystawą artysty w poznańskim Muzeum Narodowym. Nawet z perspektywy całości dorobku zawodowego Ławniczakowej ta zrealizowana z rozmachem ekspozycja wydaje się najważniejszym jej dokonaniem muzealno-badawczym oraz początkiem wieloletniego zaangażowania Ławniczakowej oraz poznańskiego muzeum w badania i propagowanie sztuki Malczewskiego w Polsce, Europie i na świecie.

Wybór twórczości Jacka Malczewskiego jako przedmiotu badań i wystawy nie był przypadkowy. W 1956 r., gdy Agnieszka Ławniczakowa rozpoczęła w muzeum pracę, w wyniku wieloletnich starań kierownictwa muzeum w zbiorach MNP znalazła się wybitna kolekcja Jacka Malczewskiego, licząca blisko 50 obrazów o najwyższej randze artystycznej wraz z całą zachowaną Galerią Rogalińską Edwarda Aleksandra Raczyńskiego. Dzięki temu w poznańskim muzeum znajduje się jeden z największych publicznych zbiorów sztuki Jacka Malczewskiego.

¹ K. Müller, *Jacek Malczewski 1854–1929*, „Berliner Kunstblatt” Juli 1980, nr 27, s. 8.

Talentem młodej kuratorki było to, iż obok rozpoznania wartości artystycznej Malczewskiego wyczuła także właściwy czas na wprowadzenie jego sztuki w szeroki społeczny obieg² – otwarta w listopadzie 1968 r. wystawa Jacka Malczewskiego wzbudziła ogromne zainteresowanie publiczności: frekwencja zbliżyła się do 75 tys. osób³.

Katalog wystawy – najobszerniejszy wówczas i dotąd katalog dzieł Malczewskiego⁴ – zestawiał w ujęciu chronologicznym 289 obrazów olejnych oraz 166 studiów rysunkowych opracowanych zgodnie ze standardami obowiązującymi do dziś, z pełną bibliografią (w tym archiwaliami) oraz wykazem wystaw przy każdym dziele⁵. Gdy dodamy do tego olbrzymi materiał ilustracyjny (339 reprodukcji czarno-białych), kalendarium życia i twórczości w opracowaniu Jerzego Nowakowskiego, a także tekst wstępny pióra Agnieszki Ławniczakowej, to książka ta do dziś spełnia wymogi wzorcowego wydawnictwa tego typu.

Ekspozycji towarzyszyła jednodniowa sesja z udziałem Kazimierza Wyki i Andrzeja Jakimowicza, a opublikowane niedługo potem obszerne studia poświęcone twórczości Malczewskiego, będące pokłosiem wystawy – na co wskazali sami autorzy – zaliczyć trzeba do najważniejszych jej naukowych reperkusji⁶. W trakcie trwania ekspozycji w Teatrze Polskim w Poznaniu wystawiono *Rzecz listopadową* Ernesta Brylla. W inscenizacji nawiązującej do *Wesela* Wyspiańskiego znalazły się odniesienia do *Błędnego kota* Malczewskiego⁷. W lutym 1969 r. Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi zrealizowała film pt. *Jacek Malczewski*⁸. W prasie poznańskiej i centralnej ukazało się kilkadziesiąt tekstów (notatek i artykułów), radio i telewizja wyemitowały szereg audycji, a w Polskiej Kronice Filmowej pojawił się reportaż z wystawy⁹.

Tekst o Jacku Malczewskim zamieszczony w katalogu objął całą twórczość malarza¹⁰. Wskazując na dominujące w początkach twórczości idee realizmu i naturalizmu, autorka przekonująco powiązała opisywane konteksty ideowe i artystyczne z konkretnymi malarskimi jakościami obrazów. W tekście znalazły się, wprawdzie nieliczne, ale obecne już w tym pierwszym tekście „słowne interpretacje” wybranych kompozycji, owa staroświecka forma wywodu w dziedzinie historii sztuki – jak pisał o nich (także w studium o Malczewskim) Andrzej Jakimowicz¹¹.

² W tym samym czasie została wydana pierwsza powojenna monografia autorstwa J. Puciaty-Pawłowskiej, *Jacek Malczewski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

³ Podczas wystawy przeprowadzono dodatkowe, specjalnie przygotowane badanie publiczności; w jego wyniku otrzymano 1048 poprawnie wypełnionych ankiet i materiał ten dał asumpt do napisania tekstu poświęconego fenomenowi sukcesu wystawy; J. Ziemiński, *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego*, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1980, t. 4, s. 48–62.

⁴ *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej*, red. A. Ławniczakowa, oprac. A. Ławniczakowa, J. Nowakowski, M. Berdyszakowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1968.

⁵ Nadto bibliografię tę, liczącą 527 pozycji, zestawiono na końcu książki, co do dziś stanowi nieocenione źródło danych odnoszących się do twórczości Jacka Malczewskiego.

⁶ A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970; K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.

⁷ J. Ziemiński, *Sukces wystawy...*, op. cit., s. 59, 62.

⁸ Por. „MNP – Wystawa *Jacek Malczewski*. Korespondencja 1968–1969”, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu [dalej: MNP], sygn. MNPA 7213, k. 21.

⁹ J. Ziemiński, *Sukces wystawy...*, op. cit., s. 62.

¹⁰ A. Ławniczakowa, *Z problematyki twórczości Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej*, op. cit., s. 23–52.

¹¹ A. Jakimowicz, op. cit., s. 8.

Odnosić w tym miejscu trzeba, iż tekst wstępny do katalogu wystawy 1968 r. nie był pierwszą publikacją Agnieszki Ławniczakowej poświęconą Malczewskiemu, a poprzedzony został jej wystąpieniem na corocznej sesji historyków sztuki w Warszawie w 1967 r. Wystąpienie to¹² jest świadectwem ówczesnego zaangażowania autorki w metodologię badań humanistycznych propagowanych przez tzw. poznańską szkołę metodologiczną, skupioną na uniwersytecie wokół Jerzego Kmity. Pierwszą generację tej grupy filozofów, historyków i metodologów współtworzył także Włodzimierz Ławniczak, mąż autorki, także historyk sztuki, inspirujący zapewne żonę do podjęcia tego „formalistycznego” sposobu analizy dzieła poprzez m.in. analogie z językiem dyskursywnym. Ów gorset metodologiczny i terminologiczny, oparty najogólniej na teorii komunikacji, został ten jeden raz przez Ławniczakową przyjęty i zaaplikowany do dzieła Malczewskiego. Jednak we wstępie do katalogu, pisanym rok później, Ławniczakowa całkowicie porzuciła tę metodologię, wynosząc z tego doświadczenia przekonanie o strukturalnej jedności dzieła sztuki, stapiającej w jedną znaczeniową całość jego „formalną” i „treściową” stronę.

Jeszcze podczas trwania wystawy w lutym 1969 r. zrodziła się idea pokazu wybranych dzieł Malczewskiego na Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo. Ryszard Stanisławski, kurator polskiej sekcji biennale, powierzył Agnieszce Ławniczakowej przygotowanie wystawy i katalogu¹³. Statek ze skrzyniami z 30 obrazami Malczewskiego, w tym z *Melancholią* i *Błędnym kołem*, odpłynął z Gdyni w miesięczny rejs 29 czerwca 1968 r., z Ławniczakową jako kurierką¹⁴. Przytaczam tę historię dla wskazania i tego aspektu pracy Agnieszki Ławniczakowej, który od samego początku stawiał ją wobec nadzwyczajnych, także o charakterze organizacyjnym, wyzwań. Oddrębna publikacja Ławniczakowej¹⁵ oraz reprodukcje *Thanatosa* i *Błędnego koła* w obszernym wydawnictwie biennale¹⁶ to bodaj pierwsze po wojnie wzmianki o sztuce polskiego malarza poza granicami Polski.

Kolejne ujęcie twórczości Malczewskiego zaprezentowała Ławniczakowa w książce wydanej w 1976 r. w serii poświęconej polskim malarzom XIX w.¹⁷ Tekst w generalnym zamyśle powtarzał założenia wstępu do katalogu wystawy, poszerzając niektóre fragmenty i doprecyzowując bądź rozbudowując fragmenty analiz. Mocniej rysowało się tu właściwe jej ujęcie, w którym – wskazując ważne biograficzne doświadczenia, wsparte tym razem o osobiste wypowiedzi artysty – rekonstruowała krystalizowanie się indywidualnej postawy malarza.

¹² A. Ławniczakowa, *Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych w dziełach sztuk plastycznych*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 193–207.

¹³ W związku z jubileuszem X edycji Biennale organizatorzy zaproponowali przygotowanie pokazów monograficznych w obrębie narodowych prezentacji sztuki współczesnej, por. „Wystawa J. Malczewskiego w São Paulo, 17 lutego 1969–30 maja 1970”, *Archiwum MNP*, sygn. MNPA 3434.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, X Biennial de São Paulo 1969, Secao polonesa, São Paulo 1969.

¹⁶ X Biennial de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo 1969], s. nlb.

¹⁷ A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976.

Popularnonaukowy charakter książki sprawił, iż wywód Agnieszki Ławniczakowej w zrozumiały sposób wprowadzał czytelnika w wyobraźnię malarza, a stałe odniesienia do zmieniających się kontekstów polskiej sztuki końca wieku dawały i sumę wiedzy o malarstwie Malczewskiego, i syntetyczny wgląd w tamtą epokę. Nie bez powodu utrzymała autorka w tym i poprzednim opracowaniu swoistą nierównomierność wywodu, większą uwagę poświęcając tej części twórczości, która kulminowała *Melancholią* i *Błędnym kołem*. Otwierany tymi dziełami okres symbolizmu ujęła, podobnie jak w tekście katalogu, syntetycznym wywodem wokół trzech wyróżnionych tematów: wątku narodowego, problematyki artysty i sztuki oraz tematu śmierci. Szerzej niż w pierwszym opracowaniu opisała język malarski Malczewskiego: omówiła właściwą malarzowi „ekspresję przedmiotów martwych”, mocniej niż poprzednio akcentowała surrealne jakości niecodziennych zestawień; wskazywała na zasadnicze dla kompozycji po 1900 r. zasady napięć, kontrastów i sprzeczności; opisała specyfikę kolorystyki obrazów i rolę rysunku jako środków do „osiągnięcia wartości dla niego najważniejszej – sztuki monumentalnej i ekspresyjnej, takiej, która byłaby zdolna wyrazić wszelkie przeżycia artysty zaangażowanego, pełnego pasji twórczej”¹⁸.

Kuratorska działalność Ławniczakowej już w połowie lat 70. zbudowała jej pozycję jako badaczki twórczości Jacka Malczewskiego. Wyrazem tego było w 1975 r. zaproszenie poznańskiego muzeum do organizacji „Wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu” w warszawskim Muzeum Narodowym¹⁹ oraz podjęcie przez Ławniczakową współpracy przy organizacji wystawy „Sztuka polska lat 1830–1914”, przygotowanej przez warszawskie Muzeum Narodowe pod kuratelą Agnieszki Morawińskiej we współpracy z Kunsthalle zu Kiel i Württembergischer Kunstverein Stuttgart²⁰. W katalogu wystawy opublikowany został jej tekst poświęcony *Melancholii* – obrazowi, który od samego początku zajmował w jej badaniach szczególne miejsce.

Nawiązana przy okazji współpracy przy wystawie w Kolonii znajomość z niemieckimi badaczami, drem Jensenem i drem Osterwoldem, zaowocowała monograficzną wystawą Jacka Malczewskiego w Niemczech pokazaną w 1980 r. w Stuttgarcie, Kilonii i Duisburgu²¹. Na wystawie zaprezentowano wybór najlepszych i najbardziej reprezentatywnych dzieł polskiego malarza

¹⁸ Ibidem, s. 56–60, 64.

¹⁹ *Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1975. Wystawę zaplanowaną w terminie 18 marca–31 marca przedłużono o dwa tygodnie; obejrzało ją w tym czasie blisko 40 tys. osób, por. na temat obydwu wystaw: MNP, sygn. MNPA 3535 („Wystawa Panorama 30-lecia. Sto dzieł Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Warszawa MNW 1975, 23 stycznia 1975–02 kwietnia 1975”).

²⁰ *Polnische Malerei von 1830 bis 1914*, red. J.C. Jensen, A. Morawińska, Köln 1978. Tekstem poświęconym *Melancholii* publikowanym w tym katalogu dołączyła Ławniczakowa do grona badaczy takich jak J. Białostocki, S. Kieniewicz, M. Olszaniecka, M. Porębski oraz młodszych, lecz o znaczącym już dorobku historyków sztuki, jak W. Juszcak, M. Poprzęcka i A. Morawińska.

²¹ Wystawy miały miejsce w: Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 3 marca–1 czerwca 1980; Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein in Verbindung mit der Stadt Kiel, 20 czerwca–24 sierpnia 1980; Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 7 września–12 października 1980.

z polskich muzeów i kolekcji prywatnych. Towarzyszyła jej obszerna publikacja z tekstami wstępnymi autorstwa Ławniczakowej i obydwu niemieckich historyków sztuki²². Recenzencki plon wystawy porównać można z wystawą poznańską z 1968 r., tak pod względem liczby, jak i poziomu tekstów. Obszerne, o autorskim charakterze recenzje, publikowane zarówno w czasopismach lokalnych, jak i o ogólnokrajowym zasięgu, niemal zawsze podkreślały znaczenie muzealnego wydarzenia w pionierskim przedstawieniu malarstwa Malczewskiego zachodnioeuropejskiej publiczności oraz najwyższą rangę samej sztuki. Porównywano ją do sztuki niemieckich i europejskich symbolistów przełomu wieków, ze wskazaniem całkowitej suwerenności artystycznej wizji polskiego twórcy, oryginalności i integralności jego malarskiego języka²³. W Stuttgarcie wystawa eksponowana była równolegle z ekspozycją grafik Francisca Goi pt. „Goya i kryzys jego czasów”. W Kilonii wystawę pokazywano w ramach dorocznego cyklu poświęconego sztuce Skandynawii i Europy Wschodniej.

Obok tej wystawy Agnieszka Ławniczakowa zaangażowana była w tym czasie w mniejsze, zagraniczne prezentacje sztuki Malczewskiego: w monograficzną wystawę w Budapeszcie w 1978 r.²⁴ (organizowaną przez MNP), ekspozycję w Städtische Kunsthalle Düsseldorf w 1980 r. pt. „Hommage à Stanisław Ignacy Witkiewicz” (przygotowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi pod kuratelą Ryszarda Stanisławskiego, z obszernym pokazem dzieł Witkacego i prezentacjami pozostałych twórców, w tym 13 dzieł Malczewskiego)²⁵, w wystawę w 1981 r. w Palazzo Barberini w Rzymie, pokazującą cztery indywidualności malarskie, w tym Jacka Malczewskiego (także przygotowaną przez Muzeum Narodowe w Poznaniu)²⁶. Napisła także teksty poświęcone Malczewskiemu do katalogu wystawy polskiego symbolizmu w Detroit, przygotowanej przez Agnieszkę Morawińską i Muzeum Narodowe w Warszawie²⁷.

Gdy weźmiemy pod uwagę rozległość i kompletność pokazu, a także poziom katalogu towarzyszącego wystawie, to z niemieckimi ekspozycjami z 1980 r. porównać można tylko wystawę w Barbican Centre w Londynie w 1990 r.²⁸ Choć scenariusz wystawy porównywalny był do prezentacji w Niemczech,

²² Por. przypis nr 32.

²³ Wystawom towarzyszyły bardzo liczne omówienia prasowe i obszerne recenzje (blisko 60, nie wliczając informacji o wystawie – wymieniam je w zestawieniu bibliografii), por.: „Artykuły z prasy niemieckiej (tłumaczenia) w polskiej dotyczące wystawy dzieł Jacka Malczewskiego w RFN 9 kwietnia 1980–22 czerwca 1980 r.”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 4674; oraz „Materiały prasowe dotyczące wystawy Jacka Malczewskiego w 1980 r. Stuttgart, Kiel, Duisburg”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 4521.

²⁴ *Jacek Malczewski 1854–1929 műveinek kiállítása a Poznani Nemzeti Múzeum gyűjteményéből*, katalog wystawy w Magyar Nemzeti Galéria Budapest, Budapest 1978, por. „Wystawa J. Malczewskiego w Budapeszcie 28 czerwca 1977–06 lipca 1978”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 3536, k. 80–82.

²⁵ *Hommage à Stanisław Ignacy Witkiewicz*, red. J. Harten, R. Stanisławski, katalog wystawy w Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1980.

²⁶ *Simbolo, Espressione, Metafora. Quattro Pittori Polacchi: Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Spyckalski*, Palazzo Barberini, 8 marca–5 czerwca 1981, Roma 1981, por. „Materiały prasowe dot. wystawy *Simbolo Espressione Metafora* (odbitki). Rzym 1981”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 4672.

²⁷ A. Ławniczakowa, biogram i noty do obrazów J. Malczewskiego, w: *Symbolism in Polish Painting 1890–1914*, Detroit 1984, nr kat. nr 17–33, s. 56–75.

²⁸ Pierwszą propozycję wystawy w Anglii zgłosiła Ławniczakowa w 1984 r. jako możliwą do organizacji podczas Dni Kultury Polskiej w Londynie z propozycją w Tate Gallery lub Royal Academy of Art. Ostatecznie, dzięki zaangażowaniu w 1987 r. Davida Elliota, dyrektora Museum of Modern Art w Oksfordzie, a potem, po wizytach w 1988 r. Johna Hoole’a, kuratora Barbican Art Gallery, w muzeach narodowych w Poznaniu, Krakowie i Warszawie, ustalano detale organizacyjne przedsięwzięcia, por. „Jacek Malczewski Londyn 1984–90”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 5282, k. 1, 17, 28, 69–70.

a całe wydarzenie przygotowane było pieczołowicie i wpisane w szereg wydarzeń prezentujących w Londynie polską sztukę (współczesny plakat, film i muzykę), chociaż powiązano Malczewskiego z dobrze dobraną drugą prezentacją w Barbican pt. „The Pursuit of Real: British Figurative Painting from Sickert to Bacon”, jej recepcja nie była tak spektakularna jak w Niemczech. Lektura recenzji uświadamia²⁹, iż to, co w zamierzeniu organizatorów wystawy przybliżyć miało Malczewskiego brytyjskiej publiczności – czyli zaakcentowanie przez tytuł związków malarstwa z polską historią i polityką – stało się powodem artykułowanego dystansu. Jeden z najbardziej opiniotwórczych ówczesnych krytyków Brian Sewell (ogłoszony krytykiem roku 1989) wskazywał, iż Anglicy nigdy nie potrzebowali malarstwa politycznego, „a kiedy takie przychodzi do nas z innego kraju, po prostu nie możemy go strawić”; uznał jednak dwa obrazy: *Melancholię* i *Błędne koło* za doskonałe kompozycje o niesłychanej intensywności wyrazu³⁰. W podobnym duchu wyrażał wątpliwości kolejny autor, rozważając, czy osobliwy „symbolizm polityczny” Malczewskiego jest jeszcze symbolizmem, wskazując, iż taka forma zaangażowania artysty w życie publiczne byłaby bardziej zrozumiała w Szkocji, Walii czy Irlandii niż w samej Anglii. Zarazem dostrzegł i docenił „geniusz” Malczewskiego – jako tego twórcy, który otwiera wyobraźnię na nierozpoznane terytoria³¹.

Co się tyczy tekstów do wymienionych wystaw przygotowanych przez Agnieszkę Ławniczakową, to odnotujmy tu tylko, że w każdym z nich wprowadzała nowe wątki bądź poszerzała tematy poruszane wcześniej. W katalogu niemieckim dużo uwagi poświęciła autoportretom artysty, zgodnie z dominującym miejscem tych obrazów w scenariuszu ekspozycji³². W książce dla brytyjskiego czytelnika mocno zaakcentowane zostały, za sugestiami organizatorów, wątki narodowe³³, a w tekście wstępnym wystawy w Poznaniu (zorganizowanej po powrocie z Anglii w 1990 r.) autorka wskazała na historiozofię Augusta Cieszkowskiego jako możliwe odniesienie dla interpretacji cyklu sybirskiego, poszerzając tym samym wątek zakorzenienia symboliki Malczewskiego w filozoficznym systemie romantycznego mesjanizmu.

²⁹ N. Asherson, *Exhibition diary. Polish symbolism, Madame Yevonde's fashion, photography and a celebration of London's garden*, „World of Interiors” May 1989; idem, *Genius of a Polish painter opens the imagination to light and monsters*, „The Independent on Sunday” 13 maja 1990; J. Russel Taylor, *Peculiar and passionate Poles*, „The Times” 18 maja 1990; H. de Borchgrave, *Malczewski. A Vision of Poland*, „Arts Review” 15 June 1990; B. Sewell, *Brilliance and baloney*, „The Standard” 31 maja 1990; M.A. Wedler, *Malczewski and the struggle of Poland*, „The News Line” 12 czerwca 1990.

³⁰ B. Sewell, *Brilliance...*, op. cit.

³¹ N. Asherson, *Genius of...*, op. cit.

³² A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, w: *Malczewski. In Zusammenarbeit mit dem Museum Narodowe in Poznan*, red. Tilman Osterwold [Stuttgart 1980], s. 14.

³³ Eadem, *Jacek Malczewski*, w: *Malczewski. A Vision of Poland. Selected and compiled by Agnieszka Ławniczakowa*, katalog wystawy w Barbican Art Gallery, London 1990, s. 24–27.

W jej późniejszych tekstach pojawiła się skłonność do formy naukowego eseju, widoczna np. we wstępie do katalogu wystawy poznańskiej pt. *Szkice w półcieniu*³⁴ czy w tekście pt. *Obraz śmierci i mīt zmartwychwstania: duch romantyzmu w polskim symbolizmie*, zamieszczonym w katalogu wystawy europejskiego symbolizmu, zorganizowanej w 1995 r. w Montrealu³⁵.

Uprawiana przez Agnieszkę Ławniczakową historia sztuki wsparta o klasyczne metody dyscypliny, wywodzące się z dziewiętnastowiecznej historiografii, łączy analizę różnorodnych źródeł pisanych z opisem i interpretacją obrazu. Czytelne są tu przeświadczenia o ideowej homogeniczności rozmaitych przejawów sztuki – poezji, literatury i malarstwa – owa swoista interpretacja heglowskiej filozofii dziejów, „ducha czasu” ogarniającego swym oddziaływaniem rozmaite dziedziny kultury. Koncentracja pisarskiego dorobku na twórczości Malczewskiego, a w jej obrębie uwaga poświęcona dziełom najwybitniejszym, brała się z zasadnego przekonania, iż to u wybitnych artystów i w ich najlepszych dziełach dokonują się przewartościowania stylowych/wyrazowych paradygmatów, stąd np. nieustanne zgłębianie tajemnicy *Melancholii*. Zapewne w przypadku większości tekstów Ławniczakowej można mówić o „monograficznym ujęciu osobowości” (termin zaczerpnięty od Jana Białostockiego³⁶), przejawiającym się „czułą uwagą” – jak powiedzielibyśmy dzisiaj za Olgą Tokarczuk – dla wszystkich przejawów twórczej aktywności Malczewskiego, ugruntowaną na wierze w oryginalność talentu malarza. Z drugiej strony każda jej interpretacja dowodzi, iż dzieło sztuki z jednej strony nie jest bytem autonomicznym, lecz odbijają się w nim nurty myślowe epoki i sytuacja społeczna. Te podstawowe kategorie metodologii Maxa Dvořáka³⁷ przylegały, rzecz można, do obrazów Jacka Malczewskiego, zanurzonych w ideowych i społecznych dyskusjach swego czasu. Z drugiej strony mocno akcentowana jest w tych tekstach uwaga dla pojedynczego dzieła sztuki, którą związać należy z dziedzictwem Erwina Panofsky’ego i jego idei międzyobrazowych układów fundowanych na ideowych i ikonograficznych związkach, a zarazem przeświadczeniu, iż dzieło sztuki jest symptomem określonej sytuacji kulturowej.

Wszystkie powyższe przedsięwzięcia przyczyniły się zapewne do tego, że od lat 80. XX w. wiele wystaw poświęconych symbolizmowi (i nie tylko) organizowanych w Europie i poza nią obejmowało obrazy Jacka Malczewskiego. Wśród licznych wymienimy tu tylko najważniejsze, na które poznańskie Muzeum Narodowe wypożyczało obrazy z kolekcji własnej:

– „Simbolismo in Europa. Nestor en las Hesperides”, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1990;

³⁴ Eadem, *Malczewski. Szkice w półcieniu*, w: eadem, *Jack Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1880–1926*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 17–21.

³⁵ Eadem, *Image de la mort et mythe de la résurrection: l’esprit romantique dans le symbolisme polonaise*, w: *Paradis Perdu. L’Europe Symboliste*, Musée des Beaux-Arts de Montreal, Montreal 1995, s. 293–303.

³⁶ Por. J. Białostocki, *Dzieje historiografii artystycznej i naukowej historii sztuki*, w: *Wstęp do historii sztuki*, Warszawa 1973, s. 181.

³⁷ Agnieszka Ławniczakowa zetknęła się podczas studiów z ks. prof. Szczęsnym Dettloffem, który wyszedł ze szkoły Dvořáka.

- „1893 L'Europe des peintres”, Musée d'Orsay, Paryż 1993;
- „Identity and Alterity. Figures of the body 1885/1995”, La Biennale di Venezia 1995;
- „Paradis Perdue. L'Europe Symboliste, Musée des Beaux-Arts”, Montreal 1995 (w katalogu tej wystawy znalazł się tekst A.Ł. poświęcony obrazowi śmierci w polskiej sztuce końca XIX w.);
- „Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt”, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym 2007;
- „Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen”, Städtische Galerie in der Reithalle Schloss Neuhaus, Paderborn, Clement-Sels-Museum, Neuss 1999;
- „Dreams of Nature. Symbolism from van Gogh to Kandinsky”, Van Gogh Museum, Amsterdam, Scottish National Gallery, Edinburgh, Ateneum Art Museum, Helsinki 2012.

Zaangażowanie Agnieszki Ławniczakowej w propagowanie malarstwa Malczewskiego wieńczyłaby zapewne wystawa artysty w Musée d'Orsay w Paryżu. Zainicjowana jej staraniami w 1988 r.³⁸ ostatecznie została zrealizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie ponad 10 lat później, z istotnym wszak jej wkładem w opracowanie katalogu³⁹.

„Jacek Malczewski należy do największych postaci sztuki polskiej” – pisała Agnieszka Ławniczakowa. „Wspaniały malarz, o niespotykanej w naszej tradycji skali artystycznych środków wyrazu. Monumentalny i liryczny. Konkretny i wizjonerski. Niekonwencjonalny kolorysta, mistrzowski rysownik i architekt formy, któremu pędzel lub ołówek wydają się tak posłuszne, że ich ślad utrwalaony na płótnie czyni wrażenie niemal automatycznego połączenia myśli wyobraźni i oka artysty. Malczewski to również poeta i myśliciel. **Jego sztuka nie tylko tworzy świat własnej mitologii, lecz okazała się zdolna do owdolnienia szerszą, społeczną wyobraźnią**”⁴⁰.

To, że stało się tak również w ostatnich dekadach XX w. i trwa do dziś, jest wielką zasługą Agnieszki Ławniczakowej.

³⁸ W 1988 r. Agnieszka Ławniczakowa podczas wizyty w Paryżu prowadziła rozmowy z Pascalem Bonafoux (Responsable du Bureau des Arts Plastiques, Association Française d'Action Artistique) oraz Geneviève Lacambre, główną kuratorką Musée d'Orsay, na temat możliwości zorganizowania wystawy Jacka Malczewskiego w Paryżu, w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée de Petite Palais, lub Musée d'Orsay, por. „Jacek Malczewski 1988”, Archiwum MNP, sygn. MNPA 5300, k. 1, 10.

³⁹ *Jacek Malczewski*, red. E. Charazińska, Paris 2000; *Jacek Malczewski. Powrót*, red. E. Charazińska, Warszawa 2010.

⁴⁰ A. Ławniczakowa, *Wprowadzenie*, w: *Jacek Malczewski*, Kraków 1995, s. 6.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP)

„Wystawa *Jacek Malczewski. Korespondencja 1968–1969*”, sygn. MNPA 7213, k. 21.

„Wystawa J. Malczewskiego w Sao Paulo, 17 lutego 1969–30 maja 1970”, sygn. MNPA 3434.

„Wystawa J. Malczewskiego w Sao Paulo, 17 lutego 1969–30 maja 1970”, Archiwum MNP, sygn. 3534.

„Wystawa Panorama 30-lecia. Sto dzieł Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Warszawa MNW 1975, 23 stycznia 1975–02 kwietnia 1975”, sygn. MNPA 3535.

„Artykuły z prasy niemieckiej (tłumaczenia) dotyczące wystawy dzieł Jacka Malczewskiego w RFN 9 kwietnia 1980–22 czerwca 1980 r.”, sygn. MNPA 4674.

„Wystawa J. Malczewskiego w Budapeszcie 28 czerwca 1977–06 lipca 1978”, sygn. MNPA 3536, k. 80–82.

„Materiały prasowe dotyczące wystawy Jacka Malczewskiego w 1980 r. Stuttgart, Kiel, Duisburg”, sygn. MNPA 4521.

„Materiały prasowe dot. wystawy *Simbolo Espressione Metafora* (odbitki). Rzym 1981”, sygn. MNPA 4672.

„Jacek Malczewski Londyn 1984–90”, sygn. MNPA 5282.

„Jacek Malczewski 1988”, sygn. MNPA 5300, k. 1, 10.

Publikacje

N. Asherson, *Exhibition diary. Polish symbolism, Madame Yevonde's fashion, photography and a celebration of London's garden*, „World of Interiors” May 1990.

N. Asherson, *Genius of a Polish painter opens the imagination to light and monsters*, „The Independent on Sunday” 13 maja 1990.

J. Białostocki, *Dzieje historiografii artystycznej i naukowej historii sztuki*, w: *Wstęp do historii sztuki*, Warszawa 1973, s. 181.

H. de Borchgrave, *Malczewski. A Vision of Poland*, „Arts Review” 15 June 1990.

R. Gaska, *Der Künstler und die tödlichen Frauen. Kiels Kunsthalle, vermittelt mit dem faszinierenden Maler Jacek Malczewski*, „Kieler Nachrichten” 23 czerwca 1980, nr 143.

- [dem], *Kunst als Borschaft von Wirklichkeit und Utopie. Der Polnische Maler Jacek Malczewski zählt zu den Grössten unter den europäischen Symbolisten – Ausstellung*, „Die Rheinpfalz Ludwigshafen” 26 kwietnia 1980.
- Hommage a Stanisław Ignacy Witkiewicz*, red. J. Harten, R. Stanisławski, katalog wystawy w Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1980.
- U. Jansser, *Begegnung mit Jacek Malczewski*, „Bauernblatt Lanpost” 28 czerwca 1980.
- A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970.
- A. Jakimowicz, *Z problemów twórczości malarskiej Jacka Malczewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3/4, s. 157–160.
- A. Ławniczakowa, w: *Malczewski*, In Zusammenarbeit mit dem Museum Narodowe w Poznaniu, red. Tilman Osterwold, Stuttgart 1980.
- A. Ławniczakowa, biogram i noty do obrazów J. Malczewskiego, w: *Symbolism in Polish Painting 1890–1914*, katalog wystawy w The Detroit Institute of Arts, Detroit 1984, nr kat. nr 17–33, s. 56–75.
- A. Ławniczakowa, *Das Gemälde „Melancholie” von Jacek Malczewski*, w: *Polnische Malerei von 1830 bis 1914*, red. J.C. Jensen, A. Morawińska, Köln 1978.
- A. Ławniczakowa, *Image de la mort et mythe de la résurrection: l'esprit romantique dans le symbolisme polonaise*, w: *Paradis Perdu. L'Europe Symboliste*, Musée des Beaux-Arts de Montreal, Montreal 1995, s. 293–303.
- A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, X Biennal de São Paulo 1969, Secao polonesa, São Paulo 1969.
- A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976.
- A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, w: *Malczewski. A Vision of Poland. Selected and compiled by Agnieszka Ławniczakowa*, katalog wystawy w Barbican Art Gallery, London 1990, s. 24–27.
- A. Ławniczakowa, *Malczewski. Szkice w półcieniu*, w: eadem, *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1880–1926*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Poznań 1990, s. 17–21.
- A. Ławniczakowa, noty do obrazów, w: *Jacek Malczewski*, red. E. Charazińska, Paris 2000.
- A. Ławniczakowa, noty do obrazów, w: *Jacek Malczewski. Powrót*, red. E. Charazińska, Warszawa 2010, kat. nr 4–14, 18–19, 22–26, 29, 31–35, 39, 42, 45, 49, 52, 54–55, 57–59, 61–65, 67, 70; s. 38–60, 66–68, 74–82, 88, 92, 104, 116, 124, 130, 134–136, 140–144, 148–152, 156, 162.
- A. Ławniczakowa, *Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych w dziełach sztuk plastycznych*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 193–207.

- A. Ławniczakowa, *Wprowadzenie*, w: *Jacek Malczewski*, Kraków 1995, s. 6–21.
- A. Ławniczakowa, *Z problematyki twórczości Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej*, red. A. Ławniczakowa, oprac. A. Ławniczakowa, J. Nowakowski, M. Berdyszakowa, Poznań 1968.
- C. Menck, *Polonia und die Bürde der Symbole. Ein Maler des Finde siècle. Jacek Malczewski in Stuttgart*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland” 3 maja 1980.
- Jacek Malczewski 1854–1929 műveinek kiállítása a Poznani Nemzeti Múzeum gyűjteményéből*, oprac. A. Ławniczakowa, katalog wystawy w Magyar Nemzeti Galéria Budapest, Budapest 1978.
- D. Müller, *Ein Symbolist sieht das Schicksal Polens*, „Handelsblatt Düsseldorf” 6 maja 1980.
- K. Müller, *Jacek Malczewski 1854–1929*, „Berliner Kunstblatt” lipiec 1980, nr 27.
- B. Müller, *Jacek Malczewski – Ausstellung im Duisburger Wilhelm–Lehmbruck–Museum. Ein Meer des Leidens*, „Rheinische Post” 25 września 1980.
- E. Pfeiffer-Belli, *Bilder aus Krisenzeiten. Der Kunstverein Stuttgart zeigt Werke von J. Malczewski und F. Goya*, „Süddeutsche Zeitung München” 9 maja 1980.
- J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- J.R. Taylor, *Peculiar and passionate Poles*, „The Times” 18 maja 1990.
- M. Schnyder, *Er malte Polens Kampf und Freiheit. In Stuttgart: Malczewski und Goya*, „Pfälzischer Merkur. Zweibrücken” 19 maja 1980.
- B. Seweil, *Brilliance and baloney*, „The Standard” 31 maja 1990.
- Simbolo, Espressione, Metafora. Quattro Pittori Polacchi: Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Sychalski*, oprac. A. Ławniczakowa, T. Matuszczak, D. Suchocka, katalog wystawy w Palazzo Barberini, Roma 1981.
- Simbolo, Espressione, Metafora. Quattro Pittori Polacchi: Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Sychalski*, oprac. A. Ławniczakowa, T. Matuszczak, D. Suchocka, Palazzo Barberini, 8 marca–5 czerwca 1981, Roma 1981.
- M.A. Wedler, *Malczewski and the struggle of Poland*, „The News Line” 12 czerwca 1990.
- G. Wirth, *Das Polen auferstehe. Jacek Malczewskis Werk im Kunstverein*, „Stuttgarter Zeitung” 5 kwietnia 1980.

- K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.
- R. Wurster, *Die Nationalen Krisen werden zu personlichen Krisen. Franciso Goya und Jacek Malczewski im Würtemmbergischen Kunstverein*, „Schwenningen Zeitung” 6 maja 1980.
- Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. A. Ławniczakowa, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Poznań 1975.
- J. Ziemiński, *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego*, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1980, t. 4, s. 48–62.

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia dorobek wystawienniczy i badawczy Agnieszki Ławniczakowej, muzealniczki związanej przez całe życie zawodowe z Muzeum Narodowym w Poznaniu. Syntetyczna charakterystyka wystaw Jacka Malczewskiego zorganizowanych pod jej kuratelą, poczynając od pierwszej monumentalnej wystawy monograficznej artysty przygotowanej w 1968 r. w poznańskim muzeum, poprzez prezentacje dzieł artysty w São Paulo (1969), Warszawie (1975), Budapeszcie (1978), Stuttgarcie, Duisburgu i Kilonii (1980), aż po wystawę w Londynie (1990), służyła ukazaniu jej osiągnięć w promowaniu sztuki tego twórcy w kraju i za granicą. W tekście scharakteryzowano także dorobek naukowy Ławniczakowej, a omówienie głównych wątków interpretacyjnych przedstawianych przez autorkę w kolejnych publikacjach towarzyszących wystawom pozwoliło także na opisanie najważniejszych założeń jej metodologii badań. W podsumowaniu wskazano, iż trwająca kilkadziesiąt lat naukowa i kuratorska działalność Agnieszki Ławniczakowej przyczyniła się do upowszechnienia sztuki Jacka Malczewskiego w Polsce oraz Europie, a tym samym do wprowadzenia jego twórczości w rozległy obszar symbolizmu europejskiego.

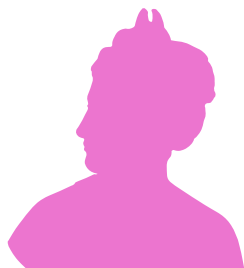
Słowa kluczowe: Agnieszka Ławniczakowa, wystawy Jacka Malczewskiego, metodologia badań, recepcja wystaw

ABSTRACT

Jacek Malczewski's work in the research and exhibition practice of Agnieszka Ławniczakowa (1935–2009)

This article presents the exhibition and research accomplishments of Agnieszka Ławniczakowa, a museologist associated throughout her entire professional life with the National Museum in Poznań. A concise characterization of the exhibitions organized under her curatorship, starting with the first monumental monographic exhibition of Malczewski's works held at the Poznań Museum in 1968, and continuing with presentations of the artist's works in São Paulo (1969), Warsaw (1975) Budapest (1978), Stuttgart, Duisburg and Kiel (1980), as well as an exhibition in London in 1990. This serves to highlight her achievements in promoting the artist's work in Poland and abroad. The text also discusses Ławniczakowa's academic achievements and the main interpretative themes presented in her subsequent publications accompanying the exhibitions, which provide insight into her research methodology. In conclusion, it was acknowledged that Agnieszka Ławniczakowa's several decades of academic and curatorial activity contributed to the popularization of Malczewski's art in Poland and Europe, and thus to the introduction of his work into the vast area of European symbolism.

Keywords: Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski exhibitions, research methodology, reception of exhibitions



dr Maria Gołąb – historyczka sztuki i muzealniczka specjalizująca się w polskiej sztuce XIX i XX w. W latach 1994–2019 kuratorka Galerii Sztuki Polskiej końca VIII – połowy XX w., od 2020 r. zastępczyni dyrektora ds. naukowych w Muzeum Narodowym w Poznaniu (MNP). Jest autorką kilku międzynarodowych prezentacji malarstwa polskiego końca XIX i początku XX w., w tym wystawy polskiego symbolizmu zorganizowanej w 2004 r. we współpracy z Musée des beaux-arts w Rennes (*Le Symbolisme polonais*, Paryż 2004). Przygotowała wiele wystaw, m.in. ekspozycję *Galerii Rogalińskiej Edwarda Raczyńskiego* (MNP, 1996), wystawę monograficzną Artura Nachta-Samborskiego (MNP, 1999; Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie) i Gustawa Gwozdeckiego (MNP, 2003; Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz problemową wystawę *Chełmoński–Chmielowski–Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1884* (MNP, 2010). Jest nadto autorką monografii *Jerzy Piotrowicz. Malarz (1943–1999)*. Katalog dzieł wszystkich obrazów olejnych (MNP, 2017) i redaktorką/współredaktorką wielu zbiorowych wydawnictw poświęconych kolekcjom sztuki Muzeum Narodowego w Poznaniu, w tym wydawnictwa pt. *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Warszawa 2014. W 2022 r. podjęła współpracę z kuratorami Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie w przygotowaniu wystawy monograficznej Józefa Chełmońskiego; w 2025 r. była kuratorką poznańskiej edycji tej wystawy.

Patrycja Łobodzińska
Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pierwsza Dama Pomorza. Zofia Krzymuska-Fafius i historia sztuki średniowiecznej na Pomorzu Zachodnim

„(...) bardzo to wszystko poruszające, jakby obcowanie ze sztuką średniowieczną mogło kształtować nasze serca”¹.

Szczecin, pierwsze lata powojenne: w mieście, jak i na całym Pomorzu Zachodnim panuje chaos. Dochodzi do niemal całkowitej wymiany ludności. Armia Czerwona, a w niej bandy trofiejne i szabrownicy, dopełnia dzieła zniszczenia wojennego. Z wolna tworzą się podwaliny administracji, instytucji i urzędów. W miejsce to, do stolicy Pomorza Zachodniego, trafia trzydziestoletnia historyczka sztuki Zofia Krzymuska-Fafius, która swoją przyszłość zawodową zwiąże z badaniem sztuki średniowiecznej na tych terenach. Przyjdzie jej stawić czoła wielu przeciwnościom: trudnym warunkom pracy, rozproszonemu i nieopracowanemu materiałowi zabytkowemu oraz okrojonej księgozbiorowi. Mimo tego będzie budować wiedzę na temat średniowiecznych zabytków z regionu. Wkrótce stanie się ważną, nie tylko dla mediewistów, badaczką i muzealniczką: Pierwszą Damą Pomorza.

Zosia Krzymuska rodzi się 20 lipca 1917 r. w Leśmierzu². Jej pochodzący z Kujaw rodzice, Czesław i Anna z domu Mlicka³, z czasem zamieszkują w Kruszwicy. Uzyskawszy świadectwo dojrzałości w gimnazjum urszulanek w Poznaniu (1935 r.), Zosia zapisuje się do Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Szybko jednak porzuca naukę i we wrześniu 1937 r. wyjeżdża do Wiednia. Chce „zobaczyć trochę świata i nauczyć się obcego języka”⁴, przy okazji słucha wykładów Hansa Sedlmayra. Następnie rusza do Poznania, gdzie w październiku 1938 r. zapisuje się do Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim i dołącza do uczniów ks. prof. Szczęsnego Dettloffa. Wziąwszy pod uwagę jej pobyt w Wiedniu, profesor zalicza jej pierwszy rok. Jedną z jej uniwersyteckich koleżanek, Aniela Sławska, pisze w pamiętniku: „Zosia (zwana przez Ifiego [Eugeniusza Krygiera – P.Ł.] »Żochą« jest przemiłą panną – taką »do tańca i do różańca«, a przy tym szalenie inteligentną, czytającą itd. Jest u nas dopiero od roku (była przedtem w Wiedniu) – a już szalenie się ze wszystkimi zżyła i wszyscy ją bardzo polubili”⁵. Niedługo potem studia Zosi przerywa wojna. [\[fot.1–3\]](#)

¹ Cyt. z listu Joanny Krzymuskiej-Mansfeld z Patrycją Łobodzińską, z 12 października – cytata udostępniam za zgodą autorki listu. Tekst dedykuję Pani Joannie Krzymuskiej-Mansfeld.

² Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce [dalej AA WNoS], sygn. 14684, nlb.

³ Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta miasta Poznania 1870–1931, sygn. 14684, k. 833, 837.

⁴ *Wspomnienia Zofii Krzymuskiej-Fafius dotyczące okresu studiów*, oprac. A. Organisty, w: Z. Krzymuska-Fafius, *Studia nad rzeźbą średniowieczną na Pomorzu Zachodnim*, Szczecin 2009, s. 132.

⁵ A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?”. *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019, s. 72.

W międzyczasie państwo Krzymuscy zostają wysiedleni do Generalnej Guberni. Zofia ma wówczas kontynuować studia u Michała Walickiego w tajnym nauczaniu, ale wybucha powstanie⁶. W marcu 1945 r. wraca do Poznania⁷ i na nowo nawiązuje kontakty ze środowiskiem. W innym pamiętniku Sławska zapisuje (20 kwietnia 1945 r.): „Coraz lepiej! Zjawia się Renia R. [Teresa Ruszczyńska⁸ – P.Ł.] i Zosia K. Chcielibyśmy szalenie, żeby pracowały z nami [w Muzeum Wielkopolskim] – chwilowo jednak są trudności. Dr. Chm[arzyński] bierze Renię do Seminarjum Hist[orii]. Szt[uki], by porządkowała książki, a Zosię osadza w Województwie, w dziale Kultury i Sztuki – pod »opieką« Taranczewskiego”⁹.

Równocześnie pracując i ucząc się, Zofia kończy studia w trybie ustawowym. Pracę magisterską składa 24 czerwca 1947 r. Za rozprawę pt. *Krucyfiksy XVI i początku XVII wieku w Wielkopolsce* otrzymuje ocenę bardzo dobrą, a ks. prof. Dettloff docenia jej „dobre oko”. Pisze też, że „autorka podjęła się badań, na które ani w Wielkopolsce, ani w Polsce w ogóle nikt się nie odważył”¹⁰. Z egzaminu ostatecznego również uzyskuje ocenę bardzo dobrą¹¹.

Krótko po ukończeniu studiów Zofia otrzymuje propozycję z ministerstwa, aby przenieść się do Szczecina i objąć posadę konserwatora. Powołany w kwietniu 1946 r. Wojewódzki Konserwator Zabytków zgłasza trudności z zabezpieczeniem dzieł sztuki w terenie¹². Lokalna prasa alarmuje o świętokradczym rabowaniu rzeźb z kościołów¹³ i indolencji władz w kwestii ratowania zabytków¹⁴. Od kwietnia 1946 r. na stanowisku konserwatora zatrudniony jest Leopold Kuszelski. Zostaje jednak aresztowany pod zarzutem nielojalności wobec władzy¹⁵, po czym na dwa miesiące zastępuje go Janusz Powidzki¹⁶, a następnie Zygmunt Knothe¹⁷. Ten ostatni musi jednak otrzymać pomoc ze strony zastępcy¹⁸. Zofia przyjmuje posadę. Konserwator nie ma swojego środka transportu, więc w teren trzeba wyruszać koleją. W 1950 r., po podziale województwa na szczecińskie i koszalińskie, Knothe wybiera Koszalin, a Zofia

⁶ *Wspomnienia...*, op. cit., s. 133. Na temat ewentualnego udziału Zofii Krzymuskiej-Fafius w powstaniu brak danych archiwalnych.

⁷ *Ibidem*, s. 133.

⁸ A. Sławska, op. cit., s. 23.

⁹ Pamiętnik Anieli Sławskiej 22.02.1945–03.10.1947, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. 3873/1, k. 5r.

¹⁰ Materiały ks. Dettloffa związane z jego pracą dydaktyczną i naukową w okresie powojennym, Biblioteka Kórnicka, sygn. BK 13932, k. 21–32.

¹¹ Zespół dok. nauk., ZKF. --> [29] MNS, Zespół dok. nauk., ZKF, *passim*, AA WNoS, sygn. 14684, [b.nr.k.].

¹² E. Stanecka, *Konserwatorstwo na terenie województwa szczecińskiego w pięćdziesięciolecie*, w: *50 lat polskich badań nad sztuką Szczecina i Pomorza Zachodniego*, red. M. Glińska, Szczecin 1996, s. 65.

¹³ *Świętokradcze i wandalskie niszczenie zabytków musi zostać wyćpione*, „Kurier Szczeciński” 1946, r. 2, nr 167, s. 3.

¹⁴ *Ratować zabytki historyczne!*, „Kurier Szczeciński” 29–30 września 1946, r. 2, nr 224, s. 5.

¹⁵ Z. Krzymuska-Fafius, Leopold Kuszelski (1911–1965), „Materiały Zachodniopomorskie” 1966, t. 12, s. 895; eadem, *Uwarunkowania działalności Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie w latach 1945–1950*, w: *50 lat Polski na Pomorzu Zachodnim. Polityka – społeczeństwo – kultura*, red. K. Kozłowski, E. Włodarczyk, Szczecin 1996, s. 176; B. Makowska, *Konserwatorzy zabytków na Pomorzu Zachodnim w latach 1946–2006*, „Zachodniopomorskie Wiadomości Konserwatorskie” 2006, r. 1, s. 211–216.

¹⁶ E. Stanecka, *Konserwatorstwo...*, op. cit., s. 77.

¹⁷ L. Krzyżanowski, *Mgr inż. arch. Zygmunt Knothe (1898–1977)*, „Ochrona Zabytków” 1978, r. 31, nr 2, s. 132.

¹⁸ *Wspomnienia...*, op. cit., s. 134.

pozostaje w Szczecinie. Stanowisko Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków piastuje tylko do września 1952 r. Po latach powie, że jej nazwisko pojawiło się na „tablicy bumelantów” za spóźnienie do pracy¹⁹. Wydaje się jednak, że nie odpowiadały jej przede wszystkim stosunki w administracji i sprawy polityczne²⁰.

W 1952 r. trzydziestopięcioletnia Zofia znajduje zatrudnienie w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Polskie kierownictwo objęło je już w sierpniu 1945 r., a do listopada, wedle relacji, miało być względnie uporządkowane²¹. Jednak jeszcze dekadę później Zofia będzie wspominać trudności wynikające ze szczupłości kadry muzealnej, braku uniwersyteckiego ośrodka i pomocy naukowych²². Dostęp do księgozbioru jest bardzo ograniczony, ponieważ bibliotekarstwo jest wówczas dopiero organizowane. Z tych przeszkód zdaje sobie sprawę Michał Walicki recenzujący tekst Zofii o *Krucyfiksie Kamieńskim*²³. Sama autorka pisze: „Badacz sztuki tutejszego regionu staje każdorazowo wobec konieczności formułowania pewnych definicji ogólnych, przerastających zakres jego specjalizacji, co jest sprawą tym kłopotliwszą, że znikoma jest ilość prac z dziedziny badań nad sztuką samą i w szeregu wypadków wiedzę tę należy budować od podstaw”²⁴. Zatem Zofia buduje.

Już rok po zatrudnieniu, w 1953 r., otwiera wystawę stałą sztuki średniowiecznej²⁵. Swe pisarstwo naukowe rozpoczyna od artykułu o *Krucyfiksie Kamieńskim* (1957) – dzięki niej jednej z najbardziej rozpoznawanych rzeźb z Pomorza Zachodniego²⁶. Sukcesywnie przygotowuje publikację na temat plastyki gotyckiej ze zbiorów szczecińskiego muzeum. W momencie wydania (1962) jest to pierwszy tak rzetelny katalog zbiorów średniowiecznych, który stworzył i nadal tworzy podwaliny dla badaczy sztuki zachodniopomorskiej²⁷. Autorka poprzedza go wstępem, w którym rysuje linię rozwoju rzeźby i malarstwa średniowiecznego na – do tej pory – terra incognita. Jest to wynik jej ponad dziesięcioletnich badań i zapewne „dobrego oka”, które niegdyś dostrzegł ks. prof. Dettloff. Publikację dedykuje zresztą innej muzealniczce, swej poprzedniczce, Aleksandrze Majerskiej. W czasie pracy muzealnej, a potem

¹⁹ Ibidem, s. 135.

²⁰ Ibidem, s. 134.

²¹ *Pomorze Zachodnie w dokumentach*, 1945, oprac. K. Kozłowski, Szczecin 1986, s. 108–111.

²² Z. Krzymuska-Fafius, *Czternastowieczny krucyfiks z Kamienia Pomorskiego*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1957, t. 3, s. 235.

²³ Muzeum Narodowe w Szczecinie (MNS), Zespół dokumentacji naukowej (Zespół dok. nauk.), Zofia Krzymuska-Fafius (ZKF), sygn. 25A, [b.nr.k.].

²⁴ Z. Krzymuska-Fafius, *Z badań w dziedzinie rzeźby późnogotyckiej Pomorza Zachodniego*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 261.

²⁵ I. Sukiennik, *Muzeum Narodowe w Szczecinie*, „Muzealnictwo” 1975, nr 23, s. 62. Zofia Krzymuska-Fafius jest też autorką i współautorką ważnych wystaw czasowych, zob. eadem, *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo. Wybór z Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie*, oprac. Z. Krzymuska-Fafius, Warszawa 1968; *Władztwo książąt pomorskich. Przewodnik po wystawie*, aut. tekstów W. Filipowiak et al., Szczecin 1976; *Średniowieczna sztuka skandynawska na Pomorzu Zachodnim*, oprac. Z. Krzymuska-Fafius, M. Ober, Szczecin 2002.

²⁶ Z. Krzymuska-Fafius, *Czternastowieczny krucyfiks...*, op. cit., s. 235–252.

²⁷ Eadem, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim*, Szczecin 1962.

także po przejściu na emeryturę w 1979 r., systematycznie publikuje, niemal rokrocznie. Prace te, ze wszech miar pionierskie, do dziś stanowią wykładnię i punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń badaczy²⁸. [fot. 4]

W swej pracy naukowej Zofia intensywnie i rzetelnie korzysta z niemiecko-, anglo-, duńsko-, a nawet węgierskojęzycznej literatury, zarówno przed-, jak i powojennej²⁹. Przechowywane w Muzeum Narodowym w Szczecinie archiwalia uzmysławiają, jak wiele materiału nigdy nie przekłada na publikacje, których przecież i tak było sporo. Zważywszy na specyfikę Pomorza Zachodniego, Zofia od samego początku swej pracy naukowej za priorytet uważa bezpośrednią współpracę i wymianę materiałów z naukowcami zagranicznymi, przede wszystkim z Niemcami i Skandynawii. Jako jedyna muzealniczka z Polski wygłasza referat podczas konferencji w 1989 r. w Bode-Museum, dotyczącej średniowiecznej rzeźby w Marchii Brandenburskiej i uznawanej za początek międzynarodowej współpracy w dziedzinie badań nad sztuką średniowieczną regionu³⁰. Nie inaczej jest 16 lat później, podczas konferencji w Stiftung Stadtmuseum w Berlinie³¹. Listy wymieniane z Arne Halversenem z Uniwersytetu w Bergen dowodzą, że Zofia chce poświęcić czternastowiecznej sztuce pomorskiej rozprawę doktorską. Nie zaniedbuje przy tym i krajowych kontaktów z mediewistami, konserwatorami i muzealnikami. Szczególnie serdeczna relacja łączy ją z Zofią Białłowicz-Krygierową, kuratorką Działu Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP) i żoną jej kolegi ze studiów, Eugeniusza Krygiera. W ich listach, pomiędzy serdecznymi słowami, przeczytamy o kwestiach stylistycznych, proveniencyjnych i porównawczych dotyczących średniowiecznych rzeźb.

To za sprawą Zofii w Szczecinie powstaje najpierw sekcja (1969), a następnie Oddział (1985) Stowarzyszenia Historyków Sztuki³². Jej dokonania dowodzą odznaczenia: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1970), medal „Za zasługi dla miasta Szczecina” (2002) i „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2011). Nigdy nie jest definiowana przez pryzmat swego męża, Romana Fafiusa, inżyniera budownictwa, w latach 1958–1969 Głównego Architekta Województwa Szczecińskiego (zm. 1981). I choć przez całe swe dorosłe życie jest związana ze Szczecinem, to po śmierci w 2015 r. spoczywa przy nim, w grobowcu rodziny Krzymuskich na warszawskich Powązkach. [fot. 5]

²⁸ Por. *Misterium światła. Sztuka średniowieczna na Pomorzu*, red. K. Krasnodębska, Szczecin 2022.

²⁹ MNS, Zespół dok. nauk., ZKF.

³⁰ Z. Krzymuska-Fafius, *Einige Bemerkungen über die Verbindungen der mittelalterliche Skulptur von Westpommern und Brandenburg*, w: *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg*, Hg. L. Lambacher, F. M. Kammel, Berlin 1990, p. 108–114.

³¹ Eadem, *Das Backsteinrelief in der Pfarrkirche zu Arnswalde (Choszczno) in der Neumark*, w: *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Hg. E. Badstübner, et al., Berlin 2008, p. 150–157.

³² M. Glińska, *Działalność historyków sztuki w Szczecinie i na Pomorzu. Stan polskich badań nad sztuką – osiągnięcia i zadania*, w: *50 lat polskich badań...*, op. cit., s. 9–11.

Herstoria Zofii Krzymuskiej-Fafius jako historyczki sztuki związana jest nie tylko z trudnym czasem, ale i trudnym miejscem, naznaczonym „psychozą tymczasowości”³³. O losy, wybory i uczucia osadników przyjeżdżających na „Ziemie Odzyskane” – podobnie jak o muzealniczki – zaczęliśmy pytać dopiero niedawno. Dlaczego niespełna trzydziestoletnia Zosia zgadza się wyruszyć w „niepewne” i „nieznane”? Dlaczego na nowo powstałym Pomorzu Zachodnim decyduje się rozpocząć życie od nowa, z dala od rodziny i przyjaciół z uczelni? Czy się boi? Czy kieruje nią misja, czy zwykła ciekawość? Czy od początku zamierza zostać w Szczecinie? W jej publikacjach te pytania nie padają, nie padają też na nie odpowiedzi. Między wierszami tekstów mediewistki można jednak wyczytać, jak trudne to było zadanie: budować od podstaw wiedzę o średniowiecznej sztuce Pomorza Zachodniego. Dla współpracowników Pani Zofia była Mistrzynią³⁴, a dla kolejnych pokoleń historyków sztuki – pionierką, „siłaczką”, Pierwszą Damą Pomorza³⁵. Jeszcze w 1921 r. Georg Dehio napisał, że obszary nadbałtyckie (*Ostseeländer*) są słabo przebadane i mało wartościowe. Mimo aktywności lokalnych historyków i pasjonatów oraz od 1824 r. Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza w Szczecinie (*Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde*), a także działalności niemieckich inwentaryzatorów i publikacji Franza Kuglera z 1940 r. pt. *Pommersche Kunstgeschichte*, w okresie powojennym niewiele było wiadomo o ruchomych zabytkach z terenu Pomorza Zachodniego³⁶. To Zofia Krzymuska-Fafius ukształtowała wiedzę o plastyce średniowiecznej z północno-zachodnich terenów, przyłączonych w 1945 r. do Polski. Liczba jej publikacji na ten temat sprawia wrażenie walki, którą prowadziła w dziedzinie historii sztuki, zakorzeniając w obiegu naukowym poszczególne zabytki. Takimi zresztą słowami zakończyła wspomnieniową rozmowę z Adamem Organistą: „[...] to jest walka! [...] Walka o zachowanie kultury”.

³³ J. Musekamp, *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*, Poznań 2013, s. 25, 148.

³⁴ Zob. Laudacja wygłoszona przez Beatę Makowską podczas uroczystości wręczenia Zofii Krzymuskiej-Fafius Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, <https://www.szk.szczecin.pl/index.php/aktualnosci/archiwum/23-gloria-artis-dla-zofii-krzymuskiej-fafius>.

³⁵ P. Łobodzińska, *Średniowieczne rzeźby z Pomorza Zachodniego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, Poznań 2023, s. 21–25.

³⁶ Na temat dorobku niemieckiej historii sztuki w zakresie badania sztuki średniowiecznej na Pomorzu Zachodnim i trudności, z jakimi po II wojnie światowej mierzyli się historycy sztuki z Polski, patrz: *ibidem*, s. 26–41.

BIBLIOGRAFIA

Materiały źródłowe

Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce

Teczka osobowa Z. Krzymuskiej-Fafius, sygn. 14684.

Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu

Pamiętnik Anieli Sławskiej 22.02.1945–03.10.1947), sygn. 3873/1.

Archiwum Państwowe w Poznaniu

Akta Miasta Poznania 1870–1931.

sygn. 14684.

Biblioteka Kórnicka

Materiały ks. Dettloffa związane z jego pracą dydaktyczną i naukową w okresie powojennym, sygn. BK 13932.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Zespół dokumentacji naukowej,

Z. Krzymuska-Fafius.

Publikacje

M. Glińska, *Działalność historyków sztuki w Szczecinie i na Pomorzu. Stan polskich badań nad sztuką – osiągnięcia i zadania*, w: *50 lat polskich badań nad sztuką Szczecina i Pomorza Zachodniego*, red. M. Glińska, Szczecin 1996, s. 7–64.

Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo. Wybór z Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, folder do wystawy, oprac. Z. Krzymuska-Fafius, Warszawa 1968.

Z. Krzymuska-Fafius, *Czternastowieczny krucyfiks z Kamienia Pomorskiego*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1957, t. 3, s. 235–252.

Z. Krzymuska-Fafius, *Das Backsteinrelief in der Pfarrkirche zu Arnswalde (Choszczno) in der Neumark*, w: *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Hg. E. Badstübner, P. Knüvener, A.S. Labuda, D. Schumann, Berlin 2008, s. 150–157.

Z. Krzymuska-Fafius, *Einige Bemerkungen über die Verbindungen der mittelalterliche Skulptur von Westpommern und Brandenburg*, w: *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg. Protokollband des internationalen Kolloquiums vom 2. bis 4. März 1989 in den Staatlichen Museen zu Berlin, Bodemuseum*, Hg. L. Lambacher, F.M. Kammel, Berlin 1990, s. 108–114.

Z. Krzymuska-Fafius, *Leopold Kuszczelski (1911–1965)*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1966, t. 12, s. 895–896.

- Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim*, Szczecin 1962.
- Z. Krzymuska-Fafius, *Uwarunkowania działalności Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie w latach 1945–1950*, w: *50 lat Polski na Pomorzu Zachodnim. Polityka – społeczeństwo – kultura. Materiały z sesji naukowej, Szczecin 19–20 maja 1995*, red. K. Kozłowski, E. Włodarczyk, Szczecin 1996, s. 171–182.
- Z. Krzymuska-Fafius, *Z badań w dziedzinie rzeźby późnogotyckiej Pomorza Zachodniego*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962, Warszawa 1965*, s. 261–276.
- L. Krzyżanowski, *Mgr inż. arch. Zygmunt Knothe (1898–1977)*, „Ochrona Zabytków” 1978, r. 31, nr 2, s. 132.
- P. Łobodzińska, *Średniowieczne rzeźby z Pomorza Zachodniego w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2023.
- B. Makowska, *Konserwatorzy zabytków na Pomorzu Zachodnim w latach 1946–2006*, „Zachodniopomorskie Wiadomości Konserwatorskie” 2006, r. 1, s. 205–254.
- Misterium światła. Sztuka średniowieczna na Pomorzu*, red. K. Krasnodębska, Szczecin 2022.
- J. Musekamp, *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*, Poznań 2013.
- Pomorze Zachodnie w dokumentach, 1945*, oprac. K. Kozłowski, K. Muszyńska, M. Stelmach Szczecin 1986.
- Ratować zabytki historyczne!*, „Kurier Szczeciński” 29–30 września 1946, r. 2, nr 224, s. 5.
- A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?”. *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019.
- E. Stanecka, *Konserwatorstwo na terenie województwa szczecińskiego w pięćdziesięcioleciu*, w: *50 lat polskich badań nad sztuką Szczecina i Pomorza Zachodniego*, red. M. Glińska, Szczecin 1996.
- I. Sukiennik, *Muzeum Narodowe w Szczecinie*, „Muzealnictwo” 1975, nr 23, s. 58–68.
- Średniowieczna sztuka skandynawska na Pomorzu Zachodnim*, Muzeum Narodowe w Szczecinie 7–30 czerwca 2002, oprac. Z. Krzymuska-Fafius, M. Ober, Szczecin 2002.

Świętokradcze i wandalskie niszczenie zabytków musi zostać wytępione,
„Kurier Szczeciński” 25 lipca 1946, r. 2, nr 167, s. 3.

Władztwo książąt pomorskich. Przewodnik po wystawie,
W. Filipowiak et al., Szczecin 1976.

Wspomnienia Zofii Krzymuskiej-Fafius dotyczące okresu studiów,
oprac. A. Organisty, w: Z. Krzymuska-Fafius, *Studia nad rzeźbą średniowieczną
na Pomorzu Zachodnim*, Szczecin 2009, s. 121–135.

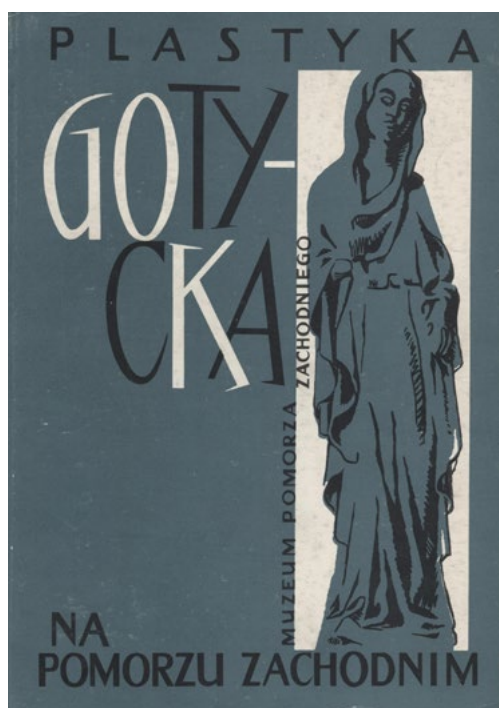


Od lewej:

1. Zofia Krzymuska-Fafius podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 6 czerwca 1939 r., Żółkiew
2. Zofia Krzymuska-Fafius (pośrodku, w czarnym płaszczu) podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 1939



3. Witold Hempowicz i Zofia Krzymuska-Fafius podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 6 czerwca 1939 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Okładka katalogu Zofii Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim*, katalog zbiorów Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin 1962

5. Zofia Krzymuska-Fafius po wręczeniu Krzyża Kawalerskiego Odrodzenia Polski, 1970
[\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Zofia Krzymuska-Fafius (1917–2015) ukształtowała wiedzę o średniowiecznych zabytkach z terenu Pomorza Zachodniego. Jej praca była tym bardziej heroiczna, że rozpoczęła ją w trudnym dla tego regionu momencie. Kiedy po II wojnie światowej przeniosła się z Poznania do Szczecina, wszystkie instytucje związane z kulturą i sztuką dopiero się tam tworzyły. Rozproszone zabytki, początkowo pozbawione opieki, niszczały. Podstawową trudnością w jej pracy był brak ośrodka naukowego i ograniczony księgozbiór. Niemniej od samego początku ta mediewistka i muzealniczka, uczennica ks. prof. Dettloffa, za priorytet uważała międzynarodową współpracę historyków sztuki. Rozumiała, że to jedyna droga ku próbie wyjaśnienia fenomenu średniowiecznej sztuki Pomorza Zachodniego – powojennego tworu złożonego z kilku historycznych krain. Dlatego też nieprzypadkowo to właśnie Zofia Krzymuska-Fafius stała się dla historyków sztuki Pierwszą Damą Pomorza.

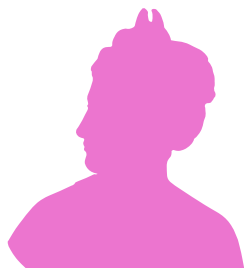
Słowa kluczowe: historia sztuki, muzeum, muzealniczka, Pomorze Zachodnie, średniowiecze

ABSTRACT

The first lady of Pomerania. Zofia Krzymuska-Fafius and the history of medieval art in Western Pomerania

Zofia Krzymuska-Fafius (1917–2015) played a key role in shaping our understanding of medieval monuments in Western Pomerania. Her work was all the more heroic given that she began it at a challenging time for the region. After moving from Poznań to Szczecin after the Second World War, all institutions related to culture and art were just being established there. Scattered monuments, initially neglected, were falling into disrepair. One of the main difficulties she faced in her work was the absence of a research centre and limited reference materials. Nevertheless, from the outset, Krzymuska-Fafius, a medievalist and museum expert trained under the Rev. Prof. Dettloff, prioritized international collaboration among art historians. She understood that this was the only way to explain the phenomenon of medieval art in post-war Western Pomerania, which was composed of several historical lands. It is therefore no coincidence that Zofia Krzymuska-Fafius became known to art historians as the First Lady of Pomerania.

Keywords: Zofia Krzymuska-Fafius, art history, museum, Western Pomerania, Middle Ages



dr Patrycja Łobodzińska – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; kustoszka-kuratorka Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu; autorka książki *Średniowieczne rzeźby z Pomorza Zachodniego w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu* (2023, nagroda w Konkursie ks. prof. Szczęsnego Dettloffa) i współautorka wystawy „Powiadacze. Dialog między sztuką współczesną i średniowieczną” (20 października 2023–7 kwietnia 2024, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

Magdalena Guzik

Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

Fotografka. Badaczka. Muzealniczka. **Światy Janiny Mierzeckiej**

„Dzięki utrwalaniu za pomocą fotografii wszystkiego co działo się wokół mnie, przede wszystkim ludzi i zdarzeń, przeżywałam znacznie intensywniej otaczający mnie świat”¹, wspominała urodzona 4 lipca 1896 r. we Lwowie fotografka Janina Mierzecka.

Zainteresowała się sztuką w czasie obowiązkowych zajęć z rysunku i malarstwa, na których poznała pojęcia perspektywy, kształtu, barwy i linii oraz nauczyła baczniej się przyglądać otoczeniu. Zaciekawienie fotografią pojawiło się wcześniej – mając 12 lat, asystowała przy wywoływaniu negatywów i z zachwytem patrzyła, jak „z jasnej płyty wyłania się obraz”². W wieku 14 lat dostała w prezencie swój pierwszy aparat fotograficzny – „(...) 9x12 cm, kliszowy, z aplanatem F:6.3, z ogniskową 13 albo 15 cm (...)”, wskazówek praktycznych i technicznych udzielił jej inż. Jan Bujak, właściciel sklepu fotograficznego, a sama artystka zanotowała we wspomnieniach: „(...) jest to chyba zupełnie jasne – była to chwila przełomowa w moim życiu”. Fotografowała dużo i intuicyjnie – krajobrazy, martwą naturę, portrety. Eksperymentowała ze światłem, sama wywoływała negatywy. Te dziecięce, a potem młodzieńcze fascynacje z czasem ewoluowały, przeradzając się w zawód i sens twórczego życia – to „całe życie z fotografią”. Możemy tu zatem mówić o pewnej świadomości wizualnej, będącej rezultatem nieustającego procesu filtrowanego przez obrazy powstałe w jej umyśle: „Nasz kontakt z otaczającym światem w dużym stopniu realizuje się przez jego widzenie, przez obrazy powstające w bezpośrednim doświadczeniu wizualnym”³.

Tym samym jej artystyczne credo wydaje się zawarte w słowach: „(...) należy w ułamku sekundy uchwycić to, co najistotniejsze: wyraz, ruch, oświetlenie. Ale aby uchwycić – trzeba zobaczyć. I to jest istotą fotografii i jej siłą”.

Fotografka

W karierze Janiny Mierzeckiej punktem zwrotnym był 1 stycznia 1925 r., kiedy pomimo sporego już dorobku, chcąc udoskonalić warsztat, rozpoczyna naukę fotografii u Henryka Mikolascha – fotografa, do którego będzie się później często odwoływała, nazywając mistrzem. „Lekcje Henryka Mikolascha wydały mi się od początku odkrywaniem nieznanego a bliskiego (...). Zaczęłam

¹ J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, Warszawa 1989, s. 7.

² Wszystkie cytaty ze wspomnień Janiny Mierzewskiej, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z publikacji: J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Kraków 1981, passim.

³ L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012, s. 8.

pojmować inaczej sprawy, na które patrzyłam dotychczas z zamkniętymi oczyma. Żyłam (...) w euforii, potykając nie tylko teoretyczne wiadomości, ale także i praktyczną wiedzę o fotografii”. Przy nieukrywanym zachwycie dokonaniem Mikolascha sama Mierzecka musiała być przez swojego mistrza ceniona wysoko – z jej wspomnień wynika, że przez trzy lata wspólnie prowadzili pracownię portretową, fotografując głównie w technikach szlachetnych – pigment, guma, bromolej, przetłok bromolejowy. Tam fotografka sama opracowuje laboratoryjnie zarówno pozytywy, jak i negatywy. Szczególne zainteresowanie technikami specjalnymi – wkłętą, mezzotintą, akwafortą, suchą igłą – rozwinęła na kursie grafiki u prof. Ludwika Tyrowicza z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, co również przełożyło się na jej prace. Dzięki podniesieniu kwalifikacji i zaliczeniu oficjalnego egzaminu prawdopodobnie w 1925 r. zdobyła dyplom zawodowej fotografki⁴. Tym samym rok 1925 był nie tylko początkiem jej nowej twórczej drogi w fotografii, w tym czasie została także wprowadzona przez Henryka Mikolascha do Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, gdzie poznaje m.in. Józefa Świtkowskiego i Witolda Romera. W roku 1930 Mierzecka odbywa kurs filmowy, organizowany dla zainteresowanych nim członków towarzystwa. Z czasem bierze udział w licznych fotograficznych wystawach i salonach – indywidualnych, lwowskich, międzynarodowych i krajowych – m.in. w Powszechnej Wystawie w Poznaniu (1929). Tematy, którym się poświęca, to pejzaże, architektura, ale sławę przynoszą jej głównie portrety. Tak we wspomnieniach pisała o swoim podejściu do tej jednej z najtrudniejszych form w fotografii: „Chodzi przecież nie tylko o uchwycenie podobieństwa fizycznego, ale również o ile możliwości naturalnego, który oddaje równocześnie usposobienie indywidualność fotografowanej osoby (...). Bardzo istotna jest współpraca obu stron, tej przed obiektywem i tej za. Kontakt modela i twórcy”, a także: „Fotografia dojrzałego człowieka winna zatem być piękna, zarazem wierna i charakterystyczna”⁵.

Mierzecka była przede wszystkim fotografką ukształtowaną w duchu piktorializmu – artystycznego nurtu w fotografii, w pewnym sensie „obciążoną” wpływami Mikolascha i podporządkowaną zdominowanemu przez kolegów fotografów środowisku. Niepozbawiona obaw w odrzucaniu panujących tam zasad, podjęła jednak udane próby wykorzystania innej perspektywy wizualności, pojawiające się w nowej rzeczywistości lat 30. XX w. Przykładem takiego odejścia od fotografii piktorialnej będzie nie tylko fotografia *Liny okrętowej* z roku 1932, ale w głównej mierze wykonany w okresie międzywojennym cykl *Ręka pracująca*, reprezentujący nurt fotografii naukowej, a powstały jako dokumentacja medyczna⁶. Ręka ludzka była przedmiotem badań dermatologa

⁴ J. Mierzecka, *Cate życie...*, op. cit., s. 19–20.

⁵ Eadem, *Luźne uwagi o nowoczesnej fotografii*, w: W. Kanicki, D. Łuczak, M. Szymanowicz, *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia*, Poznań 2023, s. 252.

⁶ Fotografie Janiny Mierzeckiej zobaczyć można na stronie Polony:

<https://polona.pl/public-collections/collection/f9a8fdcf-090b-4466-87d6-8df8b9bad824>.

Henryka Mierzeckiego, męża fotografki. „Książka wydana latem 1939 r. w nakładzie 200 egzemplarzy stanowi efekt nietypowego przedsięwzięcia badawczo-kreacyjnego i łączy analizy medyczne z artystycznymi fotografiami wysokiej jakości (...)”⁷. Jak dowiadujemy się z jej wspomnień, fotografka wykonała ponad 300 zdjęć na kliszach o wymiarach 9 x 12 cm, z których do publikacji wybrano ponad 120 rąk – górników, hutników, palaczy. Ukazywały dłonie zmienione chorobami, fotografowane w różnych warunkach oświetleniowych, często w terenie, z czasem umieszczane na jednolitym, czarnym tle. Małgorzata Radkiewicz pisała o tych pracach: „Zadaniem Mierzeckiej było oddanie zmian na skórze i w anatomii rąk na czarno-białych fotografiach, do których dobierano pozujących tak, by w pełni odzwierciedlały one złożoność przypadków. Dzięki warsztatowi i doświadczeniu z fotografią naukową (przedmiotów zabytkowych i muzealnych), udało jej się sprostać zadaniu skompletowania tablic do medycznego opracowania męża”⁸. Radkiewicz trafnie dostrzega analogię: „Artystyczna oryginalność tabel dermatologicznych Mierzeckiej czyni z niej kontynuatorkę dziewiętnastowiecznej tradycji fotograficznej, a zarazem przedstawicielkę nowoczesnej, awangardowej fotografii, której reprezentant Alfred Stieglitz konsekwentnie uwieczniał w obiektywie dłonie malarki Georgii O’Keeffe”⁹.

Cykl pokazywany był nie tylko na zjazdach medycznych, np. w Genewie, ale także na wystawach fotograficznych, m.in. na Dorocznym Salonie Fotografii w Londynie czy Międzynarodowym Salonie Fotografii w Tokio. Jak zauważa historyczka sztuki Karolina Puchała-Rojek: „Z dzisiejszej perspektywy ten zbiór (...) stracił swą aktualność merytoryczną, zyskał natomiast moc artystyczną, stając się niezwykłym stadium ręki ludzkiej. Siła cyklu wynika również z tego, iż każde ze zdjęć jest zarazem portretem konkretnego człowieka, określonego przez zawód”¹⁰. Są to charakterystyczne „portrety bez twarzy”. Na jednej z tych fotografii – tablicy 98 – widnieją „ręce fotografa”, czyli pozujące do zdjęcia dłonie artystki, które stały się tym samym jej autoportretem.

O znaczeniu tego cyklu w historii fotografii świadczy jego wybór do obszernej, poświęconej kobietom fotografkom, publikacji z roku 2022 – *A World History of Women Photographers*, gdzie zaakcentowano: „Mierzecka was a pioneer in the realms of scientific photography and works of art in Poland”¹¹. Jej nazwisko widnieje obok kilku innych polskich fotografek, m.in. Jadwigi Golcz, Fotunaty Obrąpalskiej czy Natalii LL.

⁷ M. Radkiewicz, „Ręce pracujące” w dokumentacji fotograficznej Janiny Mierzeckiej i medycznej Henryka Mierzeckiego, „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2018, nr 1, s. 54.

⁸ M. Radkiewicz, *Ręka pracująca*, <https://www.autoportret.pl/artykuly/reka-pracujaca/>.

⁹ Eadem, „Ręce pracujące”..., op. cit., s. 61.

¹⁰ K. Puchała-Rojek, *W cieniu idei. Fotografie Janiny Mierzeckiej*, w: *Ucieczka od piktorializmu. Kobieta fotografia artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na przykładzie twórczości wybranych artystek*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. 31, s. 95.

¹¹ *A World History of Women Photographers*, eds. L. Lebart, M. Robert, London 2022, p. 148.

Badaczka

Dzięki Henrykowi Mikolaschowi Mierzecka miała okazję poznać lwowskie środowisko artystyczne i naukowe. To stało się przyczynkiem do prowadzonych przez nią późniejszych badań, począwszy od roku 1891, czyli daty powstania Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie, przekształconego potem we Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne (dalej: LTF), do czasów jej współczesnych. Zajmowały ją poszukiwania spuścizn, ale i historie jego założycieli i członków, analizy podejścia do fotografii czy organizacji wystaw fotograficznych we Lwowie. „(...) w odkrywaniu przeszłości pomogła mi ocalała prasa fotograficzna. Ona stała się głównym źródłem moich informacji o działalności stowarzyszenia i jego członków. Równocześnie starałam się uzyskać jak najwięcej danych, relacji pisemnych i ustnych od żyjących jeszcze kolegów, najbliższych rodzin i przyjaciół osób działających w LTF”.

Była również czynną uczestniczką sympozjów badawczych i naukowych – np. I Sympozjum Historii Fotografii – maszynopis jej wystąpienia jest w posiadaniu zbiorów Biblioteki Muzeum Fotografii w Krakowie czy V Sympozjum Fotografii Naukowej Związku Polskich Artystów Fotografików, na którym rozpoczęto starania o utworzenie Polskiego Towarzystwa Fotografii Naukowej. Pełniła także funkcje komisarz licznych wystaw fotograficznych.

Muzealniczka

Idea niezrealizowanego muzeum fotografii

Już w roku 1928, na II Zjeździe Delegatów Zrzeszeń Fotograficznych Mierzecka po raz pierwszy zetknęła się z postulatem powołania specjalnej instytucji, która pełniłaby rolę archiwum muzealnego, odpowiedzialnego za dziewiętnastowieczne i dwudziestowieczne prace fotograficzne. Jeden z delegatów, Klemens Składanek, wspomniął o potrzebie gromadzenia przez towarzystwa fotograficzne zbiorów fotografii artystycznej, autorstwa głównie zmarłych fotografów – chodziło oczywiście o ochronę rozproszonych dzieł i zachowanie spuścizny po artystach. Zbiory takie miałyby stanowić fundament przyszłej instytucji muzealnej. Do inicjatywy muzeum wracano potem wielokrotnie, m.in. w roku 1939 fotograf Zygmunt Szporek apelował o ochronę i zabezpieczenie negatywów i pozytywów, które dotychczas powstały. Brak decyzji w tej sprawie, jak zauważa Mierzecka, dotkliwie obnażyła wojna – wiele kolekcji przepadło, np. niewielki zbiór archiwalny zainicjowany w Wilnie przez Jana Bułhaka, a wielu fotografów zginęło, m.in. Składanek i Szporek. Do apelu o konieczności utworzenia takiego archiwum najważniejszych zdjęć wracano także pod koniec lat 50. ubiegłego wieku, kiedy fotograf Marian Szulc, pracownik

Ministerstwa Kultury i Sztuki, zebrał rozproszone zdjęcia nieżyjących już artystów. Mierzejewska pisała we wspomnieniach, że po likwidacji ważnego dla środowiska referatu fotografii w ministerstwie zbiór przeszedł na własność Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Muzeum Przemysłowe we Lwowie

Równocześnie z zainteresowaniami Mierzeckiej fotografią naukową rośnie jej zainteresowanie fotografowaniem dzieł sztuki. Uczyła się samodzielnie, ćwicząc na domowych obiektach – obrazach, drobnych przedmiotach, próbując różnego rodzaju tła i oświetlenia. Jeszcze w czasie wojny, starając się utrzymać, zgłosiła się do lwowskiego Muzeum Przemysłowego z, jak pisze we wspomnieniach, „propozycją zmontowania i prowadzenia pracowni fotograficznej”. Propozycja została przyjęta i Mierzecka została zatrudniona od 1 stycznia 1940 r. W czasie pracy uporządkowała 4 tys. negatywów na szkło – głównie widoków Lwowa, których część zidentyfikowała, oraz portretów. W sytuacji wojennej urządzenie pracowni od podstaw, czyli zakup potrzebnego sprzętu i materiałów, okazało się bardzo trudne, ale fotografce udało się przez półtora roku sfotografować wiele obiektów muzealnych. Były wśród nich kolorowe kilimy z Małopolski Wschodniej i kolekcje starych zegarów. Ze zdjęć kunsztownie rzeźbionych gard wschodnich mieczy zrobiła nie tylko negatywy, ale także przezrocza mające służyć pomocą np. w czasie wykładów. Dodatkowo działała też edukacyjnie, ucząc młodych fotografów techniki zdjęć przedmiotów muzealnych. Wspominała: „Fotografia w świecie współczesnym pełni tak wielostronne funkcje (...). Fotografia dla celów nauki o zabytkach i dziełach sztuki jest jednym z wielu zastosowań”. W czasie pracy w lwowskim muzeum artystka uczyła się na własnych błędach, ale doświadczenie to stało się pierwszym krokiem w trwającej 30 lat działalności na muzealnym polu.

Muzeum Narodowe w Warszawie

Zaraz po wojnie Mierzecka znalazła się w podwarszawskim Milanówku, gdzie jej mąż zatrudnił się jako chemik w Fabryce Jedwabniczej Witaczaków, a następnie w Warszawie, gdzie Stanisław Lorentz, ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego, udzielał schronienia, jak notuje fotografka: „wszystkim rozbitkom powiązanym w jakiś sposób z muzealnictwem”. 4 maja 1945 r. Mierzecka dostaje pracę fotografa w Państwowym Instytucie Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków, gdzie w bardzo trudnych warunkach rozpoczyna urządzenie pracowni w muzealnej piwnicy. Píše: „Wtedy Warszawa leżała w gruzach i montowanie takiej komórki jak pracowni fotograficzna dla celów muzealnych wymagało sprytu, jeżdżenia, szukania wszystkimi możliwymi drogami i sposobami”. Uduje

się jej zdobyć „starożytny aparat (...) z obiektywem (...) oraz sporo różnych papierów”, dysponuje także ciężkim i dużym przedwojennym powiększalnikiem. Z czasem pracownia zaczyna działać, a Mierzecka fotografować. Finalnie nie jest jednak zadowolona z jakości reprodukcji ze względu na złą jakość papier i powiększalnik.

Jej drugim obowiązkiem była dokumentacja powojennych zniszczeń Warszawy. Na wiosnę roku 1946 Instytut Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków przeniósł się do Zachęty, a Mierzecka dostała propozycję objęcia stanowiska fotografa w Muzeum Narodowym – w czerwcu 1946 r. otrzymuje ministerialną nominację na kierownika Pracowni Fotograficznej Muzeum Narodowego w Warszawie. Mimo że w muzeum fotografką jeszcze przed wojną była Zofia Tomaszewska, to Mierzecka buduje od podstaw kolejną pracownię – zamawia w Państwowych Zakładach Optycznych na Grochowie specjalnie dostosowany do wymiarów negatywów muzealnych powiększalnik, zdobywa epidiaskop – rodzaj projektora i ekran do rzutowania – oba urządzenia wykorzystywane są w czasie wykładów. Stara się pozyskiwać coraz lepsze materiały fotograficzne, jak np. panchromatyczną błonę lotniczą, która okazała się idealna do zdjęć obrazów, kupuje aparaty, obiektywy, statyw. Pracownia obsługiwała 14 muzealnych działów – na początku najczęściej eksponatów trafiało do niej z pracowni konserwacji. W ramach obowiązków fotografka dokumentuje także muzealne ekspozycje, uroczyste otwarcia wystaw czy Kongres Intelktualistów, gdzie gościem był m.in. Pablo Picasso. Szlifuje też warsztat, wykonując prace prywatne we własnej pracowni – jak pisała, zgłaszali się do niej malarze, rzeźbiarze wystawiający w mieście, prosząc o fotograficzne reprodukcje ich prac. [fot. 1–3]

Muzeum Śląskie we Wrocławiu

(obecnie Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

W roku 1948 dyrektor Lorentz informuje Mierzecką, że we Wrocławiu ma powstać Muzeum Śląskie i tam również będzie potrzeba zorganizowania pracowni fotograficznej¹². Pracę we Wrocławiu zaczyna 1 stycznia 1950 r. Na początku głównie dokumentuje miasto – Ostrów Tumski, okolice Starego Rynku, posługując się zarówno aparatem fotograficznym, jak i zakupioną w Warszawie małą kamerą do zdjęć filmowych. Powstaje kolejna dokumentacja fotograficzna oraz filmowa architektury i zabytków mocno dotkniętego wojennymi zniszczeniami miasta. Mierzecka urządzenie również tej pracowni zaczyna od podstaw i nie bez trudności – zamawia stół do ciemni, stolik pod powiększalnik, potrzebny sprzęt, epidiaskop do sali odczytowej. W sali tej odbywały się odczyty dla publiczności z różnych dziedzin sztuki, a także

¹² J. Mierzecka, *Całe życie...*, op. cit., s. 170.

prezentowano krótkie filmy Mierzeckiej, które kręciła, wędrując po odbudowującym się Wrocławiu. Miastem była, jak często podkreślała, zafascynowana. Fotografuje obrazy, rzeźby, przedmioty przemysłu artystycznego. Wspomina: „(...) wszystkie wykonane prace negatywowe i także odbitki muszą być opisane, zinwentaryzowane i skatalogowane. Negatyw nie opisany nie posiada wartości. (...) wykonane w czasie mego pobytu w Muzeum Śląskim negatywy służyły przez wiele lat pracownikom muzeum, (...) przede wszystkim do prac naukowo-badawczych”. Była to fotograficzna inwentaryzacja zabytków, czyli „przefotografowanie” eksponowanych na salach zabytków sztuki średnio-wiecznej i malarstwa polskiego. Fotografia stała się w tamtym czasie ważnym elementem wystaw czasowych czy wyjazdowych, tzw. eksponatem zastępczym. Problemem młodego muzeum był brak etatów, szczególnie pracowników fizycznych, co również obciążało samą artystkę. Rozwijająca się biurokracja i wprowadzanie do pracy muzealnej norm przemysłowych, zastępowanie historyków i historyczek sztuki urzędnikami, przyczyniły się do złożenia przez Mierzecką na wiosnę roku 1952 pisma z prośbą o jej zwolnienie ze stanowiska kierownika naukowego pracowni fotograficznej Muzeum Śląskiego. Wówczas nie zostało ono przyjęte, ale pogarszające się warunki pracy oraz zdrowie fotografki sprawiły, że odeszła ze stanowiska po dwóch latach, czyli w czerwcu 1954 r. Po swojej rezygnacji wykonała jeszcze przez blisko 20 lat wiele zdjęć z zakresu muzealnictwa dla takich instytucji jak Zamek Królewski na Wawelu czy Muzeum Narodowe w Poznaniu¹³.

Podręcznik *Fotografowanie zabytków i dzieł sztuki*

Ogromne doświadczenie zdobyte w muzealnictwie – zarówno jako fotografki dzieł o unikalnych charakterze, jak i osoby nauczającej-edukatorki, sprawia, że Janina Mierzecka postanawia zebrać wyniki swoich prac i przemyśleń w całość. W roku 1959 Wydawnictwo Arkady opublikowało książkę *Fotografia zabytków i dzieł sztuki* – pierwszy podręcznik tego typu, zawierający 200 starannie wyselekcjonowanych przez autorkę własnych fotografii, z określeniem, do jakich celów badawczych – inwentaryzatorskich, dokumentacyjnych – mogą być wykorzystywane. Wybór ten jest dowodem nie tylko jej profesjonalizmu w dziedzinie fotografii naukowej i artystycznej, ale także niesie ze sobą wartość dydaktyczną. W podręczniku znajdują się szczegółowe opisy i instrukcje techniczne fotografowania dzieł z zakresu malarstwa, ceramiki, szkła, metali, tkaniny, mebli; używanych do tego odpowiednich teł, materiałów, wreszcie tak istotnego ich oświetlenia czy transpozycji (przenoszenia) barw¹⁴. Podręcznik był więc cennym źródłem wiedzy dla badaczy, dokumentalistów, wreszcie dla inwentaryzatorów i inwentaryzaterek zabytków.

¹³ Zob. ibidem, s. 172–194.

¹⁴ M. Radkiewicz, *Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografowanie zabytków Janiny Mierzeckiej*, „Zeszyty Artystyczne. Edukacyjny potencjał fotografii” 2017, nr 30, s. 61–65; J. Mierzecka, *Całe życie...*, op. cit., s. 128–131, s. 204–206.

Do twórczości fotograficznej Janiny Mierzeckiej warto podejść również krytycznie, zauważając jej pewną niezgodę na pojawiające się nurty awangardowe czy konceptualne, które uważała za naturalne, ale jednocześnie według niej przeczące istocie fotografii¹⁵. Współcześnie, zachowując kontekst konkretnych epok, należy zdecydowanie przypominać o roli fotografek, wydobywając ich zapomniane lub pomijane w historii nazwiska. Takie postacie jak Mierzecka bez wątpienia wniosły wkład w historię i rozwój fotografii jako dziedziny sztuki. Angażowały się w edukację i prowadzone badania nad obrazem fotograficznym, przyczyniały się do zakładania pracowni fotograficznych w muzeach oraz do budowania i scalania środowiska zarówno fotograficznego, jak i muzealnego. Trudno nie zgodzić się z Małgorzatą Radkiewicz, która, odnosząc się do dorobku artystki, szczególnie w kwestii fotografowania zabytków, wspomina o dwóch perspektywach: historycznej – sytuującej ją w badaniach naukowych prowadzonych przez kobiety, i biograficznej – rozpatrującej jej twórczość artystyczną „przez pryzmat przynależności do polskiego środowiska fotograficznego”¹⁶.

Podsumowując swoją pracę, fotografka, badaczka, muzealniczka Janina Mierzecka notuje we wspomnieniach: „Każde moje zdjęcie powstawało i powstaje wówczas, gdy dany jest impuls (...). Uwieczniam to, co mnie interesuje, a późniejsze opracowanie negatywu i pozytywu jest konfrontacją z przeżyciami i ono właśnie wyzwala możliwości twórcze (...). I tu właśnie leżą nieograniczone perspektywy fotografii, która niesie za sobą nie tylko możliwość obrazu o walorach estetycznych, ale wiąże się również z szeroko pojętą dokumentacją dla celów nauki we wszelkich jej przejawach (...). Jeżeli obraz ma przemówić do odbiorcy, czy to fotografia tzw. czysto dokumentalna, czy też twórcza (...) musi być przeżyta przez autora. Nie można przekazać tego, czego się samemu nie przeżyło”.

¹⁵ Ibidem, s. 244.

¹⁶ M. Radkiewicz, *Między kreacją...*, op. cit, s. 56.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

A World History of Women Photographers, eds. L. Lebart, M. Robert, London 2022.

W. Kanicki, D. Łuczak, M. Szymanowicz, *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia*, Poznań 2023.

L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012.

A. Mazur, Ł. Gorczyca, *The Working Hand – Janina Mierzecka*, <https://culture.pl/en/work/the-working-hand-janina-mierzecka>.

J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Kraków 1981.

J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, Warszawa 1989.

J. Mierzecka, *Mój świat, moje czasy*, Warszawa 1989.

K. Puchała-Rojek, *W cieniu idei. Fotografie Janiny Mierzeckiej*, w: *Ucieczka od piktorializmu. Kobieta fotografia artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na przykładzie twórczości wybranych artystek*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. 31, s. 94–97.

M. Radkiewicz, *Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografowanie zabytków Janiny Mierzeckiej*, „Zeszyty Artystyczne. Edukacyjny potencjał fotografii” 2017, nr 30, s. 56.

M. Radkiewicz, „*Ręce pracujące*” w dokumentacji fotograficznej Janiny Mierzeckiej i medycznej Henryka Mierzeckiego, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Krytyka” 2018, nr 1, s. 54–64.



1. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca dziedziniec boczny Muzeum Narodowego w Warszawie podczas prac remontowych gmachu, 25 października 1946 r.



2. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca wystawę „Współcześni malarze francuscy oraz ceramika Pabla Picassa ofiarowana przez autora Muzeum Narodowemu w Warszawie”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 listopada–23 grudnia 1948 r.



3. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca fragment ekspozycji „Jubileuszowej wystawy prac Xawerego Dunikowskiego (1898–1948)” w Muzeum Narodowym w Warszawie, 13 listopada 1948 – 13 marca 1949 r. [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Tekst poświęcony postaci Janiny Mierzeckiej – fotografki, publicystki, animatorki środowisk fotograficznych i współzałożycielki Związku Polskich Artystów Fotografików, autorki książek o tematyce fotograficznej, m.in. *Całe życie z fotografią*, *Mój świat, moje czasy* oraz podręcznika *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*. Artykuł przybliży mniej znane fakty z życia Mierzeckiej i jej istotną, nieco zapomnianą rolę w tworzeniu od podstaw powojennych pracowni fotograficznych w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Śląskim – obecnym Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Celem artykułu jest przedstawienie osiągnięć Janiny Mierzeckiej nie tylko jako fotografki, ale również aktywnej, realizującej własne pomysły muzealniczek, zaangażowanej w procesy rozwoju muzeów, zauważającej potrzebę realizacji idei muzeum fotografii oraz opracowującej prekursorski podręcznik fotografowania zabytków i dzieł sztuki, wykorzystywany przez ówczesnych muzealników oraz inwentaryzatorów. Tekst jest także zaproszeniem do rozmowy o znaczeniu pracy muzealniczek zajmujących się medium fotografii również współcześnie. Metodologią zastosowaną przez autorkę jest analiza treści prac Janiny Mierzeckiej.

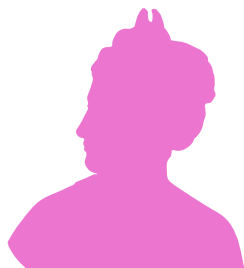
Słowa kluczowe: fotografka, muzealniczka, pracownice fotograficzne w muzeach, muzeum fotografii, fotografia zabytków

ABSTRACT

The worlds of Janina Mierzecka

This text is devoted to Janina Mierzecka, who has worked as a photographer, publicist, an active supporter of photographic circles and co-founder of the Association of Polish Art Photographers, author of books on photography, including *Całe życie z fotografią*, *Mój świat, moje czasy* and the textbook *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*. The article presents lesser-known facts from Mierzecka's life and her important, somewhat forgotten role in setting up post-war photography studios from scratch at the National Museum in Warsaw and the Silesian Museum – now the National Museum in Wrocław. The objective of the article is to present Janina Mierzecka's accomplishments not only as a photographer, but also as a museologist. In this capacity, she has implemented her own concepts, played a pivotal role in the development of museums, recognized the need to establish a museum of photography, and compiled a pioneering manual for photographing historical monuments and works of art used by museum workers and inventory specialists at the time. The text is also an invitation to discuss the importance of the work of female museum professionals dealing with the medium of photography, also in contemporary times. The methodology used by the author is an analysis of the content of Janina Mierzecka's work.

Keywords: Janina Mierzecka, female photographer, female museum professional, photographic studios in museums, photography museum, heritage photography



Magdalena Guzik – adiunktka w Muzeum Fotografii w Krakowie. Absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierunku fotografia w Warszawskiej Szkole Fotografii i studiów podyplomowych historia sztuki, muzyka, teatr i film o specjalizacji historia sztuki nowoczesnej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Autorka tekstów publikowanych w katalogu online galerii tematycznej MuFo, kolekcjonerskim katalogu aukcyjnym *Powiększenie. Grażyna Kulczyk Collection* Desa Unicum, skryptów audiodeskrypcji do projektu „Fotografie mają głos” oraz tekstu rozdziału w publikacji wydawnictwa Universitas – *Wawel mój/Wawel wasz* Andrzeja Nowakowskiego. Zainteresowania i projekty badawcze: herstorie fotografek – nieobecności/obecności; historia i współczesność photobooków w Polsce.

Aleksandra Janiszewska-Cardone

Piotr Borusowski

Muzeum Narodowe w Warszawie

W służbie dawnych mistrzów.

Hanna Benesz (1947–2019) i Muzeum Narodowe w Warszawie

Informacja o konferencji poświęconej historii polskiego muzealnictwa wywołała poruszenie wśród koleżanek muzealniczek i kolegów muzealników, którzy retorycznie pytali o retoryczne pytanie stawiane przez organizatorów – nie tylko o to, czy, ale wręcz dlaczego nie było wielkich muzealniczek. W rozmowach wymieniano kolejne nazwiska zasłużonych kustoszek związanych z Muzeum Narodowym w Warszawie. Pojawiły się również pytania, bynajmniej nie retoryczne, jak zdefiniować wielką muzealniczkę albo jak mierzyć wielkość muzealniczki. Jak nie trzeba przekonywać, jedna i precyzyjna definicja nie istnieje, zaś do miana wielkiej muzealniczki (ale i wielkiego muzealnika) uprawnia wyłącznie ścieżka zawodowa budowana przez lata żmudnej pracy i postawa wobec zbioru będącego pod opieką rzeczonoj osoby. Muzea działają bowiem według uporządkowanych zasad (również tych określonych prawem), wymagają od kuratorów, kustoszy i konserwatorów nie tylko kierunkowego wykształcenia, ale de facto cech charakteru umożliwiających wielokierunkową opiekę nad niekiedy dziesiątkami tysięcy dzieł.

Przywołajmy tu jednak przykładową definicję za *Słownikiem Języka Polskiego*, zgodnie z którą muzealnikiem (muzealniczką) jest osoba pracująca w muzeum i zajmująca się gromadzeniem i konserwacją zbiorów¹. Jako kontekst dla tej wyjątkowo zwięzłej definicji warto zacytować art. 1 pkt 1 ustawy o muzeach z 1996 r., w którym znalazła się definicja muzeum: jest ono jednostką organizacyjną nienastawioną na osiąganie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów². Obie definicje stanowią naszym zdaniem dobry punkt wyjścia dla prób nakreślenia załug, które uprawniają do użycia wobec konkretnej osoby miana „wielka muzealniczka”. W tym kontekście chcielibyśmy przypomnieć

¹ Muzealnik, hasło w: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/muzealnik>.

² Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. 1997 nr 5, poz. 24, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/O/D19970024.pdf>.

wieloletnią kustoszkę Muzeum Narodowego w Warszawie i wielką muzealniczkę – Hannę Benesz³.

Hanna Benesz urodziła się w 1947 r. w Olsztynie, zaś młodość spędziła w Jaśle (obecnie województwo podkarpackie), gdzie w 1965 r. zdała maturę. W tym samym roku rozpoczęła studia na Uniwersytecie Warszawskim w Instytucie Historii Sztuki oraz na Wydziale Lingwistyki Stosowanej w zakresie języka angielskiego. Już trzy lata później dała się poznać jako bezkompromisowa obrończyni wyznawanych wartości – w trakcie protestów studenckich w 1968 r. została zatrzymana i osadzona najpierw w areszcie milicyjnym w Pałacu Mostowskich, następnie w więzieniu na ul. Rakowieckiej. W związku z tym studia ukończyła dopiero w 1975 r. i od razu rozpoczęła pracę w Zbiorach Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW), gdzie kuratorem był prof. Jan Białostocki. Wybitny historyk sztuki docenił jej doskonałe przygotowanie merytoryczne i językowe, dostrzegł również wyróżniające ją cechy charakteru, m.in. cierpliwość i skrupulatność. To zapewne ze względu na nie przydzielił jej zadanie specjalne, choć mało „eksponowane” – miała się zająć opracowaniem obrazów znajdujących się w magazynach MNW. Z czasem przerodziło się to w jeden z filarów jej misji muzealnej, co sama wielokrotnie podkreślała. Była głęboko przekonana, że podstawą zdobycia pełnej wiedzy o dziele sztuki jest najpierw jego wszechstronny opis, potem zaś analiza oraz prowadzone równolegle z nimi badania atrybucyjne, historyczne i proveniencyjne. Od 1991 r., już jako kustosz malarstwa, zawęziła swoje pole ekspertyzy do kolekcji obrazów flamandzkich, opracowując je z myślą o katalogu rozumowanego tych dzieł.

Hanna miała świadomość korzyści, jakie niesie ze sobą dzielenie się wiedzą i informacjami z innymi badaczami. Świadomie i konsekwentnie budowała gęstą sieć kontaktów ze specjalistami (w Polsce i za granicą), którzy z jednej strony wspierali ją przy opracowywaniu kolejnych, często mniej znanych dzieł, z drugiej – zaznajamiali się ze zróżnicowaną problematyką kolekcji malarstwa niderlandzkiego ze zbiorów MNW. Z czasem badania te doprowadziły do powstania i wydania w 2016 r. dwutomowego katalogu, napisanego wspólnie z Marią Kluk, specjalistką od malarstwa holenderskiego⁴. Katalog malarstwa niderlandzkiego, holenderskiego i flamandzkiego, napisany w języku angielskim, stanowi podsumowanie ponad dwóch dekad żmudnych badań – niezliczonych kwerend, wyjazdów studyjnych i konsultacji. I tu chcemy podkreślić, że wysiłek ten, który wielu mógłby zniechęcić, jako mało efektowny, a wymagający ogromnej dyscypliny intelektualnej, dla Hanny był motorem do działania. Nie zatrzymywały jej nawet problemy natury podstawowej, jak brak środków na

³ Do przygotowania niniejszego tekstu korzystaliśmy m.in. z następujących publikacji: M. Romanowska-Zadrozna, *Rycerz na służbie sztuki. Wspomnienie o Hannie Benesz (1947–2019) / A knight in the service of art. Hanna Benesz in memoriam (1947–2019)*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 274–283; P. Borusowski, A. Janiszewska, A. Ziemia, *Hanna Benesz (4 czerwca 1947–12 maja 2019) / Hanna Benesz (4 June 1947–12 May 2019)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” / „Journal of National Museum in Warsaw. New Series” 2019, nr 8, s. 377–382.

⁴ H. Benesz, M. Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, Warsaw 2016.

wykonanie kolorowych fotografii opracowywanych obrazów – wystarała się o nie w Ambasadzie Królestwa Niderlandów. Po ukończeniu pracy nad katalogiem przez ponad dekadę problemem było znalezienie środków na jego wydanie. Dopiero Agnieszka Morawińska po objęciu stanowiska dyrektorki Muzeum Narodowego znalazła potrzebne środki. W 2017 r. monumentalny katalog zbiorów został wyróżniony nagrodą muzealną Sybilla w kategorii publikacja roku⁵.

Kolejnym wielkim wyzwaniem, do którego Hanna Benesz przystąpiła z energią i optymizmem, już jako kustoszka emerytowana, było opracowanie anonimowych, przechowywanych w magazynach obrazów – nie tylko flamandzkich, ale jak się okazało również austriackich, niemieckich, włoskich i francuskich. Jedynie dzięki swojej olbrzymiej wiedzy i doświadczeniu rozszyfrowywała zagadkowe tematy ikonograficzne lub docierała do pierwowzorów graficznych, ustalając również nierzadko nazwiska autorów prac. W tym trudzie towarzyszyli jej koledzy i koleżanki z międzynarodowej, muzealnej sieci. Dzieła, którymi się zajęła, nigdy wcześniej nieeksponowane, ba – często opracowane jedynie w bardzo podstawowym stopniu – zostały po raz pierwszy opublikowane w internetowej bazie danych MNW: Cyfrowym Muzeum⁶. Z uśmiechem mówiła, że wszystkie (zarówno te wysokiej klasy, jak i te mniej spektakularne) traktuje jak swoje dzieci, a jako dobra matka każde z nich obdarza równie wielką miłością. Z tego przekonania wynikały jej ambicje opracowania wszystkich dzieł nieokreślonych. Tej pracy jednak nie ukończyła – przerwała ją śmierć po krótkiej, wyniszczającej chorobie.

Ogromna wiedza i doświadczenie Hanny były cenione i w Polsce, i za granicą. W 1998 r. przystąpiła do mało jeszcze wówczas znanej organizacji CODART, zrzeszającej muzealników, głównie z Europy i Ameryki, zajmujących się sztuką holenderską i flamandzką. Była jednym z najaktywniejszych jej członków – uczestniczyła we wszystkich konferencjach, podróżach studyjnych, wygłaszała referaty i brała udział w panelach dyskusyjnych, imponując nie tylko wiedzą, ale i perfekcyjnym opanowaniem języka angielskiego. Z poznanymi specjalistami pozostawała w stałym kontakcie – najpierw listownym, później mejlowym. Nieprzypadkowo to właśnie Hanna, obok prof. Jacka Tylickiego z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, została zaproszona przez Holenderski Instytut Historii Sztuki (RKD) do projektu Gerson Poland. Polegał on na stworzeniu internetowej, zaktualizowanej wersji słynnej i do dziś podstawowej publikacji Horsta Gersona o siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i jego oddziaływaniu w części dotyczącej zbiorów polskich⁷. W ramach tego międzynarodowego projektu Hanna Benesz była odpowiedzialna za esej

⁵ Laureaci XXXVII edycji Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku. Sybilla 2016, <https://konkurssybilla.nimoz.pl/LAUREACI2016>.

⁶ Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna>.

⁷ Zob. *Gerson Digital: Poland*, <https://gersonpoland.rkdstudies.nl>.

wprowadzający w tematykę wczesnoniderlandzkich, holenderskich i flamandzkich obrazów znajdujących się w polskich kolekcjach⁸.

Kolejnym obszarem działalności zawodowej, traktowanej przez Hannę jako prawdziwa misja, była popularyzacja wiedzy o kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, zarówno w formie wystaw, jak i wykładów i publikacji popularnonaukowych. Jej droga kuratorki rozpoczęła się samodzielną wystawą siedemnastowiecznego malarstwa flamandzkiego ze zbiorów MNW przygotowaną w 1985 r. w Okręgowym Muzeum Miedzi w Legnicy⁹. Brała także udział w przygotowaniu dwóch wystaw w Japonii w latach 90. zeszłego stulecia¹⁰. Jednak najwięcej pokazów współtworzyła dla Muzeum Narodowego w Warszawie, w tym „Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku”¹¹ w 2004 r. i „Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Rubens, Van Dyck, Jordaens. 1608–1678”¹² w 2007 r. Hanna była autorką licznych not w katalogach wystaw oraz artykułów, zarówno w magazynach naukowych takich jak „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” czy holenderski „Oud Holland”, jak również czasopism popularnonaukowych jak „Art & Bussiness”. Pod koniec życia szczególną wagę przykładała do publikacji w Cyfrowym Muzeum Narodowym. Obecnie można w nim przeczytać 225 wpisów przygotowanych przez Hannę, która doskonale rozumiała siłę internetu.

Za ogromne zaangażowanie w popularyzację wiedzy o sztuce Niderlandów została uhonorowana w 2017 r. orderem Oranje-Nassau przyznawanym przez władcę Królestwa Niderlandów – w tym przypadku przez króla Wilhelma-Aleksandra – za wybitne zasługi cywilne i wojskowe. Podczas konferencji CODARTU w Polsce, współorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, na scenie Teatru Stanisławowskiego została rycerzem (nie rycerką, co sama bardzo podkreślała) zakonu van Oranje-Nassau, udekorowana przez ówczesnego ambasadora Jego Ekscelencję Rona van Dartela.

⁸ Zob. H. Benesz, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings in Polish Collections*, w: *Gerson Digital Poland. RKD Studies*, <https://gersonpoland.rkdstudies.nl/6-early-netherlandish-dutch-and-flemish-paintings-in-polish-collections-hanna-benesz/>.

⁹ *Malarstwo flamandzkie XVII w. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, tekst i oprac. H. Benesz, katalog wystawy, lipiec–wrzesień 1985, Okręgowe Muzeum Miedzi, Legnica 1985.

¹⁰ *European Baroque Painting. The National Museum in Warsaw*, eds. H. Benesz, N. Senzoku, exh. cat., Kumamoto Prefectural Museum of Art, Toyohashi City Art Museum, Sogo Museum of Art w Yokohamie; Kintetsu Art Museum w Osace, Daimaru Museum w Tokio 1992–1993, Tokyo 1992; *European Academicism in the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the National Museum in Warsaw and other Polish Collections*, ed. E. Charazińska et al., exh. cat., Hokkaido Obihiro Museum of Art, Ashihaga Museum of Art, Yawatahama Public City Gallery, Saga Prefectural Art Museum 1997–1998, Tokyo 1997.

¹¹ *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku*, red. D. Folga-Januszewska, A. Ziemia, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Olszanica 2004.

¹² *Rubens, Van Dyck, Jordaens. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego 1608–1678. Obrazy z muzeów Wiednia i Kassel oraz ze zbiorów polskich*, red. A. Ziemia, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.

Zapytamy retorycznie – czy to wystarczy, by uznać ją za wielką muzealniczkę? Jak już zostało powiedziane, Hania nieraz określała dzieła sztuki mianem swoich dzieci. Ale wśród jej muzealnych dzieci znajdowały się również byty ze świata ożywionego, wśród nich autorzy niniejszego tekstu. Wspierała nas swoją wiedzą, czytała nasze teksty i z pełnym zaangażowaniem wychowywała do roli muzealnika. Zawsze ciekawa świata, uważna, uśmiechnięta. Taką Hannę Benesz – wielką muzealniczkę – pamiętamy i będziemy pamiętać.

Bibliografia

Publikacje

H. Benesz, M. Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, Warsaw 2016.

P. Borusowski, A. Janiszewska, A. Ziemba, *Hanna Benesz (4 czerwca 1947–12 maja 2019) / Hanna Benesz (4 June 1947–12 May 2019)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” / „Journal of National Museum in Warsaw. New Series” 2019, nr 8, s. 377–382.

European Academicism in the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the National Museum in Warsaw and other Polish Collections, ed. E. Charazińska et al., exh. cat., Hokkaido Obihiro Museum of Art, Ashihaga Museum of Art, Yawatahama Public City Gallery, Saga Prefectural Art Museum 1997–1998, Tokyo 1997.

European Baroque Painting. The National Museum in Warsaw, eds. H. Benesz, N. Senzoku, exh. cat., Kumamoto Prefectural Museum of Art, Toyohashi City Art Museum, Sogo Museum of Art w Yokohamie; Kintetsu Art Museum w Osace, Daimaru Museum w Tokio 1992–1993, Tokyo 1992.

Malarstwo flamandzkie XVII w. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, tekst i oprac. H. Benesz, katalog wystawy, lipiec–wrzesień 1985, Okręgowe Muzeum Miedzi, Legnica 1985.

M. Romanowska-Zadrożna, *Rycerz na służbie sztuki. Wspomnienie o Hannie Benesz (1947–2019) / A knight in the service of art. Hanna Benesz in memoriam (1947–2019)*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 274–283.

Rubens, Van Dyck, Jordaens. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego 1608–1678. Obrazy z muzeów Wiednia i Kassel oraz ze zbiorów polskich, red. A. Ziemba, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.

Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku, red. D. Folga-Januszewska, A. Ziemba, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Olszanica 2004.

ABSTRAKT

Hanna Benesz (1947–2019) była wybitną kustoszką Muzeum Narodowego w Warszawie, specjalizującą się w malarstwie flamandzkim i holenderskim, której praca opierała się na skrupulatnym badaniu i opisie dzieł sztuki oraz współpracy z międzynarodowymi specjalistami. Jej najważniejszym osiągnięciem jest dwutomowy katalog malarstwa niderlandzkiego, który powstał dzięki ponad dwudziestoletnim badaniom i został nagrodzony w Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla. Benesz aktywnie popularyzowała wiedzę o kolekcji muzeum poprzez wystawy, publikacje i wykłady, a także była cenioną członkinią międzynarodowej organizacji CODART. W 2017 r. otrzymała order Oranje-Nassau od króla Niderlandów. Jako kustoszka wspierała również rozwój młodszych muzealników.

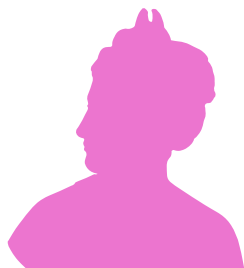
Słowa kluczowe: Hanna Benesz, Muzeum Narodowe w Warszawie, malarstwo flamandzkie, malarstwo holenderskie, CODART, muzealnictwo

ABSTRACT

In the service of Old Masters. Hanna Benesz (1947–2019) and the National Museum in Warsaw

Hanna Benesz (1947–2019) was an outstanding curator at the National Museum in Warsaw, specializing in Flemish and Dutch painting, whose work was based on meticulous research and description of works of art, as well as collaboration with international specialists. Her most significant achievement, following over twenty years of research, is a two-volume catalogue on Dutch painting, which was recognized with an award at the Sybilla Museum Event of the Year Competition. Benesz actively promoted knowledge about the museum's collection through exhibitions, publications and lectures, and was a valued member of the international organization CODART. In 2017, she received the Order of Oranje-Nassau from the King of the Kingdom of the Netherlands. In her capacity as a curator, she also supported the advancement of younger museum professionals.

Keywords: Hanna Benesz, National Museum in Warsaw, Flemish painting, Dutch painting, CODART, museology



dr Aleksandra Janiszewska-Cardon – kuratorka Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, specjalizuje się w nowożytnym malarstwie niderlandzkim, holenderskim i flamandzkim. Kuratorka wystawy „Różne spojrzenia. Malarstwo holenderskie i flamandzkie z kolekcji ERGO Hestii” (MNW, 2021), współkuratorka: „W warsztacie niderlandzkiego mistrza...” (MNW, 2017); „With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw” (Tallin, Estonia, 2017); „Cranach. Natura i sacrum” (MNW, 2021). Członkini międzynarodowego stowarzyszenia kuratorów sztuki niderlandzkiej CODART, gdzie zasiada w panelu doradczym ds. inkluzywności.

dr Piotr Borusowski – Kustosz w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie, opiekujący się zbiorami rysunków holenderskich, flamandzkich i niemieckich. Zajmuje się m.in. nowożytnym i nowoczesnym kolekcjonerstwem w Europie Środkowej oraz badaniami proveniencyjnymi. Współkurator wystaw, autor tekstów naukowych i popularnonaukowych. Sekretarz i redaktor naczelny „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie (2012–2022). Wykładowca w Instytucie Historii Sztuki UW i w Collegium Civitas. Członek CODART i ICOM.

Muzeum trzymające rękę na pulsie współczesności. O praktyce muzealnej Krystyny Kondratiuk

W 2020 r. Centralne Muzeum Włókiennictwa (MHW) w Łodzi obchodziło swoje sześćdziesięciolecie. Jednak historia placówki powołanej oficjalnie w 1960 r. jest znacznie dłuższa, zaś jej instytucjonalne początki wiążą się nierozzerwalnie z postacią Krystyny Kondratiuk. To ona działała aktywnie najpierw na rzecz powstania muzeum, a następnie, podczas swojej szesnastoletniej kadencji, nadała mu określony profil. Sam pomysł założenia w Łodzi – mieście o tradycji włókienniczej sięgającej początków XIX w. – muzeum poświęconego historii tkaniny i technik tkackich zrodził się jeszcze przed II wojną światową. Jak wspominał Marian Minich, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, już w 1936 r. przedstawił taki projekt na forum Rady Muzealnej, po wojnie omawiał go kilkakrotnie z ówczesnym wiceprezydentem miasta Eugeniuszem Ajnenkiem¹. W efekcie tych zabiegów 1 lutego 1952 r. w Muzeum Sztuki powstała odrębna komórka organizacyjna – Dział Tkactwa, pomyślany od początku jako załączek przyszłego Muzeum Historii Włókiennictwa. Kondratiuk objęła w nim stanowisko kustosa. Miała wówczas za sobą kilkunastoletnią praktykę zawodową, która znacząco wpłynęła na ukształtowanie się jej wizji muzeum.

Z urodzenia łodzianka, córka tkacza i wychowawczyni w ochronce, z wykształcenia była instruktorką tkactwa artystycznego² i zdobnictwa oraz nauczycielką rysunku zawodowego. W 1933 r. rozpoczęła pracę w szkolnictwie, w Białymstoku i w Pińsku, gdzie prowadziła zajęcia z tkactwa, ale także – co ważne w kontekście jej dalszej działalności – z techniki reklamy. W latach 1936–1938 kierowała Polskim Bazarem Przemysłu Ludowego w Pińsku, spółdzielnią działającą na rzecz odrodzenia sztuki ludowej. Zetknęła się tam z Eleonorą Plutyńską, artystką, propagatorką tradycyjnych technik tkackich, po wojnie profesorką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kondratiuk wielokrotnie podkreślała, że twórczość i społeczne zaangażowanie Plutyńskiej było dla niej nieustającym źródłem inspiracji³. Wojnę spędziła na zesłaniu w Kazachstanie, gdzie pracowała w gospodarstwie leśnym – Lespromchozie. Po wojnie wróciła do Łodzi i kontynuowała pracę jako nauczycielka. Równolegle studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie w 1951 r. otrzymała tytuł magistra.

¹ A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr. Wspomnienia wojenne. Szalona galeria*, Warszawa 2015, s. 301. Minich podaje również, że w preliminarzu budżetowym Muzeum Sztuki zabezpieczał na ten cel stosowne kwoty.

² W zbiorach CMW w Łodzi zachowały się dwie serwetki wykonane przez Krystynę Kondratiuk w latach 30., inspirowane haftem ludowym (nr inw. CMW 19037/Z/1840 i CMW 19038/Z/1841).

³ W katalogu towarzyszącym wystawie „Eleonora Plutyńska i jej idee”, którą Kondratiuk zorganizowała w MHW w 1974 r., napisała wprost: „Nie byłam uczennicą profesor Plutyńskiej, nie jestem Jej krewną, byłam i jestem natomiast wyznawczynią idei tego niezwykłego, niepowtarzalnego Człowieka”, zob. K. Kondratiuk, *Eleonora Plutyńska i jej idee, katalog wystawy*, Łódź 1974, s. 4.

Pierwszy okres po objęciu Działu Tkactwa Kondratiuk nazywała eksperymentalnym. Dział mający docelowo stać się poważną placówką muzealną, nie posiadał żadnych zbiorów, wszystko trzeba było organizować od zera. Brakowało wzorów, na których można by oprzeć tworzenie tego typu muzeum, toteż jego model wypracowywano i korygowano w trakcie działalności nowo powstałego Działu Tkactwa. Już na pierwszym zebraniu z kolektywem kustoszy Muzeum Sztuki Kondratiuk przedstawiła wstępny zarys swojej wizji. Muzeum miało być wielodziałowe: gromadzić tkaniny będące efektem produkcji włókienniczej, ale także narzędzia ręczne i maszyny, na których tkaniny wykonywano. Ponadto powinno ukazywać pracę człowieka: artysty, który projektuje dla fabryk i robotnika-tkacza, który te projekty realizuje. Zgodnie z tymi założeniami rozpoczęto budowanie kolekcji: obiekty pozyskiwano w formie przekazów z innych muzeów, przekazów ministerialnych, zakupów, m.in. w Desie; fabryki – nie tylko łódzkie – przekazywały stare maszyny. Kondratiuk wspomina też o pomocy „ludzi dobrej woli”: jeden z łódzkich aktorów powiadomił ją kiedyś, że w okolicy Wałbrzycha niszczeją stare katalogi fabryczne przeznaczone na makulaturę. Wspólnie z pracownikami pojechali tam i wrócili do Łodzi ciężarówką wypełnioną cennymi dokumentami⁴.

Ponieważ przyszłe muzeum nie dysponowało własnymi pomieszczeniami, obiekty eksponowano w przydzielonych czasowo salach Muzeum Sztuki, w dawnym Pałacu Maurycego Poznańskiego. Ze względu na jego kameralną przestrzeń organizowano tam głównie wystawy tkanin, początkowo zabytkowych i ludowych. Wkrótce, z początkiem lat 60., kolekcja zaczęła się poszerzać o prace z obszaru współczesnej tkaniny artystycznej. Jak się okazało, był to ruch strategiczny, ponieważ w przyszłości to właśnie ta część zbiorów miała się stać najbardziej rozpoznawalnym znakiem łódzkiej placówki. Decyzja wynikająca z przekonania Kondratiuk, że muzeum winno „trzymać rękę na pulsie współczesności”⁵, wiązała je z aktualnymi tendencjami w medium tkaniny, ponadto szła w parze z własnymi zainteresowaniami przyszłej dyrektorki. Na wystawach prezentowano m.in. prace z kręgu artystów związanych z Pracownią Doświadczalną Tkactwa Artystycznego Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie kierowaną w latach 1951–1965 przez Marię Łaskiewicz; środowiska, z którego wywodziły się takie artystki jak Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska czy Jolanta Owidzka – by wymienić najbardziej znane nazwiska związane z „polską szkołą tkaniny”. [fot. 1]

Powołanie w 1960 r. Muzeum Historii Włókiennictwa jako odrębnej instytucji, której siedzibą została utrzymana w klasycystycznym stylu dawna fabryka Ludwika Geyera, jeden z najstarszych zabytków architektury przemysłowej

⁴ Eadem, *Muzeum Historii Włókiennictwa w latach 1952–1962*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, Łódź 1968, s. 23.

⁵ Zapis audycji radiowej Jerzego Urbankiewicza emitowany w Polskim Radiu Łódź 15 kwietnia 1973, <http://www.ctmustex.org.pl/historia/1/470,krystyna-kondratiuk-wywiad-radiowy.html>.

w Polsce, wiązało się z koniecznością przedstawienia jej programu. Wprawdzie z politycznych sfer miasta padały sugestie, żeby nowa placówka stała się czymś w rodzaju instytutu, którego celami byłyby przede wszystkim: popularyzowanie zagadnień technicznych, konserwacja zabytków techniki i ich naukowe opracowanie, a także ukierunkowanie młodzieży na wybór zawodów technicznych, jednak ostatecznie zaakceptowano koncepcję wypracowaną przez Kondratiuk w Dziale Tkactwa⁶. Jej ogólne założenia współgrały z oficjalnym programem władz polskich po 1945 r., zgodnie z którym muzeum powinno być instytucją ogólnodostępną i prowadzić rozbudowaną działalność oświatową i popularyzatorską, również poza własną siedzibą.

Koncepcja programowa konsultowana była z wybitnymi znawcami w zakresie organizacji muzealnictwa. Jednym z nich był Stanisław Brzostowski, historyk sztuki i urzędnik w Wydziale Muzeów w Ministerstwie Kultury i Sztuki, autor licznych artykułów na temat muzealnictwa, a także członek Rady Muzeum Historii Włókiennictwa. O muzeach i ich roli społecznej wypowiadał się następująco: „Muzea są skarbnicami dóbr kulturalnych, wychowującymi ludzi, którzy mogą w salach muzealnych konfrontować stare z dzisiejszym, dawną i aktualną sztukę z potrzebami współczesnego życia w imię przyszłości”⁷. Dla podobnie myślącej Kondratiuk nowa instytucja powinna mieć charakter humanistyczno-techniczny. Humanistyczny w tym sensie, że muzeum, ukazując dorobek i doświadczenie człowieka na przestrzeni wieków, ma wpływ na psychikę odbiorców, a tym samym pełni funkcję społeczną. Z kolei określenie „techniczny” wskazywało, że opowiadać będzie ono również o procesie produkcji – wytwarzania tkanin. W takim muzeum prezentuje się więc narzędzia i maszyny w powiązaniu ze zjawiskami społecznymi – kształtowaniem się klasy robotniczej, miast przemysłowych, społeczeństwa kapitalistycznego⁸. Sedno tych założeń oddaje motto zamieszczone w przestrzeni wystawy „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego”, pierwszej, jaka otworzyła się w gmachu MHW 1961 r.: „Biała Fabryka – niegdyś miejsce pracy ojców naszych – dziś Muzeum Historii Włókiennictwa, które dzieje łódzkich włóknarzy i szacunek dla ich trudu przekaże przyszłym pokoleniom”. [fot. 2]

W muzeum działać miały tzw. gabinety zainteresowań – rodzaj otwartych pracowni wyposażonych w eksponaty (obiekty wycofywane z wystaw stałych lub dublety), np. w warsztat do rekonstrukcji zabytkowych tkanin obsługiwany przez instruktora. Poprzez bezpośredni kontakt z eksponatami osoby zwiedzające poznawałyby zasadę działania dawnych maszyn. Gabinety służyć miały nie tylko młodzieży, ale również naukowcom, projektantom tkanin, twórcom kostiumów filmowych i teatralnych. Biorąc pod uwagę specyficzną sytuację

⁶ A. Grabowska, *Skarby Białej Fabryki*, „Głos Robotniczy” 22 marca 1962.

⁷ S. Brzostowski, *Muzea jako skarbnice dóbr kultury i ich rola kulturalno-wychowawcza*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, op. cit., s. 15.

⁸ K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi*, „Muzealnictwo” 1963, nr 11, s. 33.

Łodzi jako miasta przemysłowego, w którym spada zainteresowanie pracą we włókiennictwie, muzeum inicjowało akcje zachęcające młodzież do podejmowania pracy w zawodach z nim związanych. Obok zwyczajowej działalności w postaci odczytów, pokazów filmowych i prelekcji muzealnicy organizowali dla publiczności wycieczki do funkcjonujących fabryk i zakładów. Podobne szkolenia poza placówką przewidziane były także dla plastyków projektujących tkaniny.

Istotną rolę w działalności muzeum odgrywała działalność oświatowa. Kondratiuk zwracała szczególną uwagę na jej społeczny wymiar. Podczas Kongresu Kultury Polskiej w Warszawie w 1966 r. podkreślała konieczność organizowania imprez dla dzieci i młodzieży. Uważała, że tę grupę należy jak najwcześniej uwrażliwiać na sztukę i przyzwyczajać do życia kulturalnego. Zwłaszcza w sytuacji, gdy w Łodzi (podobnie jak w całej Polsce) większość kobiet pracuje i nie ma czasu zajmować się wychowaniem dzieci. W efekcie takich działań – przekonywała – „w niedzielę dziecko sprowadzi ojca do muzeum”⁹. Aspekt edukacyjny uwidaczniał się w wielu wystawach poświęconych historii włókiennictwa, na których obiekty muzealne uzupełniał materiał pomocniczy w postaci makiet, wykresów i fotografii. Z dzisiejszej perspektywy aktualnym zabiegiem były skierowane głównie do młodzieży akcje polegające na zbieraniu eksponatów i dokumentów: zabytkowych próbek tkanin, części maszyn, dokumentów fabrycznych, rachunków, itp. Takie działania służyły angażowaniu publiczności i budowaniu wspólnoty, każdy z takich obiektów niósł własną historię, akcja łączyła uczestników zarówno z miastem, jak i z muzeum.

Szeroko zakrojona działalność oświatowa wymagała od pracowników muzeum dużej elastyczności. Muzeum miało nowatorski charakter – było jednocześnie muzeum tkaniny artystycznej i muzeum techniki włókienniczej; takie instytucje na świecie zazwyczaj istniały osobno. Pracownicy musieli być przygotowani do przekazywania wiedzy z wielu dziedzin: tkactwa artystycznego, techniki włókienniczej, zagadnień historycznych związanych z rozwojem przemysłu włókienniczego i historią klasy robotniczej. Wiązało się to z koniecznością szkolenia pracowników – historyk sztuki nie miał kompetencji w kwestiach technicznych, inżynierowi włókiennikowi brakowało przygotowania humanistycznego. Różnorodność zbiorów muzealnych i poruszanych na wystawach zagadnień wymagała współpracy specjalistów z różnych dziedzin: historyków sztuki, historyków, etnografów, socjologów, techników i technologów¹⁰.

⁹ Notatki Krystyny Kondratiuk do wystąpienia na Kongresie Kultury Polskiej w Warszawie, 7–9 października 1966, Archiwum Centralnego Muzeum Włókiennictwa [dalej: CMW], sygn. CMW 13861/A/63.

¹⁰ Szczegółowo omawiała tę kwestię H. Zawilska w artykule *Problemy i formy pracy oświatowej Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, op. cit., s. 61–72.

Krystyna Kondratiuk konsekwentnie starała się budować rozpoznawalność nowej instytucji nie tylko w Polsce, ale także za granicą. Szczególną okazją do wypromowania muzeum stało się zorganizowane po raz pierwszy w 1962 r. Międzynarodowe Biennale Tkaniny w Lozannie. Inicjatorami imprezy byli Pierre Pauli, grafik i miłośnik sztuki, oraz Jean Lurçat, malarz, projektant gobelinów. Cykliczne pokazy miały na celu stworzenie „żywej panoramy współczesnego gobelinu”. Do polskiego środowiska artystycznego organizatorzy zwrócili się za pośrednictwem ambasady w Bernie oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dzięki inicjatywie Kondratiuk muzeum zostało organizatorem kolejnych wyjazdów polskich artystek i artystów na wystawy w Lozannie. W pierwszej edycji wzięli udział Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley i Anna Śledziwska, dodatkowo pokazano również prace Krystyny Wojtyny-Drouet i Marii Łaskiewicz. Na tle tradycyjnych gobelinów, tkanych ściśle według projektów w działających od stuleci profesjonalnych warsztatach gobelinarskich polskie tkaniny o zróżnicowanej fakturze, z przędzy farbowanej naturalnymi barwnikami, często ręcznie, wyróżniały się świeżością i indywidualizmem. Ich cechą charakterystyczną był formalny związek ze współczesnym malarstwem, głównie z malarstwem materii, abstrakcją czy – jak w przypadku Kierzkowskiej – surrealizmem; związek podkreślany zresztą w licznych wypowiedziach twórczyń i twórców, dla których to właśnie malarstwo było ważnym punktem odniesienia. Polacy odnieśli w Lozannie niekwestionowany sukces, w prasie zagranicznej pojawiły się entuzjastyczne recenzje¹¹, zaczęto mówić o „polskiej szkole tkaniny”. Kondratiuk odnotowała z satysfakcją: „Przed gobelinami polskimi tłok i ożywione dyskusje. (...) nasza początkowa trema ustępuje miejsca radości. Chwyciło!”¹². [fot. 3]

Dyrektorka łódzkiego muzeum dostrzegła w lozańskim biennale szansę na popularyzację polskiej tkaniny artystycznej, włączenie jej do światowego obiegu sztuki. By szerzej zapoznać z nią organizatorów i międzynarodową publiczność, muzeum wydało do dwóch kolejnych edycji biennale ilustrowane informatory z tekstami napisanymi przez Kondratiuk. W pierwszym autorka zamieściła zarys historii tkaniny artystycznej w Polsce z reprodukcjami dzieł artystów, również tych, którzy nie zostali zakwalifikowani do wystawy. W drugim przedstawiła sylwetki kilkudziesięciu polskich artystek i artystów, ilustrując je pracami, z których większość znajdowała się już do kolekcji muzeum – tym sposobem skutecznie promowała również instytucję. Kondratiuk miała nadzieję, że nawiązane podczas biennale kontakty będą pomocne w przyciągnięciu do Łodzi wystaw zagranicznych, które do tej pory omijały miasto. Efektem zawartych znajomości była m.in. wystawa Jeana Lurçata, jednego z inicjatorów

¹¹ *The Heroic Art*, „Time” 31 sierpnia 1962, s. 38–41.

¹² K. Kondratiuk, *Polska w Szwajcarii*, „Odgłosy” 26 sierpnia 1962.

łoańskiego biennale, która odbyła się w Łodzi i Sopocie w 1974 r. Muzeum organizowało również inne wystawy poza granicami kraju, np. „Polskie współczesne tkaniny artystyczne” w Chinach: w Pekinie i Szanghaju, „Polska tkanina artystyczna” w Norwegii, Danii, NRD, Czechosłowacji; „Gobelin i kobierzec polski” w Belgii; „Współczesny gobelin polski” w Meksyku czy „Tkanina polska” na Bliskim Wschodzie. Kondratiuk działała w kwestii wystaw dwutorowo – pokazy tkaniny artystycznej jeździły za granicę, natomiast wystawy historyczne, głównie o charakterze oświatowym, organizowano głównie w Łodzi oraz regionie. [fot. 4]

Na fali sukcesu odniesionego w Lozannie Kondratiuk postanowiła przenieść ideę cyklicznych pokazów tkaniny artystycznej na polski grunt. Pomysł ten przedstawiła m.in. w 1966 r. na Kongresie Kultury Polskiej, gdzie postulowała zorganizowanie w Łodzi „Międzynarodowego Festiwalu Tkaniny Współczesnej”. Przekonywała, że takie wydarzenie służyć będzie nie tylko promowaniu tkaniny, ale także ożywi ruch artystyczny i turystyczny, zwróci na miasto uwagę¹³. W 1972 r. otwarto pierwsze Ogólnopolskie Triennale Tkaniny Przemysłowej i Unikatowej, jego kolejna edycja w 1975 r. miała już charakter międzynarodowy. O ile Biennale Tkaniny w Lozannie zakończyło działalność w 1995 r., ponieważ organizatorzy stwierdzili, że spełniło już swoją rolę – tkanina stała się równoprawnym medium, podobnie jak malarstwo i rzeźba, o tyle zainicjowane przez Kondratiuk Triennale w Łodzi trwa nieprzerwanie do dzisiaj. Dzięki kolejnym edycjom Centralne Muzeum Włókiennictwa posiada dziś największy zbiór tkaniny artystycznej w Polsce, który oprócz dzieł polskich, w tym uznanych już za klasykę, prac twórczyń i twórców polskiej szkoły tkaniny, zawiera również bogaty zespół dzieł artystów z całego świata, odzwierciedlający nurty obecne w medium tkaniny od lat 70. do dzisiaj. [fot. 5]

Gdy w 1976 r. Krystyna Kondratiuk odchodziła na emeryturę, przyznano jej stanowisko „honorowego kustosa”. Wcześniej otrzymała wiele dowodów uznania: została wybrana przez czytelników łódzkiego pisma kulturalnego „Odgłosy” Łódzianką Roku 1971, w 1975 r. otrzymała Nagrodę Miasta Łodzi, została odznaczona „Medalem 10-lecia PRL”, odznaką „1000-lecia Państwa Polskiego”, Honorową Odznaką Miasta Łodzi, odznaką „Zasłużonego Działacza Kultury”, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski oraz „Medalem 30-lecia Polski Ludowej”¹⁴. Doceniono jej działalność muzealniczą, uwzględniającą specyfikę Łodzi i jej publiczności, oraz aktywne promowanie artystek i artystów posługujących się medium tkaniny. Pod jej kierownictwem nowo powstałe muzeum w krótkim czasie zyskało rozpoznawalność. Co ważne, jej postać nadal inspiruje. W 2020 r. z okazji sześćdziesięciolecia Centralnego

¹³ Notatki Krystyny Kondratiuk, op. cit.

¹⁴ Decyzja o nadaniu stanowiska „honorowego kustosa” wydana przez podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, dz. MOZ-os-315/16/76, Warszawa, 1 marca 1976, s. 3, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Dział Tkaniny Artystycznej CMW,teczka osobowa Krystyny Kondratiuk.

Muzeum Włókiennictwa Małgorzata Markiewicz zaprojektowała tkaninę zatytułowaną *Krystynie*, która w warstwie znaczeniowej podejmuje aktualny problem używania feminatywów. Z kolei formą nawiązuje do tkaniny *Zwierza* wykonanej tradycyjną techniką przez wspomnianą wcześniej Eleonorę Plutyńską, tę samą, od której Kondratiuk przejęła przekonanie, że sztuka ma społeczny sens. W realizowanym przez dyrektorkę programie muzeum przekonanie to było zawsze obecne.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Centralnego Muzeum Włókiennictwa (CMW)

Decyzja podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki,
dz. MOZ-os-315/16/76, Warszawa, 1 marca 1976.

Notatki Krystyny Kondratiuk do wystąpienia na Kongresie Kultury Polskiej
w Warszawie, 7–9 października 1966, sygn. CMW 13861/A/63.

Publikacje

S. Brzostowski, *Muzea jako skarbnice dóbr kultury i ich rola kulturalno-wychowawcza*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, Łódź 1968, s. 5–16.

A. Grabowska, *Skarby Białej Fabryki*, „Głos Robotniczy” 22 marca 1962.

The Heroic Art, „Time” 31 sierpnia 1962, s. 38–41.

K. Kondratiuk, *Eleonora Plutyńska i jej idee*, Łódź 1974.

K. Kondratiuk, *Les Tissus Polonais Artistiques Contemporains*, Łódź 1962.

K. Kondratiuk, *Les Tissus Polonais Artistiques Contemporains*, tłum. G. Conio, Łódź 1965.

K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa (1960–1966)*, „Rocznik Łódzki” 1967, t. 12(15), s. 87–89.

K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa w latach 1952–1962*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, Łódź 1968, s. 17–59.

K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa w latach 1962–1972*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, Łódź 1968, s. 17–38.

K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa w latach 1963–1972*, w: *Centralne Muzeum Włókiennictwa*, Łódź 1975, s. 1–27.

K. Kondratiuk, *Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi*, „Muzealnictwo” 1963, nr 11, s. 33–45.

K. Kondratiuk, *Muzeum Sztuki w Łodzi. Dział tkactwa artystycznego*, Łódź 1956.

K. Kondratiuk, *Polska w Szwajcarii*, „Odgłosy” 26 sierpnia 1962.

K. Kondratiuk, *Tkaniny dekoracyjne warszawskich pracowni doświadczalnych ZPAP w łódzkim Muzeum Historii Włókiennictwa*, katalog wystawy, Muzeum Historii Włókiennictwa, Łódź 1967.

A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr. Wspomnienia wojenne*.
Szalona galeria, Warszawa 2015.

H. Zawilska, *Problemy i formy pracy oświatowej Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi*, w: *Muzeum Historii Włókiennictwa*, Łódź 1968, s. 61–72.

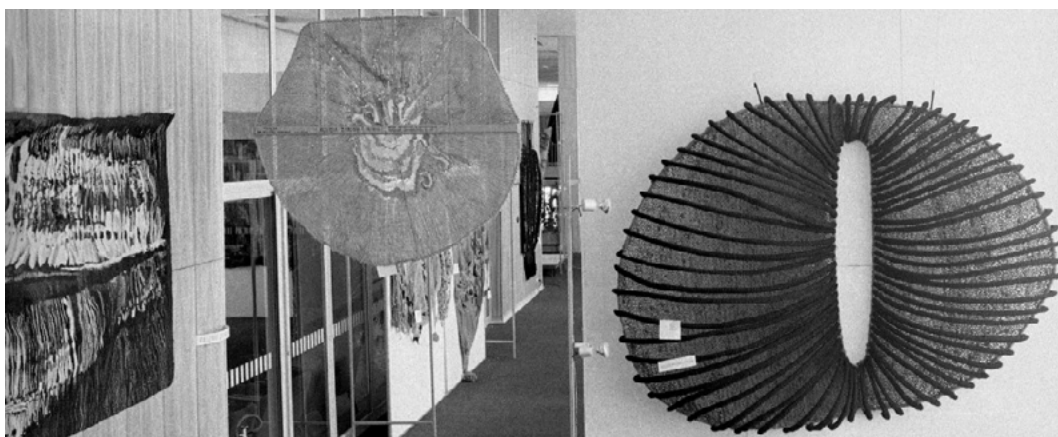
50 lat Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi 1960/2010,
red. D. Antoszczyk, J. Głowacki, P. Jaworski, Łódź 2010.



1. Krystyna Kondratiuk na tle zabudowań Muzeum Historii Włókiennictwa, dawnej fabryki Ludwika Geyera, 1965 [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Fragment wystawy „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego”, która jako pierwsza otwarta została w nowej siedzibie Muzeum Historii Włókiennictwa, 1961 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Informatory towarzyszące pierwszej i drugiej edycji Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, 1962, 1965 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. I Ogólnopolskie Triennale Tkaniny Przemysłowej i Unikatowej, Łódź 1972, na pierwszym planie kompozycja przestrzenna Urszuli Plewki-Schmidt *Rozkwitająca*, 1971 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Małgorzata Markiewicz (projekt), Bernarda Rość (wykonanie), *Krystynie*, 2020, tkanina podwójna, wełna [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Artykuł ma na celu przeanalizowanie muzealnych koncepcji Krystyny Kondratiuk, założycielki i dyrektorki łódzkiego Muzeum Historii Włókiennictwa (obecnie Centralne Muzeum Włókiennictwa). Na podstawie życiowych doświadczeń i wykształcenia Kondratiuk wypracowała spójną koncepcję funkcjonowania nowego muzeum, które według niej powinno być miejscem żywym, dialogującym ze współczesnością – przeciwieństwem świątyni sztuki. Zgodnie z tymi założeniami muzeum nieustannie poszerzało swój program. Pierwotnie muzeum humanistyczno-techniczne – jak je sama nazwała – gromadziło historyczne tkaniny oraz urządzenia, za pomocą których je wykonywano. Istotną rolę w działalności instytucji odgrywać mieli odbiorcy, w tym również projektanci wzornictwa inspirowani się muzealnymi zbiorami. Wkrótce po otwarciu stałej siedziby kierowane przez Kondratiuk muzeum zostało organizatorem wyjazdów polskich artystek i artystów na kolejne edycje Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, co zaowocowało ich międzynarodowym sukcesem i zapoczątkowało zjawisko zwane „polską szkołą tkaniny”, której przedstawicielami byli m.in. Magdalena Abakanowicz i Wojciech Sadley. Świadoma potencjału drzemącego w autonomizującym się medium tkaniny Kondratiuk zainicjowała odbywające się do dziś Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi, poszerzając profil muzeum o kolejny, tym razem czysto artystyczny aspekt.

Słowa kluczowe: tkanina artystyczna, polska szkoła tkaniny, Międzynarodowe Triennale Tkaniny, wzornictwo, historia włókiennictwa

ABSTRACT

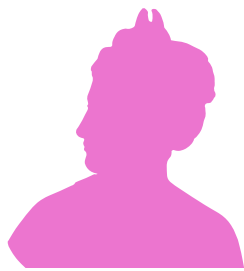
A museum with its finger on the pulse of modernity.

On the museum practices of Krystyna Kondratiuk

This article analyses the museum concepts of Krystyna Kondratiuk, the founder and first director of the Museum of Textile History (now the Central Museum of Textiles) in Łódź. Kondratiuk developed a coherent concept for the functioning of the new museum based on her life experiences and education. In her opinion, this should be a living place, always in dialogue with the present day – the opposite of a temple of art. In line with these assumptions, the museum constantly expanded its programme. Originally a museum with a humanist-technical profile – as she herself described it – it collected historical fabrics and a wide range of the tools used to make them. The audience, which included designers inspired by the museum's collections, was to play an important role in the institution's activities. Shortly after the opening of its

permanent headquarters, the museum, headed by Kondratiuk, organized trips for Polish artists to subsequent editions of the International Tapestry Biennial in Lausanne. These trips resulted in their international success and initiated a phenomenon known as the 'Polish School of Textiles, whose representatives included Magdalena Abakanowicz and Wojciech Sadley. Aware of the potential of the increasingly autonomous medium of textiles, Kondratiuk initiated the International Tapestry Triennial in Łódź, which continues to this day. This initiative broadens the museum's profile with another aspect, this time purely artistic.

Keywords: Krystyna Kondratiuk, artistic textiles, Polish School of Textiles, International Triennale of Tapestries, history of textiles



Izabela Suchan – historyczka sztuki, muzealniczka, tłumaczka. Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i translacji na Uniwersytecie Łódzkim. W latach 1994–2016 pracowała w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Dziale Grafiki i Rysunku Muzeum Czartoryskich, gdzie zajmowała się tematyką związaną z ikonografią i kolekcjonerstwem rycin XVI–XIX w. Od 2023 r. pracuje w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w Dziale Tkaniny Artystycznej. Specjalizuje się w tłumaczeniu tekstów z zakresu historii sztuki i sztuki współczesnej.

Katarzyna Nowak

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

Hōkan Kyōyō Shō. Japońska sztuka i Order Drogocennej Korony. Wspomnienie o Zofii Alberowej

Order Drogocennej Korony, po japońsku *Hōkan Shō*, został ustanowiony w 1888 r. przez cesarza Meiji (lata panowania 1868–1912) w Japonii i przyznawany był przez długie lata członkom rodziny cesarskiej, a w wyjątkowych sytuacjach order ten mogły otrzymać królowe i pierwsze damy lub wyróżniające się osobistości spoza Japonii. 9 lutego 1995 r. ambasador Japonii w Polsce, Nagao Hyōdō w imieniu rządu japońskiego wręczył Zofii Alberowej odznaczenie o wdzięcznej nazwie *Hōkan Kyōyō Shō* (w dosłownym tłumaczeniu „Order Drogocennej Korony Liść Moreli”) V klasy. Jakie to wyjątkowe osiągnięcia sprawiły, że najwyższą decyzją rządu Japonii została uhonorowana kustoszka Działu Sztuki Dalekiego Wschodu Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK) w dalekiej Polsce? [\[fot. 1–2\]](#)

Zofia Alber, choć najczęściej i najchętniej używała formy nazwiska Alberowa, de domo Nowakówna, rozpoczęła pracę w MNK w roku 1950. Po odbyciu praktyki i stażów w kilku działach instytucji ostatecznie trafiła do utworzonego wówczas Działu Sztuki Dalekiego Wschodu. Ze względu na swoje zasługi i rozpoczęte prace badawcze szybko awansowała i od 1958 r. kierowała tym działem. W 1967 r. otrzymała stopień kustosa. Nie dziwi zapewne fakt, że pracowała tam z oddaniem do końca swojej drogi zawodowej, a nawet po przejściu na emeryturę w 1986 r. pozostała czynna zawodowo, będąc mentorką młodszych koleżanek i kolegów.

Osobiście poznałam Zofię Alberową w roku 1995, kiedy rozpoczęłam pracę w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Miałam na początku swojej drogi zawodowej to wyjątkowe szczęście korzystać z jej ogromnej wiedzy i doświadczenia. W roku 1997 Zofia Alberowa przygotowywała wraz z Małgorzatą Martini dużą wystawę drzeworytów Utagawy Hiroshige z okazji dwustulecia urodzin artysty w Centrum Manggha¹, będącym wtedy jeszcze oddziałem MNK. Zarówno podczas tej wystawy, jak również w latach 1995–1998 wielokrotnie miałam zaszczyt pracować z Zofią Alberową, organizując spotkania i wykłady z jej udziałem.

Zofia Alberowa (28 września 1924–27 maja 1999 r.) rozpoczęła swoją edukację w szkole powszechnej w Wieliczce. W 1944 r., jeszcze podczas okupacji, otrzymała świadectwo dojrzałości. W 1945 r. podjęła studia z zakresu historii

¹ Nazwa Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha obowiązywała od powołania instytucji, tj. od 1994 r. do 2007 r., kiedy to decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego została ustanowiona placówką muzealną z obowiązującą aktualnie nazwą Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, które ukończyła w roku 1951. Temat jej pracy magisterskiej obejmował badania nad życiem i twórczością Witolda Wojtkiewicza. W roku 1970 Zofia Alberowa otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie rozprawy: *Symbolika dekoracji japońskich inrō z okresu Edo na przykładzie kolekcji w Muzeum Narodowym w Krakowie*.

Pionierka

Była absolutną pionierką i badaczką sztuki japońskiej w Polsce. Od 1958 r. podjęła się niezwykle żmudnego i w tamtych czasach niemożliwie wymagającego wyzwania w postaci opracowania zbiorów dalekowschodnich MNK. Była to – i jest zresztą nadal – jedna z największych, najważniejszych i najcenniejszych kolekcji sztuki japońskiej w Polsce, zarówno ze względu na postać kolekcjonera – czyli Feliksa Jasieńskiego – jak i zasoby całego zbioru.

Feliks „Manggha” Jasieński – największy polski kolekcjoner, pasjonat i propagator sztuki japońskiej, zapoznał Polaków z kulturą Japonii. Swoją unikalną kolekcję pokazywał w Warszawie, Krakowie i Lwowie w latach 1901–1913. Z niestabnym zapalem sprowadzał z Paryża, Monachium i Wiednia wszelkiego rodzaju „wykwintne japońskie rarytasy” i zgromadził kolekcję liczącą ponad 12 tys. eksponatów.

Jednym z najbardziej znanych skandali związanych z tą kolekcją było otwarcie w 1901 r. w Zachęcie wystawy japońskich grafik, artefaktów wojskowych i ceramiki ze zbiorów Jasieńskiego, która spotkała się z bardzo chłodnym przyjęciem. Krytykowano wszystko: obrazy tuszowe, broń i drzeworyty. Po serii kąśliwych komentarzy w prasie kolekcjoner umieścił na wystawie napis „Nie dla bydła”, wywołując tym samym ogromny skandal. W wyniku tej sytuacji Jasieński przeniósł się z Warszawy do Krakowa, gdzie został przyjęty z szacunkiem i uznaniem za swoje osiągnięcia. Tutaj znalazł podatny grunt dla swoich idei i pasji, a sztuka Młodej Polski idealnie współgrała z jego japońskimi fascynacjami.

Jako entuzjasta o wielkim sercu i duszy mecenas sztuki Jasieński promował ideę utworzenia japońskiego muzeum w Krakowie, co potwierdził m.in. w testamencie z 1920 r., w którym zapisał swoją kolekcję (zawierającą, oprócz dzieł sztuki Dalekiego Wschodu, także dzieła artystów polskich i europejskich) Gminie Miasta Krakowa, ówczesnemu właścicielowi i administratorowi MNK. Zgodnie z wolą donatora kolekcja ostatecznie trafiła do Kamienicy Szotańskich, gdzie była przechowywana od 1934 r. aż do powstania Muzeum Manggha (gdzie obecnie ma status depozytu).

Badaczka i podróżniczka

Wraz z podjęciem pracy w Dziale Sztuki Dalekiego Wschodu Zofia Alberowa rozpoczęła opracowywanie naukowe kolekcji liczącej ponad 10 tys. obiektów z Japonii, Korei, Chin i innych krajów Azji. Lata powojenne to również czas, kiedy MNK szacowało swoje wojenne straty – okazało się, że podczas II wojny światowej naziści ukradli ok. 500 cennych drzeworytów, m.in. takich artystów jak Utamaro, Hiroshige i Hokusai.

Warto zauważyć, że lata 50. i 60. XX w. były nie lada wyzwaniem dla badaczy, głównie ze względu na brak dostępnej literatury porównawczej, możliwości skorzystania z opracowań zachodnich i japońskich badaczy sztuki japońskiej. Mimo że Zofia Alberowa biegle władała językami francuskim, angielskim i niemieckim, a od lat 80. XX w. również japońskim, dotarcie do specjalistycznej literatury było niezwykle utrudnione, a karty inwentarzowe sprzed wojny zawierały bardzo skromne informacje. Ponieważ równolegle w tym samym czasie rozwijały się w Polsce studia japonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, Zofia Alberowa już w latach 60. nawiązała kontakty z jednym z najwybitniejszych japonistów polskich Wiesławem Kotańskim, który konsultował i w miarę możliwości odczytywał inskrypcje i sygnatury japońskie, często przerysowywane i kopiowane, a następnie wysyłane listownie z Krakowa do Warszawy. W kolejnych latach Alberowa korzystała z pomocy i wsparcia w formie konsultacji japonistycznych również u Romualda Huszczy oraz Tokimasy Sekiguchiego.

Upór, determinacja i niezwykle zaangażowanie, ale przede wszystkim starannie uzupełniana wiedza zaowocowały licznymi stypendiami zagranicznymi, co było w ówczesnych czasach nader wyjątkową sytuacją. Były to kolejne pobyty studyjne w muzeach Tsi-nan w Pekinie w 1958 r., a w 1963 r. w Staatliche Museen zu Berlin. Podczas obu tych wyjazdów kuratorka badała i poznawała sztukę chińską, ze szczególnym uwzględnieniem ceramiki i drzeworytów. W 1965 r. otrzymała trzymiesięczne stypendium rządu francuskiego, które wykorzystowała na badania naukowe w Musée Guimet i innych muzeach paryskich ze sztuką dalekowschodnią.

W 1973 r. przebywała w Japonii na wymianie kulturalnej w ramach programu Ministerstwa Kultury i Sztuki. Był to dla niej przełomowy czas, ponieważ nie tylko poznawała bezpośrednio zabytki i muzea japońskie, ale myśląc już o wystawie sztuki japońskiej w MNK, podglądała ekspozycje, magazyny i rozwiązania aranżacyjne. Podczas dwóch miesięcy odwiedziła Tokio, Kioto i Narę. W 1976 r. uzyskała stypendium British Council, które miało przygotować ją do opracowania zbiorów ceramiki azjatyckiej – odwiedziła najważniejsze muzea brytyjskie: British Museum, Victoria and Albert Museum, a także Oxford, w tym Ashmolean Museum, Bristol, Brighton, Edynburg.

W latach 80. XX w. już jako uznana specjalistka otrzymała aż półroczne stypendium Fundacji Japońskiej. Tym razem podczas pobytu skupiła się na drzeworytach ukiyo-e, przygotowując się tym samym do opracowania katalogu naukowego drzeworytów z kolekcji Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego. W 1987 r. podczas kolejnego pobytu w Chinach kontynuowała badania nad ceramiką chińską.

Po każdym powrocie z wyjazdu studyjnego dzieliła się nowo nabytą wiedzą. To była zresztą jedna z wielu cech jej wyjątkowego charakteru – muzealniczki chętnie dzielącej się swoją wiedzą, doświadczeniem i literaturą przedmiotu. Idąc śladem Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego, który chciał polskiej publiczności „pokazać Japonię”, Zofia Alberowa czyniła starania, by udostępnić szerokiej publiczności wyjątkową, zgromadzoną w Muzeum Narodowym w Krakowie kolekcję sztuki japońskiej.

Była autorką niezliczonych artykułów naukowych i popularnonaukowych. Ale do najważniejszych jej książek zaliczamy publikację *O sztuce Japonii* – do dziś kompendium wiedzy o charakterystycznych cechach japońskiej sztuki w ujęciu historycznym. Alberowa pisała pięknie, jasno, rzetelnie opisując zawite aspekty japońskiej sztuki i estetyki, wybitnie piękną polszczyzną. Jej teksty czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem. Pisała i równie pięknie opowiadała o swojej fascynacji Japonią. Chętnie współpracowała z ośrodkami japonistycznymi, będąc promotorką prac magisterskich.

Działała też społecznie w krakowskim Oddziale Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Chińskiej, ale szczególnie bliskie było jej Towarzystwo Polsko-Japońskie. Powołano je w 1979 r., a Zofia Alberowa przez blisko 20 lat pełniła w nim rolę aktywnej animatorki, organizując spotkania, prelekcje, wykłady, odczyty, pokazy filmów, ceremonii herbacianej, zakładania kimon itp. Dla wielu była to jedyna okazja, by posłuchać o Japonii. Alberowa prowadziła zajęcia i wykłady dla studentów i pracowników naukowych uczelni wyższych, w Kamienicy Szolajskich odbywały się kwerendy i pokazy obiektów.

Kuratorka

Sztuka japońska z krakowskiej kolekcji nie miała swojej stałej ekspozycji, organizowano wystawy czasowe, zarówno w oddziałach muzealnych, jak i w innych galeriach. Zazwyczaj były to wystawy z autorskimi scenariuszami Alberowej, z jej obszernymi komentarzami i opracowaniami do wystawianych obiektów. Do najważniejszych należały: „Laka orientalna w zbiorach polskich” (1968), „Sztuka Dalekiego Wschodu – dary i zakupy z lat 1960–1971” (1971), „Baśnie i legendy dawnej Japonii” (1978), „Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie

i grafice polskich modernistów” (1981, z Łukaszem Kossowskim), „*Ukiyo-e*, dawny drzeworyt japoński ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Kolekcja Feliksa Jasieńskiego” (1988).

Dzięki kontaktom Zofii Alberowej nawiązanym podczas wyjazdów studyjnych kolekcja Jasieńskiego prezentowana była w latach 1966–1967 w Berlinie, w 1980 r. odbyła się wystawa „Polish Collection of *Ukiyo-e* Masterpieces” w 10 miastach w Japonii, w tym w Tokio, Kioto i Osace. W 1990 r. zostały zrealizowane dwie duże wystawy, do których Zofia Alberowa przygotowała scenariusze: „Japan in the Fin de Siècle Poland. Feliks Jasienski’s Collection of Japanese Art and Polish Modernism” w Japonii, a druga we Frankfurcie nad Menem „Japanische Holzschnitte aus Nationalmuseum in Krakau”, gdzie pokazywanych było ponad 100 drzeworytów z krakowskiej kolekcji.

Dzięki tytanicznemu wysiłkowi Zofii Alberowej kolekcja prezentowana była polskiej publiczności, ale dopiero otwarcie Muzeum Manggha – „japońskiego domu” – umożliwiło ponowne odkrycie bezcennego daru Feliksa Jasieńskiego dla współczesnej publiczności.

Muzeum Manggha – „japoński dom”

W 1988 r. Zofia Alberowa została członkiem Fundacji Kyoto – Kraków powołanej przez Andrzeja Wajdę po otrzymaniu prestiżowej Nagrody Fundacji Inamori Kyoto Prize. Zanim się to jednak wydarzyło, warto wspomnieć historię pierwszego kontaktu ze sztuką japońską fundatorów Muzeum Manggha, Krystyny Zachwatowicz-Wajdy i Andrzeja Wajdy. W 1944 r. – za zgodą niemieckich władz – w salach Galerii Sukiennice odbyła się wystawa sztuki japońskiej, oparta głównie na zbiorach Jasieńskiego. To tam właśnie obejrzał ją Andrzej Wajda, ukrywający się wówczas u swojego stryja: „Tyle jasności, światła, ładu i poczucia harmonii nie widziałem nigdy przedtem – powie po latach – było to moje pierwsze w życiu spotkanie z prawdziwą sztuką – dziełami Hokusai, Hiroshigego i Utamara”. Dlatego, gdy otrzymał w 1987 r. Nagrodę Fundacji Inamori Kyoto Prize, przeznaczył ją na stworzenie „japońskiego domu” dla kolekcji Feliksa Jasieńskiego. Miało to być Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. [\[fot. 3–4\]](#)

Z kolei dla Krystyny Zachwatowicz-Wajdy pierwsze spotkanie z kolekcją Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego, wizyta w Kamienicy Szołayskich i poznanie Zofii Alberowej miały miejsce w 1968 r. Pretekstem był projekt scenografii i kostiumów do *Madame Butterfly* dla krakowskiego Teatru Muzycznego – Opery i Operetki, która premierę miała w grudniu 1969 r. Inscenizacja okazała się niezwykle sukcesem: „rezultat okazał się przekonujący, świeży, wręcz rewelacyjny: *Madame Butterfly* nie musi być kiczem”, głosiła jedna z recenzji przedstawienia. Zainspirowana oryginalnymi kimonami i rzemiosłem z kolekcji

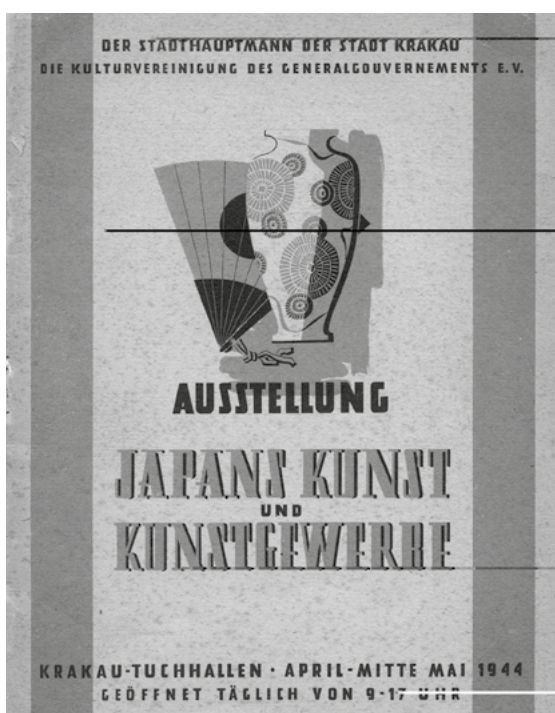
Jasieńskiego Krystyna Zachwatowicz-Wajda stworzyła piękną, na wysokim poziomie artystycznym scenografię do opery Giacoma Pucciniego.

To właśnie Zofia Alberowa na prośbę Andrzeja Wajdy opracowała koncepcję wystawy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Była bardzo zaangażowana w jej tworzenie, opracowała scenariusz, dostosowując wystawę do nowych przestrzeni muzeum. Na ekspozycji zaprezentowane zostały unikatowe dzieła, w tym tradycyjne drzeworyty *ukiyo-e*, militaria, zbroje samurajskie, miecze, porcelana, ceramika, laka, parawany oraz różnorodne przedmioty codziennego użytku, które po raz pierwszy na taką skalę ukazywały bogactwo i różnorodność kolekcji. Kuratorka prowadziła widza przez historię kolekcji, opowiadając o jej najcenniejszych eksponatach oraz o fascynujących historiach związanych z ich powstaniem. Tak przygotowana ekspozycja stanowiła hołd dla jednego z najważniejszych polskich kolekcjonerów i miłośników sztuki japońskiej, który w XX w. przyczynił się do popularyzacji kultury japońskiej w Polsce – Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego. [fot. 5]

Była wielką damą, piękną, elegancką kobietą, serdeczną, życzliwą, poważaną przez licznych swoich uczniów, studentów i wychowanków, wybitną naukowczynią o niezwykle ujmującym charakterze, kompetentną, dzielącą się swoją rozległą wiedzą, skłoną do rozmowy o sztuce i kulturze. Wysoko cenioną w Polsce i w Japonii.



1. Zofia Alberowa podczas wernisażu wystawy w Centrum Manggha
2. Order Drogocennej Korony Liść Moreli V klasy przyznany Zofii Alberowej, Muzeum Manggha [\[powrót do tekstu\]](#)



- Od lewej:
3. Folder wystawy japońskiej sztuki z kolekcji krakowskiej z 1944 r.
 4. Plakat z otwarcia Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 1994 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Wystawa sztuki japońskiej z kolekcji Feliksa Manggha Jasieńskiego w Centrum Manggha [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

W Polsce znajduje się kilka znaczących kolekcji sztuki japońskiej w muzeach narodowych w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu i w Krakowie. Ale to właśnie krakowska kolekcja zgromadzona przez Feliksa „Mangghę” Jasieńskiego stała się inspiracją do absolutnie prekursorskich na gruncie polskim badań japońskiej sztuki przez dr Zofię Alberową. Jej publikacje, a przede wszystkim aktualna do dziś książka *O sztuce Japonii*, są prawdziwym kompendium wiedzy i obowiązkową lekturą dla adeptów studiów dalekowschodnich.

Tak jak wspomniany wcześniej Feliks Jasieński pisał „To ja Wam pokazałem Japonię”, tak Zofia Alberowa jako jedna z pierwszych muzealniczek w Polsce „opisała nam” sztukę japońską.

Słowa kluczowe: Zofia Alberowa, sztuka japońska, kolekcja japońska, Muzeum Manggha, Muzeum Narodowe w Krakowie

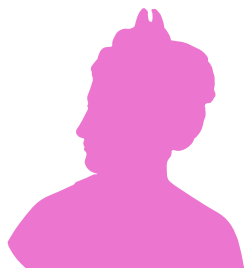
ABSTRACT

Zofia Alberowa. Japanese art and the Order of the Precious Crown

Poland boasts several notable collections of Japanese art housed in national museums across Warsaw, Poznań, Wrocław, and Kraków. However, it was the collection in Kraków, amassed by Feliks ‘Manggha’ Jasieński, that inspired Dr Zofia Alberowa’s groundbreaking research into Japanese art in Poland. Her publications, and above all the book *O sztuce Japonii* (On the Art of Japan), which still remains relevant today, are an invaluable compendium of knowledge and required reading for students of Far Eastern studies.

Just as Feliks Jasieński wrote ‘I showed you Japan’, Zofia Alberowa was one of the first museum curators in Poland to ‘describe Japanese art to us’.

Keywords: Zofia Alberowa, Japanese art, Japanese collection, Manggha Museum, National Museum in Kraków



Katarzyna Nowak – pracę rozpoczęła w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w 1995 r., zdobywając kolejne stopnie zawodowe: asystent, starszy asystent, kierownik pionu merytorycznego, zastępczyni dyrektora ds. merytorycznych, od 2023 r. dyrektorka. Od wielu lat buduje program wzajemnych relacji między Polską a Japonią, współpracując z Ambasadą Japonii w Polsce, uniwersytetami w Polsce i Japonii. Ma to istotny wkład w interkulturowy dialog w środowisku japonistycznym w Polsce.

V. W PROCESIE LEGITYMIZACJI



Aldona Tołysz

Zmieniająca się rola kobiety w polskim muzealnictwie w dwudziestoleciu międzywojennym – przyczynek do badań¹

W 1919 r. działaczka społeczna i feministyczna Jadwiga Petrażycka-Tomicka zdecydowała się na publikację mowy swojego brata wygłoszonej kilkanaście lat wcześniej w Dumie Rosyjskiej. Decyzję uzasadniła krótko: „Aktualności swojej mowa ta dotąd nie utraciła”². Przemówienie ówczesnego członka parlamentu Leona Petrażyckiego stanowiło uzasadnienie wniosku o udzielenie praw kobietom w Cesarstwie Rosyjskim. Nie odniosła wówczas skutku, potwierdzając niejako słowa jej autora:

Stare przesady, egoistyczne interesy przedstawicieli płci uprzywilejowanej i inne przeszkody będą jeszcze długo, najsilniej w początkach, przeszkadzały osiągnięciu nie tylko pełnej równości i sprawiedliwości, ale nawet niejakiemu przybliżeniu do nich. Odnośne prawa osiągną faktycznie tylko stosunkowo nieliczne kobiety, jedynie wyjątkowo dzielne i wybitne, daleko bardziej dzielne i wybitne, niż współzawodniczący z nimi mężczyźni jako kandydaci na posłów i na administratorów. Reszta kobiet będzie odsuwana przez mężczyzn mniej od nich dzielnych, mniej utalentowanych, mniej od nich zasłużonych, nawet przez tych, których jedyną zasługą jest to, że są mężczyznami³.

Raz rozpoczęty proces nie dał się jednak zatrzymać. Stopniowa zmiana sytuacji kobiet w I połowie XX w. dotyczyła wielu dziedzin i instytucji, przykłady znaleźć można również w muzeach.

W polskim muzealnictwie nieobecność kobiet nie jest taka oczywista. Niemal każda analiza źródeł odnosi się do wyjątkowej postaci, Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, której Świątynia Pamięci ukształtowała romantyczną wizję patriotycznego muzeum. Mniej pisano o inicjatywach innych przedstawicielek polskiej arystokracji, w przypadku kolekcji publicznych tematyka ta nie stanowiła przedmiotu głębszej refleksji. Obecność kobiet w muzeach bywała odnotowywana, jednak przez lata stały w drugim szeregu muzealnych

¹ Praca naukowa dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”, nr projektu NPRH/DN/SP/0035/2023/12, kwota dofinansowania 698 807,16 zł, całkowita wartość projektu 698 807,16 zł, pt. „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939”, realizowanego w latach 2024–2026 na wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, pod kierownictwem dr Kamili Kłudkiewicz.

² J. Petrażycka-Tomicka, *Wyjaśnienie*, w: L. Petrażycki, *O prawa dla kobiet (mowa wygłoszona w I Dumie rosyjskiej w 1906 r.)*, tłum. J. Petrażycka-Tomicka, Lwów 1919, s. 3.

³ L. Petrażycki, *O prawa dla kobiet...*, op. cit., s. 6. W 1906 r. prawa wyborcze otrzymały mieszkanki ówczesnej autonomicznej prowincji rosyjskiej – Wielkiego Księstwa Finlandii.

historii, nawet wówczas, gdy ich zasługi dla danej instytucji były niepodważalne i równie ważne, co praca ich kolegów. Dopiero w ostatnich latach podjęto próbę przypominania dokonań kobiet na polu muzealnictwa. Nieliczne z nich doczekały się biografii, zbyt często jeszcze fakt obecności kobiet jako pracowniczek muzeum budzi zainteresowanie większe niż ich wkład w rozwój tych instytucji⁴. Niniejszy tekst stanowi próbę ukazania zmieniającej się roli kobiety w muzeach na terenie II Rzeczypospolitej. Zbyt mało jeszcze wiemy, by mógł on mieć charakter przekrojowy. Z tego względu wspomnę wyłącznie o kilku postaciach, których działalność dotyczyła muzealnictwa etnograficznego. Wspomnienia wymaga również aktywność w ramach zbiorów sztuki oraz działalności na rzecz rozwoju muzealnictwa.

„Wszystko to cieszy mnie bardzo”

– muzea Anieli Chmieleńskiej w Łowiczu

Dziedzina, która najszybciej otworzyła swoje muzealne progi dla kobiet, była etnografia, a w części także archeologia⁵. Wpłynęły na to przede wszystkim przedwojenne osiągnięcia kobiet, ich kompetencje społeczne oraz możliwości, jakie dawały im uczelnie, szczególnie uniwersytety w Warszawie, Wilnie i Poznaniu⁶. Tradycje w tej dziedzinie były długie. Pierwsza publiczna kolekcja etnograficzna założona została przy ogrodzie zoologicznym w Warszawie (1888) przez Komitet Organizacyjny Muzeum Etnograficznego. W jej składzie oprócz Jana Karłowicza i Maurycego Kamińskiego była podróżniczka i członkini Grona Miłośników Etnografii Helena Kamińska⁷, w latach 1896–1925 kustosz Muzeum Etnograficznego, działającego przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa⁸.

⁴ Próbą zmiany tej perspektywy jest książka *Żywe ogniwa: wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. naukowe A. Tołysz, wsp. P. Majewski, Warszawa 2022, której celem było ukazanie dorobku kobiet zajmujących się muzealnictwem etnograficznym lub propagujących je. W tym miejscu pragnę podziękować koleżankom z ówczesnej Rady Naukowej Serii Pomniki Muzealnictwa Polskiego, Elżbiecie Brzozowskiej i Joannie Grzonkowskiej, które od pierwszej chwili poparły zaproponowaną przeze mnie tematykę tomu, oraz Annie Nadolskiej-Styczyńskiej, której wspomniana antologia zawdzięcza swoją finalną koncepcję.

⁵ Jeszcze do lat 50. XX w. w środowisku naukowym pojawiały się głosy, że „archeologia i etnografia mają wspólny przedmiot, to jest kulturę pierwotną, społeczeństwo pierwotne. Obie dyscypliny różnią się tylko tym, że pracują na innych źródłach”, Z. Sokolewicz, *Etnografia/etnologia/antropologia a nauki historyczne wobec koncepcji społeczeństwa pierwotnego*, „Rocznik Antropologii Historii” 2015, r. 5, nr 8, s. 18. Związek ten znalazł odzwierciedlenie m.in. w ówczesnych programach studiów uczelni wyższych.

⁶ Jak podaje Violetta Rodek, w latach 30. XX w. kobiety stanowiły 39 proc. studentów na Uniwersytecie Warszawskim, 28 proc. na Uniwersytecie Jagiellońskim i na Uniwersytecie Jana Kazimierza, 27 proc. na Uniwersytecie Poznańskim, 32 proc. na Uniwersytecie Stefana Batorego. Odsetek kobiet doktoryzujących się w pierwszym i drugim dziesięcioleciu w II Rzeczypospolitej wzrósł z 20 do 30 proc. Pierwsza żeńska habilitacja w II Rzeczypospolitej miała miejsce w 1920 r., V. Rodek, *Kariera naukowa kobiet w II Rzeczypospolitej jako przykład pokonywania barier na drodze ku równości obu płci*, w: *Działalność kobiet polskich na polu oświaty i nauki*, red. W. Jamrożek, D. Żołądź-Strzelczyk, Poznań 2003, s. 61–72.

⁷ Była ona zaangażowana m.in. w zabezpieczenie kolekcji afrykańskiej przekazanej przez Leopolda Janikowskiego, który wspominał po latach: „Zapoczątkowanymi tam zbiorami etnograficznymi zaopiekowali się: Jan Karłowicz, Erazm Majewski i Helena Kamińska”, i nieco dalej: „Przez cztery następne lata, przenosząc się z jednego lokalu do drugiego, prowadziłem wystawę przy pomocy Heleny Kamińskiej, długoletniej, zasłużonej kustoszki zbiorów”, L. Janikowski, *W dżunglach Afryki. Wspomnienia z polskiej wyprawy afrykańskiej w latach 1882–1890*, Warszawa 1936, s. 202–203.

⁸ Zbiory etnograficzne od 1896 r. znajdowały się w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, w 1921 r. kierownictwo nad zbiorami objął Eugeniusz Frankowski. W 1925 r. otwarta została nowa, zmodernizowana ekspozycja, która z niewielkimi zmianami (1933) przetrwała do 1939 r. Muzeum stworzyło także jedną z najbogatszych bibliotek etnograficznych w kraju (w tym zbiory fonograficzne, fotograficzne i filmowe). Działające przy zbiorach Biuro Etnologiczne spełniało zadania pracowni naukowej Muzeum Etnograficznego oraz katedry etnologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Na początku XX w. zaangażowanych w muzealnictwo etnograficzne kobiet znaleźć można więcej. Były to m.in.: Teodora Gulgowska, współtwórczyni, wraz z mężem Izydorem, muzeum kaszubskiego we Wdzydzach Kiszewskich (1907); Aniela Chmielińska, twórczyni Muzeum Etnograficznego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Łowiczu (1909); matka i córka: Helena i Wiesława Cichowicz – twórczynie muzeum Towarzystwa Ludoznawczego w Poznaniu (1911); Franciszka Majkowska, siostra Aleksandra Majkowskiego, inicjatora Muzeum Kaszubsko-Pomorskiego w Sopocie (1914). Liczba ta znacznie wzrosła w dwudziestoleciu międzywojennym. [fot. 1]

Bodaj najbardziej znaną muzealniczką tego okresu jest Aniela Chmielińska, autorka monografii poświęconej mieszkańcom Księstwa Łowickiego. „P. Aniela chciałyby zadziwić cały świat sztuką ludową łowicką, zbiera więc Muzeum pod hasłem »poznaj swój kraj«, w każdą niedzielę oprowadza po nim setki zwiedzających włościan, tłumaczy, objaśnia, uczy kochać ojczyznę i płomienną duszą tak rozgrzewa każdego, że przy niej największa obojętność musi stopnieć”⁹. Chmielińska zbiory gromadziła w ramach sekcji muzealnej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego¹⁰. Po zniszczeniu niemal całej kolekcji w czasie I wojny światowej powróciła do Łowicza (1926) i przystąpiła do organizacji kolejnego zbioru udostępnionego zwiedzającym w 1931 r. Skala zaangażowania, jej szacunek do odbiorcy i konsekwencja w działaniu budziły podziw współczesnych, co potwierdziło mianowanie jej, jako pierwszej i jedynej kobiety, honorowym członkiem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, obok Tadeusza Korzona, Stefana Żeromskiego czy Aleksandra Janowskiego¹¹. Działalność Chmielińskiej wynikała w dużej mierze z praktyki społecznej i pedagogicznej, zapoczątkowanej m.in. w Polskiej Macierzy Szkolnej. Brak wykształcenia kierunkowego rekompensowała jej intuicja i determinacja. Jako jedna z pierwszych, już na początku XX w., propagowała muzeum inkluzywne i partycypacyjne¹².

W dwudziestoleciu międzywojennym Chmielińska tworzyła kolekcję dla Muzeum Śląskiego, współpracowała z instytucjami zagranicznymi, umożliwiając sprzedaż wyrobów lokalnych do kolekcji etnograficznych¹³. W centrum jej działalności pozostawało jednak muzeum łowickie. W 1913 r. zbiory muzeum

⁹ M.K., *Trzy pokolenia*, „Głos do Kobiet Wiejskich” 4.11.1928, nr 23, s. 119.

¹⁰ Na temat muzeów PTK zob. M. Wawrzak, *O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku: od teorii do praktyki*, w: *Muzeum a pamięć: forma, produkcja, miejsce: materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018, s. 129. Koncepcję muzeum Chmielińska opisała w 1913 r., zob. eadem, *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?*, w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 2: 1882–1917, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń 2020, s. 213–231.

¹¹ Chmielińska od 1909 r. była członkinią Komisji Etnograficznej PTK, w 1912 r. pełniła funkcję wiceprezesa oddziału łowickiego i przewodniczącej sekcji muzealnej; W. Antoniewicz, *Nowy członek Honorowy PTK – pani Aniela Chmielińska*, „Ziemia” 1932, nr 6, s. 169–171. Chmielińska jest jedną z nielicznych muzealniczek polskich, które doczekały się monografii, zob. M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej: twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1963. Jej nakład sięgał jednak wyłącznie 200 egz. Współcześnie postać i działalność Chmielińskiej przypomina Z. Kryściak, zob. idem, *Aniela Chmielińska: wybór artykułów: przyczynek do biografii*, Łowicz 2016.

¹² A. Tołysz, M. Wawrzak, *Muzealnictwo przyszłości. O projektach, które wyprzedziły technologię*, w: *Muzeologia cyfrowa. Muzeum i narzędzia cyfrowe humanistyki*, red. M. Baka, Toruń 2020, s. 30–31.

¹³ Wyroby łowickie trafiły dzięki temu m.in. do Moskwy, Paryża oraz redakcji czasopisma „The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art” w Londynie.

liczyły 2183 pozycji, w tym okazy przyrodnicze, archeologiczne, historyczne oraz związane ze sztuką ludową. Nowa międzywojenna kolekcja koncentrowała się na etnografii. W liście do łowiczana i historyka Tadeusza Gumińskiego ponad sześćdziesięciopięcioletnia Chmieleńska narzekając na poważne luki w kolekcji i trudności finansowe, pisała:

Dostałam w tym czasie 400 zł do mego wyłącznego rozporządzenia, gdyby Pan wiedział, jak zabiegałam, ile trudu wkładałam, aby te pieniądze najpożyteczniejszym wydatkować! Chodzę od wsi do wsi, od chaty do chaty, szukam, wybieram, targuję się szalenie, wydałam dotychczas 140 zł, gdyby Pan widział ile nakupowałam! Dwa caluteńkie ubrania, 5 fartuchów, wszystkie te przepiękne z przed 50 lat, ślubna sukienka z przed 70 lat, wszystko czyściutkie, jak to umieszczę w szafach, będzie dopiero ładnie! Z narzędzi jarzmo na woły, chomąto na krowy, koziołek, cepy, ale jakie! Mam obiecane starodawne części wozu, kapliczkę. Wszystko to cieszy mnie bardzo. W niedzielę jeździłam 14 godzin po wsiach. Gdybym była młodsza o 10 lat, silniejsza mogłabym nie być (bo moje siły rodzą się z woli, a wola jest olbrzymia), ale zdrowsza¹⁴.

W 1933 r. kolekcja obejmowała 515 pozycji, dwa lata później 1062 obiekty skatalogowane przez Chmieleńską. W 1936 r. muzeum otrzymało patronat zmarłej tego samego roku twórczyni. Wpływ Chmieleńskiej na rozwój muzealnictwa w regionie był trudny do przecenienia. Współpracowała z Haliną Rutką, kustoszka, organizatorka, a w praktyce twórczynią istniejącego przy Towarzystwie Naukowym w Płocku Muzeum Mazowsza Płockiego im. Profesora Ignacego Mościckiego, Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej¹⁵. Z pewnością inspirowała Jadwigę Chełmińską-Świątkowską tworzącą kolekcję w ramach Ogniska Książackiego Kultury, Sztuki i Przemysłu Ludowego w Żłakowie Kościelnym (1930). Przede wszystkim jednak skupiała wokół siebie i aktywizowała kobiety, z których część znalazła zatrudnienie w muzeum¹⁶.

Postawa Chmieleńskiej nie była odosobniona. Współtwórczyni muzeum kaszubskiego we Wdzydzach Kiszewskich Teodora Gulgowska wraz z mężem Izydorem dążyła do podniesienia poziomu życia mieszkańców regionu, wspierając rzemiosło ludowe¹⁷. Była członkinią i współzałożycielką Stowarzyszenia

¹⁴ Odpis listu Anieli Chmieleńskiej, 13 sierpnia 1935 [1933?], Archiwum Państwowe odd. w Łowiczu, Zbiory łowickie Tadeusza Gumińskiego z Legnicy, sygn. 75/354/0/13/1008, k. 3–5.

¹⁵ „Prof. Rutka stała się gorliwą, zapobiegliwą kustoszka, której muzeum Tow. Naukowego zawdzięcza swój rozwój. Przy prowadzeniu tej pracy położyła ona wielki nacisk na studia muzeologiczne przez zaznajamianie się z odpowiednią literaturą, branie udziału w kursach kierowników muzeów, a przede wszystkim przez zaciąganie szczegółowych wskazówek od specjalistów, badaczy naukowych i muzeologów, zwiedzających muzeum płockie”, A. Maciesza, Stefan i Halina Rutscy: *zastugi ich na polu organizacji nauki w Płocku: odczyt wygł. na uroczystym posiedz. Tow. Naukowego Płockiego w dniu 23 kwietnia 1933 r.*, Płock 1933, s. 24; E. Horodyska-Gizińska, *Halina Rutka o swojej pracy na rzecz Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Perspektywy regionalnych towarzystw naukowych w Polsce*, red. Z. Kruszewski, Warszawa 2015, s. 80–110.

¹⁶ Były to m.in. Kamilla Trawińska, Julia Sokołowska, Zofia Górka, Maria Kotakowska, Paulina Kleindienst, Zofia Majewska. Następczynią Chmieleńskiej została Helena Dietrich.

¹⁷ Udział Gulgowskiej wielokrotnie pomijany był w opisach muzeum: „Nad jego brzegiem leżąca wieś Wdzydze chlubi się posiadaniem Muzeum Kaszubskiego – cennych i obfitych zbiorów etnograficznych, które w starej rybackiej chacie zgromadził nauczyciel tutejszy Gulgowski, stwarzając godny naśladowania wzór wiejskiego muzeum ludoznawczego. Zawiera ono bogate zestawienie typowych okazów i rzadkich już nieraz zabytków kaszubskiej ludowej sztuki, staroświeckich strojów, sprzętów, narzędzi itp.”, J. Smoleński, *Morze i Pomorze*, Poznań 1932, s. 105.

Artystów Pomorskich oraz Pomorskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, przede wszystkim jednak popularyzatorką i pomysłodawczynią opierającego się na motywach ludowych haftu kaszubskiego. Nie posiadała kierunkowego wykształcenia, a jej udział w tworzeniu zbiorów muzeum nie jest znany. Większość dokumentów z nim związanych spłonęło w 1932 r. w czasie pożaru siedziby muzeum. Zniszczył on osiemnastowieczną chatę podcieniową, większość kolekcji oraz bibliotekę zakupione od Gulgowskiej w 1929 r. „na skutek polecenia Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego”¹⁸. Przed zniszczeniem kolekcji udało się wykonać inwentaryzację zbiorów, którą przeprowadziły delegatki Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Budynek we Wdzydzach został odbudowany w 1936 r. z inicjatywy Gulgowskiej, która przystąpiła także do odbudowy kolekcji.

Naukowe podstawy muzeów etnograficznych

– kolekcje kaszubskie w Gdyni

Realizowaną m.in. przez Chmielińską i Gulgowską ideę łączenia pracy społecznej i muzealnej w latach 30. XX w. zastępowały badania etnograficzne, które nierzadko wpisywały się w politykę narodową kraju. Archeolog Józef Kostrzewski postulując objęcie opieką muzeum we Wdzydzach Kiszewskich, pisał: „Coraz powszechniej odczuwa się dziś potrzebę oparcia kultury narodowej na tradycjach i twórczości naszego ludu, coraz wyraźniej widzimy też konieczność pielęgnowania kulturalnych odrębności poszczególnych jednostek terytorialnych i etnograficznych wchodzących w skład narodu polskiego”, kończąc tekst słowami: „Ufajmy, że na Pomorzu znajdzie się zrozumienie dla konieczności utrwalenia bytu tej ważnej placówki kulturalnej, jaką jest jedyne etnograficzne muzeum na Pomorzu, w dodatku muzeum przedstawiające kulturę i sztukę tak ważnego odtamu naszego polskiego narodu, jakim są wierni stróże polskiego morza, Kaszubi”¹⁹. Kostrzewski, jako jeden z wykładowców Uniwersytetu Poznańskiego, miał udział w budowaniu tamtejszego środowiska naukowego. W gronie kadry dydaktycznej, jak i studentów stosunkowo liczne były kobiety²⁰. Należały do nich m.in. absolwentki archeologii i etnografii Bożena Stelmachowska czy Janina Krajewska, która ukończyła także studia na Uniwersytecie Warszawskim. Obie uczestniczyły w pracach Instytutu Bałtyckiego²¹ i prowadziły badania terenowe, stworzyły kolekcję etnograficzną, dążyły do utworzenia w Gdyni muzeum. Każda z nich osobno i na swój sposób.

¹⁸ Pismo Wojewody pomorskiego Nr VI.A.2593/29 z 8.04.1929 r. do Dyrekcji Robót Publicznych, mps, Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, zespół Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu, sygn. 6/4/0/8.2.8.8/24733. Zakup spowodowany trudną sytuacją finansową Gulgowskich pertraktowany był co najmniej od 1924 r., zob. J. Lankau, *Muzeum wiejskie we Wdzydzach na Pomorzu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 45, s. 895; B. Kuehn, *Ku Bałtyckim wybrzeżom*, „Dziennik Kujawski” 13 lipca 1928, nr 159, s. 2.

¹⁹ J. Kostrzewski, *O przyszłość muzeum kaszubskiego we Wdzydzach*, „Kurier Poznański” 21 września 1926, nr 436, s. 5.

²⁰ Zagadnieniem tym zajmuje się działający na Uniwersytecie Adama Mickiewicza zespół projektu „Gdy Nauka jest Kobietą”, przywracający pamięć o wybitnych uczonych i organizatorkach nauki związanych z poznańską uczelnią, zob. <http://gdynaukajestkobieta.amu.edu.pl/>.

²¹ Instytut Bałtycki założony został w 1925 r., jego celem było badanie relacji gospodarczych, politycznych, narodowościowych wybrzeża bałtyckiego w kontekście polskich interesów narodowych.

W 1933 r. Krajewska przedłożyła Komisarzowi Rządu w Gdyni wniosek o utworzenie zbiorów miejskich. „Memoriał ten zawierał szczegółowo wyłuszczone koncepcje ww. muzeum oraz preliminarz roczny jego wydatków”²², tekst został także przedstawiony w czasie IX Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce (1933)²³. Zgodnie z realizowaną koncepcją Miejskie Muzeum w Gdyni było wielodziałowe, pozyskiwało okazy z prowadzonych na terenie miasta prac archeologicznych związanych z nową zabudową, ważną częścią była również kolekcja etnograficzna. Jak zwraca uwagę Marcin Szerle, zamysł utworzenia muzeum w Gdyni pojawił się już w 1928 r., w kolejnym roku Krajewska uczestniczyła w prowadzonych na terenie miasta pracach archeologicznych²⁴. Wiadomo, że w latach 30. XX w. została zatrudniona „do najpilniejszych prac badawczych w dziedzinie archeologii i etnografii w związku z koniecznością zabezpieczenia wykopalisk w międzyczasie odkrytych”²⁵. Zakres tematyczny muzeum koncentrował się na etnografii i archeologii, do jego podstawowych zadań należeć miały badania terenowe, konserwacja obiektów oraz ich udostępnienie dla zwiedzających. Trzonem kolekcji były obiekty dokumentujące kulturę materialną Kaszubów, pozyskiwane przez Krajewską w czasie prowadzonych badań etnograficznych. W 1936 r. muzeum zostało otwarte dla zwiedzających, jego kres przyniósł wybuch II wojny światowej²⁶.

Bożena Stelmachowska badania etnograficzne na Kaszubach rozpoczęła pod koniec lat 20. XX w. Gromadzona przez nią kolekcja, licząca w 1937 r. ponad 500 obiektów przemysłu ludowego z regionu, zapoczątkowana została w 1934 r. z inicjatywy Jana Bystronia, etnografa, wykładowcy Uniwersytetu Poznańskiego, ówczesnego kierownika Departamentu Szkolnictwa Wyższego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Zbiory przechowywano w utworzonym w 1931 r. muzeum przy Szkole Morskiej z myślą o utworzeniu Muzeum Morskiego w Gdyni. W ocenie Stelmachowskiej: „W muzeach miejskich, idąc za wzorami Zachodu, przywykliśmy widzieć zabytki historyczno-kulturalne z życiem miasta związane. W Gdyni można by i należałoby stworzyć pokaz łączący etnografię z historią, poprzez dawne zabytki kultury, archiwa, grafikony i modele. Chodzi o to, aby w Muzeum Gdyńskim stworzyć umiejętne połączenie przeszłości Gdyni z teraźniejszością, czyli, aby dać poprzez etnografię pogląd na dawne życie dziesiątek wsi kaszubskich,

²² Pismo Franciszka Sokół, Komisarza Rządu do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu, z czerwca 1933 r. [niesygnowane], Archiwum Państwowe w Gdańskim odd. w Gdyni, sygn. 682/1321, k. 49.

²³ Zjazd odbył się 6–7 września 1933 r. w Poznaniu, w toku prowadzonych kwerend nie udało się odnaleźć tekstu memoriału.

²⁴ M. Szerle, *The port city of Gdynia and its City Museum in the 1930s*, „Museum History Journal” 2022, vol. 15, p. 5–6.

²⁵ Pismo Franciszka Sokół, Komisarza Rządu do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu..., op. cit., k. 49; J. Krajewska, *Plan organizacji pracy Muzeum Etnograficznego na rok 1934/35*, w: *Żywe ogniwa...* op. cit., s. 263–272. Krajewska doświadczenie muzealne zdobyła w czasie praktyk w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, badania archeologiczne wykonywała w Łodzi w ramach prac prowadzonych przez Uniwersytet Warszawski i Muzeum Miejskie. Być może program swojego memoriału konsultowała z Eugeniuszem Frankowskim.

²⁶ J.s., *Muzeum Kaszubskie w Gdyni*, „Kaszuby” 19 września 1936, nr 9, s. 6.

czy osiedli, zamienionych współcześnie na Wielką Gdynię. Muzeum Gdyńskie ma do spełnienia ważne zadanie czynnika uświadamiającego historycznie i obywatelsko w stosunku do setek tysięcy turystów z kraju i przyjezdnych z zagranicy, ma być bezstronnym i najbardziej prawdziwym informatorem o naszym życiu nadmorskim w oparciu o historyczne i kulturalne uzasadnienia w estetycznym i muzealnym ujęciu”²⁷.

Stelmachowska, typowana na kuratorkę przyszłego Muzeum Morskiego, nie widziała miejsca dla dwóch konkurencyjnych względem siebie instytucji. Sugerowała zatem zamknięcie Muzeum Miejskiego w Gdyni i przejęcie zgromadzonego tam zbioru. Szersza dyskusja w środowisku muzealnym pokazała jednak, że opinie w tej kwestii są podzielone. Centralizacja, postulowana przede wszystkim przez ministerstwo i środowiska naukowe, wskazujące na dostępność materiału naukowego do badań, stała w sprzeczności z ówczesną rzeczywistością – rozdrobnieniem, zróżnicowanym stanem własności zbiorów, brakiem wsparcia władz lokalnych, regionalnych lub krajowych, które zapewniłyby bezpieczeństwo przekazywanych na rzecz państwa kolekcji prywatnych²⁸. Konflikt pomiędzy Stelmachowską a Krajewską w istocie był sporem o miejsce muzeum w polityce narodowej, ukazywał także realne możliwości państwa. [fot. 2]

Dwa oblicza muzeum Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej

Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa to postać niebagatelna w dziejach polskiego muzealnictwa. Przede wszystkim była naukowczynią. W liście do Kazimierza Nitscha pisała „Chcę się habilitować, żeby mieć szczęśliwsze warunki do pracy. (...) Dlatego kołatał do Uniwersytetu. Będąc habilitowaną, mogę na kursach jakichś wykładać czy w Wilnie mieć chociażby zlecone wykłady”²⁹. W 1922 r. obroniła habilitację na Uniwersytecie Warszawskim, dwa lata później rozpoczęła pracę na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie początkowo jako docent, a od 1927 r. jako zastępca profesora etnologii i etnografii. Już w 1924 r. założyła Pracownię Etnograficzną, w kolejnym roku uniwersyteckie Muzeum Etnograficzne³⁰. Temat ten zajmował ją przede wszystkim w pierwszych latach pracy w Wilnie. W tworzenie kolekcji oprócz pracowników Zakładu Etnologii i słuchaczy zaangażowała młodzież szkolną, włościan, instytucje społeczne, rządowe i samorządowe³¹. Dzięki temu, pomimo niskich funduszy, do 1933 r. udało się zgromadzić 1442 obiekty,

²⁷ B. Stelmachowska, *Zbiory etnograficzne na Pomorzu (w skróceniu)*, [1937], w: *Żywe ogniwa...*, op. cit., s. 303–304.

²⁸ Ofiarą wieloletnich dyskusji padło m.in. Muzeum we Wdzydzach, które podlegając pod zarząd konserwatora poznańskiego, nie posiadało zabezpieczonych środków finansowych na zakup opatu, ubezpieczenie oraz zabezpieczenie przeciwpożarowe, postulowane bezskutecznie od 1929 r.

²⁹ *List do Kazimierza Nitscha 13.02.1921 r.*, w: *Materiały do dziejów polskiej dialektologii i etnologii: listy Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej, Adama Fischera, Antoniego Kaliny, Izzydora Kopernickiego, Kazimierza Nitscha, Seweryna Udzieli, Juliusza Zborowskiego*, wstęp i oprac. M. Rak, Kraków 2018, s. 197.

³⁰ „Zakład Etnologii powstał z niczego, od roku ma dopiero Katedrę i dotację. Sama nie wiem, jak to się stało, że mamy Muzeum”, *List do Adama Fischera 30.04.1928*, w: *Materiały do dziejów polskiej dialektologii i etnologii*, op. cit., s. 266.

³¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Muzeum Etnograficzne zakładu Etnologii [1933]*, w: *Żywe ogniwa...*, op. cit., s. 108–109.

ponad 1100 zostało przekazanych w depozyt. Koncepcję muzeum opisała tuż przed swoim odejściem na Uniwersytet Warszawski, rozdzielając od siebie muzeum-laboratorium i muzeum demonstracyjne. [fot. 3]

Pierwsze z nich czerpało z tradycji muzeów szkolnych (*Schulmuseum*), którego zadaniem było kształcenie przyszłych kadr naukowych³². Jak wyjaśniała Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa „w muzeum-laboratorium Zakładu Etnologii, jako w ognisku żywej myśli naukowej, prowadzi się obecnie, a w miarę rozszerzania się badań etnograficznych na uniwersytecie Stefana Batorego, powinno się prowadzić i nadal, coraz głębiej sięgające studia nad morfologią kultury”³³. Nie miało być to miejsce eksperymentów i przełomowych odkryć, ale głębokich studiów nad tematem, które pozwolią na większą precyzję i lepsze poznanie obiektów muzealnych. Pozyskana w ten sposób wiedza miała być fundamentem dla muzeum demonstracyjnego, skierowanego do ogółu społeczeństwa. Uzupełnieniem obu instytucji były magazyny i archiwum. Rozgraniczenia między zbiorami pozwolić miały na zachowanie narracji wystawy stałej bez naruszania procesu dydaktycznego studentów i prac badawczych specjalistów. „Pomimo rozdzielenia muzeum na trzy jednostki, powinny one być organicznie w dalszym ciągu z sobą związane”, podkreślała Jędrzejewiczowa, dodając: „Słowem, chcąc, ażeby z jednej strony Muzeum nie zmartwiało, z drugiej zaś, ażeby etnografowie-książkowcy również nie kamienieli w fikcjach mózgowych, koniecznym jest zachowanie i w przyszłości jak najściślejszego kontaktu między Uniwersytetem a Muzeum”³⁴.

Stworzone w pierwszych latach zbiory były dla Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej kluczowe jako źródło do prowadzonych analiz oraz materiałów o charakterze dydaktycznym. Wydaje się jednak, że muzealnictwo samo w sobie nie było dla niej fenomenem społecznym wartym osobnych badań. Po wypracowaniu pewnej koncepcji oraz jej wstępnej realizacji przekazała muzeum w ręce osoby, która doskonale zrozumiała cele i zadania tej placówki, nie tylko w kontekście relacji z uczelnią, ale także miastem i regionem. W 1927 r. na stanowisku młodszego asystenta zatrudniona została Maria Znamierowska-Prüfferowa, jedna ze studentek, dla której praca w muzeum stała się życiowym wyborem³⁵. Po obronie magisterium (1932) awansowała na stanowisko zastępcy kierownika muzeum, jednocześnie nieprzerwanie prowadziła własne badania naukowe³⁶. W swoich tekstach na temat muzeum

³² Zob. A. Tołysz, *Edukacyjna funkcja muzeów polskich za I Rzeczpospolitą i w epoce rozbiorów*, w: *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej do roku 1918*, red. T.F. de Rosset, A. Tołysz, M. Wawrzak, Toruń 2020, s. 65–96.

³³ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Muzeum Etnograficzne...*, op. cit., s. 119.

³⁴ Ibidem, s. 130–131.

³⁵ W liście do dyrektora Muzeum Tatrzańskiego pisała „Istotnie etnografowie nie wzięli sobie do serca spraw muzealnych. Dużo by o tym można mówić rzeczy gorzkich”, List do Juliusza Zborowskiego, 2 marca 1951, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego (AMT), Zb. 238, k. 24.

³⁶ „Pracuję bardzo dużo, już na siedmiu seminariach referowałam swoją pracę, a teraz otrzymuję odpowiedzi od Muzeów polskich i zagranicznych i materiały porównawcze”, List do Juliusza Zborowskiego, czerwiec 1939, AMT, Zb. 238, k. 7.

podkreślała ścisły związek z Zakładem Etnologii, na którym tak bardzo zależało jej promotorce. Jednocześnie wskazywała na dokonujące się zmiany we współczesnym świecie, podkreślając konieczność pielęgnowania kultury materialnej przeszłości. „Zmieniają się poglądy na istniejące wartości, zmienia się ocena zjawisk. Oblicze świata przybiera nowe formy w tempie tak szybkim, że ginie nawet ślad dawnego życia. Staje przed nami zagadnienie przyszłości naszej kultury. (...) Zabytki przeszłości zazwyczaj przechowuje się w muzeach, które je systematycznie gromadzą i konserwują oraz opracowują naukowo. (...) Zagadnienie stworzenia muzeów dających pewien całokształt związanej z życiem kultury ludowej określonego zespołu etnicznego zostało w pewien sposób rozwiązane na północy. Norwegia, Szwecja, Finlandia, Dania, a dziś już i szereg innych krajów stworzyły muzea na wolnym powietrzu, dające znacznie bardziej plastyczne i żywe pojęcie o przeszłości”³⁷. Pomimo starań nie udało się założyć muzeum skansenowskiego w Wilnie, cel ten Znamierowska-Prüfferowa zrealizowała dopiero po wojnie, w Toruniu, tworząc w sercu miasta wyjątkowe Muzeum Etnograficzne.

Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, po opuszczeniu Wilna i przyjeździe do Warszawy, gdzie objąć miała stanowisko kierownika Katedry Etnografii Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim już jako profesor zwyczajny (1934), ponownie przystąpiła do tworzenia zbioru etnograficznego. W związku z wybuchem wojny projektu tego nie udało się jej zrealizować. Nie wydaje się, aby planowana kolekcja konkurować miała ze zbiorami Muzeum Etnograficznego w Warszawie, prawdopodobnie jej cel był wyłącznie dydaktyczny. Potwierdzać to zdają się słowa samej badaczki w kontekście wileńskiej placówki: „Muzeum! Cieszę się, jeśli je Pan znalazł w dobrym stanie. Tylko że w każdym razie (zwłaszcza wobec narastania nowego narybku etnologów) nie można być i dyrektorem Muzeum i profesorem uniwersytetu (może być też źle, gdy dyrektor i profesor się kłócą, będąc w tym samym mieście, ale to mniejsze zło – niech cierpią!) w ciasnym mieście. (...) Co się tyczy mego osobistego stosunku do Muzeum, to w związku z powyższym zdaniem nie chcę się nim zajmować”³⁸.

Kustoszek zbiorów sztuki

W I połowie XX w. aktywność kobiet na polu muzealnictwa nie ograniczała się wyłącznie do dziedziny etnografii. Równie ważny był ich udział w tworzeniu i rozwijaniu muzeów zarządzanych przez władze miejskie, w większości wielowydziałowych, o profilu historyczno-artystycznym. Początkowo praca ta koncentrowała się na wspieraniu nowych instytucji, mobilizowaniu do

³⁷ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum na wolnym powietrzu w Wilnie*, w: *Żywe ogniwa...*, op. cit., s. 156–157.

³⁸ List do Adana Fischera z 21 marca 1934 r., w: *Materiały do dziejów polskiej dialektologii i etnologii...*, op. cit., s. 308.

gromadzenia zbiorów i pracy oświatowej, co w pewnym stopniu wynikało z zaangażowania kobiet w prace Polskiej Macierzy Szkolnej, Towarzystw Ludowych czy towarzystw naukowych. Nieliczne z nich miały realny udział w tworzeniu zbiorów, do tego grona należały m.in. wspomniana już Halina Rutska, ale także Felicja Rymarkiewiczowa (muzeum w Wieluniu) czy Zofia Hieropolitańska (Muzeum Ziemi Kaliskiej). Sytuacja ta zaczęła się zmieniać po zakończeniu Wielkiej Wojny³⁹. W dwudziestoleciu międzywojennym zatrudnienie kobiet w muzeum częściej było konsekwencją kierunkowego wykształcenia niż miłośnictwa przeszłości.

Doskonałym przykładem może być postać Łucji Charewiczowej. Doktorat na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie obroniła w 1924 r., jej badania obejmowały dzieje Lwowa i regionu, przede wszystkim w kontekście ekonomicznym i społecznym. W 1931 r. rozpoczęła pracę w Muzeum Historycznym Miasta Lwowa na stanowisku kustosza, dwa lata po jego otwarciu dla publiczności (1929). Jak pisano w prasie, zawdzięczała „zdobycie tak zaszczytnego stanowiska, nadanego kobiecie po raz pierwszy, swej pracy naukowej w dziedzinie badania dziejów miast i ich rozwoju”⁴⁰. Charewiczowa była jedynym pracownikiem merytorycznym muzeum swoją pracę rozpoczęła od inwentaryzacji naukowej zbiorów, kontroli przedmiotów złożonych w magazynach oraz zmiany w układzie eksponatów. Jednocześnie przystąpiła do badań archiwalnych siedziby muzeum, tzw. Czarnej Kamienicy. W latach 1934–1935 „wśród prac wykonanych przez kustosza Muzeum dr Łucję Charewiczową, ukończoną została inwentaryzacja kartkowa rycin. Sporządzono inwentarz sprzętów muzealnych obejmujący 144 pozycji. W toku jest segregacja i inwentaryzacja wielkiego zbioru fotografii odnoszących się do Lwowa”⁴¹. W 1935 r. przygotowała monografię siedziby muzeum, rok później przewodnik po zbiorach. Jak pisała we wstępie: „Muzeum Historyczne miasta Lwowa (Rynek 4) należy do typu muzeów lokalnych, przeznaczonych na przechowywanie i gromadzenie zabytków i pamiątek tylko z dziejami miasta związanych. Muzeum to obrazuje stadia rozwoju miasta na przestrzeni wieków jego istnienia, postępy prac mieszkańców, poziom ich kultury materialnej i artystycznej”⁴². Dziedzina muzeum doskonale wpisywała się w zainteresowania badaczki Charewiczowej, która współuczestniczyła w organizacji wystaw, prowadziła kwerendy wśród rodzin lwowskich, inwentaryzowała kolekcję muzeum liczącą w 1937 r. ok. 5 tys. obiektów⁴³.

³⁹ „Wojna skończyła się, zaczęto leczyć rany i odbudowywać zniszczenia. Mężczyzna powitał chętnym okiem pomoc kobietą. Czworo ramion zamiast dwóch znakomicie ułatwiało torowanie sobie drogi przez coraz bardziej się komplikujące nowe, powojenne życie. A kobiety, okazało się, świetnie pracują”, H. Dąbrowska, *Praca kobiet*, „Rodzina Wojskowa” 1934, nr 18, s. 3.

⁴⁰ Dr. Z. Krz., *Kobiety dawnego Lwowa*, „Kurier Kobiety” 1932, nr 44, s. 1, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 13 listopada 1932, nr 315.

⁴¹ Sprawozdanie Dyrekcji Archiwum Miejskiego, Biblioteki Miejskiej, Muzeum Historycznego M. Lwowa, Muzeum Narodowego im. Kr. Jana III i Zbiorów Bolesława Orzechowicza z Działalności w R. 1933/1934, Lwów 1935, s. 9–10.

⁴² Ł. Charewiczowa, *Muzeum historyczne miasta Lwowa: przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936, s. 5.

⁴³ Sprawozdanie Dyrekcji Archiwum Miejskiego, Biblioteki Miejskiej, Muzeum Historycznego M. Lwowa, Muzeum Narodowego im. Kr. Jana III i Zbiorów Bolesława Orzechowicza z Działalności w R. 1935/1936, Lwów 1937, s. 10–12.

Lata 30. XX w. otworzyły nowy rozdział badań prowadzonych przez Charewiczową, poświęconych w głównej mierze kobietom. Jej książka *Kobieta w dawnej Polsce* (1938) była pierwszą w kraju próbą całościowej analizy sytuacji kobiet od czasów średniowiecza do wieku XVIII⁴⁴. Przypuszcza się, że zainteresowanie tą tematyką wynikało zarówno ze świadomości dokonujących się przemian społecznych, jak i czynnego uczestnictwa w tych procesach, które wzmacniała jej aktywność w organizacjach kobiecych. „W okresie studiów uniwersyteckich, doktoranckich i asystentury Ł. Charewiczowej w środowisku naukowym Lwowa pojawiały się coraz częściej kobiety i zaznaczały swoją obecność nie tylko jako liczna grupa studentek, ale i osób aktywnie działających w organizacjach i kołach naukowych, doktoryzujące się, już w mniejszym stopniu, ale również habilitujące się (...)”⁴⁵. Tę tendencję dostrzec można było także w innych miastach ówczesnej Polski.

Wydaje się, że w muzeach o profilu historyczno-artystycznym w latach 30. XX w. na stanowiskach merytorycznych pracowały przede wszystkim kobiety z tytułem doktora. W Muzeum XX. Czarotoryskich była to Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska, w Muzeum Narodowym w Krakowie Kazimiera Kutrzebianka, w Ossolineum we Lwowie Helena Blum, Joanna Eckhardt w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, w Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie Maria Kociatkiewiczówna. Wśród nich wyjątkową pozycję zajmowała kustosz Gabinetu Rycin, Stanisława Sawicka, która doktorat obroniła w 1924 r. Dekadę wcześniej została wolontariuszką w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przyszłości, a następnie w Polskim Towarzystwie Krajoznawczym. Swoją karierę zawodową rozpoczęła w Muzeum Narodowym w Warszawie (1926–1929), po odbytych stażach i studiach zagranicznych oraz wygraniu konkursu na stanowisko kustosza⁴⁶, w 1930 r. podjęła pracę jako adiunkt biblioteczny Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Sawicka była doskonałą organizatorką. Dzięki nawiązanym kontaktom z artystami powiększyła zbiory Gabinetu o dział grafiki i rysunków współczesnych, zgromadziła specjalistyczną bibliotekę podręczną, opracowała wzory kart katalogowych i inwentarzy oraz szaf, pudeł i tek pozwalających na bezpieczne przechowywanie zbiorów. Ponadto organizowała wystawy i spotkania popularyzujące wiedzę

⁴⁴ „W XVIII w. wystąpi już kobieta świadoma zasad agronomii, które w instruktarzach drukiem swym zarządcom wyłoży. Stanie się też ona twórczynią pierwszego w Polsce zbioru przyrodniczego, była to pani na Kocku i Siemiatyczach a zwała się Anna z Sapiechów Jabłonowska. Inna księżna Izabela z Flemingów Czarotoryska stanie się pionierką polskiego muzealnictwa historycznego i zapoczątkuje gromadzenie polskich starożytności pod hasłem: „Przeszłość dla przyszłości”, Ł. Charewiczowa, *Kobieta w dawnej Polsce*, Lwów 1938, s. 72.

⁴⁵ J. Suchmiel, Łucja Charewiczowa (1897–1943): życie i dzieło, Częstochowa 2001, s. 72.

⁴⁶ O stanowisko ubiegać mogły się osoby „posiadające oprócz danych odpowiadających wymaganiom ogólnym dla urzędników państwowych I kategorii, jeszcze dłuższą praktykę w zakresie konserwacji zbiorów graficznych oraz wykształcenie w zakresie historii sztuki”, Kronika. Konkurs, „Czas” 24 sierpnia 1929, nr 192, s. 2.

na temat kolekcji uniwersyteckiej⁴⁷. Sawicka była cenioną w kraju specjalistką w zakresie rysunków i grafik⁴⁸, ponadto reprezentowała polskie środowisko muzealnicze na międzynarodowych Zjazdach Związku Muzeologów oraz Kongresach Historii Sztuki. Pozycję tę zawdzięczała przede wszystkim doskonałemu warsztatowi i wiedzy.

Zamiast podsumowania – muzeum kobiet zasłużonych

Udział i rola kobiet w polskim muzealnictwie w dwudziestoleciu międzywojennym współgrały z dokonującymi się w kraju zmianami społecznymi, rosnącym udziałem kobiet na rynku pracy oraz dostępem do edukacji, w tym do studiów wyższych. Brak pełnej wiedzy na temat zatrudniania w muzeach II Rzeczypospolitej uniemożliwia wyciąganie miarodajnych wniosków w tym zakresie. Wiadomo jednak, że do zmiany struktury pracowników przyczyniła się współpraca Związku Muzeów w Polsce z Funduszem Pracy. W ramach tej inicjatywy zatrudnienie znajdowały przede wszystkim kobiety. Swoją karierę zaczynały od najniższych stanowisk, pomocy biurowej, asystentek, adiunktów. [fot. 4]

Dokonujące się zmiany potwierdza także rosnący stopniowo udział kobiet w krajowych zjazdach muzealników. Pierwszy z nich odbył się w 1914 r. w Krakowie w męskim gronie. Kolejne organizowano systematycznie w latach powojennych. Pierwszą odnotowaną z imienia i nazwiska uczestniczką zjazdu była Irena Bojarska, kustosz Miejskiego Muzeum Przemysłowego, do końca lat 20. XX w. zatrudniona na stanowisku kancelistki. Wspomniany zjazd odbył się w 1931 r. w Cieszynie. W kolejnych latach stałą uczestniczką była Jadwiga Przeworska, zajmująca się sprawami muzealnymi delegatka Wydziału Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wcześniej pracownik biblioteki w Muzeum Narodowym w Warszawie. Oprócz niej w zjazdach uczestniczyły m.in. Łucja Charewiczowa, Maria Znamierowska-Prüfferowa, Bożena Stelmachowska, Janina Krajewska, Zofia Hieropolitańska i Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa. Ukoronowaniem tych zmian stał się zjazd zorganizowany we Lwowie w 1937 r., w czasie którego na 35 odnotowanych delegatów muzeów było 11 kobiet pracujących na stanowiskach kuratorek i kierowniczek. Ich dokonania na polu muzealnictwa w większości przypadków nadal czekają na właściwe rozpoznanie.

Bodaj pierwszą „muzealną” próbą przywrócenia pamięci o działalności kobiet była placówka otwarta we Lwowie w 1930 r. z inicjatywy Antoniny Machczyńskiej. Pomysł utworzenia Muzeum Zasłużonych Polek pojawił się znacznie wcześniej, w 1915 r. Jego organizacją zajęła się sekcja muzealna Zjednoczenia Polskich Chrześcijańskich Towarzystw Kobiety. Potrzeba założenia muzeum

⁴⁷ T. Sulerzyska, Stanisława Sawicka (1895–1982), „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, r. 45, nr 3/4, s. 421–430.

⁴⁸ W czasie IX Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce Sawicka wygłosiła referat na temat konserwacji prac na papierze, który został następnie opublikowany, zob. S. Sawicka, *Sprawa konserwacji rycin i rysunków w Zbiorach graficznych w Polsce*, „Pamiętnik Muzealny” 1933, z. 3, s. 32–35.

wynikała zarówno z patriotycznego wychowania Machczyńskiej i wpojonego jej umiłowania pamiątek narodowych, jak i fascynacji muzeum Izabeli Czar-toryskich w Puławach⁴⁹. Lwowskie muzeum zajmowało jedną salę użyczoną przez Muzeum XX. Lubomirskich, jego opiekunką do 1939 r. była Maria Bruch-nalska, działaczka społeczna i publicystka, do jego powstania przyczyniła się także księżna Eleonora Lubomirska⁵⁰. Oprócz pamiątek historycznych, rycin i zapisków zaprezentowano nazwiska kobiet zasłużonych dla obrony Ojczy-zny w czasie powstania styczniowego. Na ścianach rozmieszczono podobizny uczestniczek walk zbrojnych. Jak pisała w 1933 r. Charewiczowa: „Różnie się można zapatrywać na ten separatyzm pamiątek przeszłości i różnicowanie na podstawie kryterium płci, ale jak długo w muzeach nie będzie się uwzględnia-ło należycie pamięci kobiet, tak długo ten niepozorny jeszcze dziś skarbczyk pamiątek kobiecych z największym zapłem zbieranych i konserwowanych przez profesorową Marię Bruchnalską, zasługiwać będzie na jak największy pietyzm samych kobiet”⁵¹. Wbrew nadziejom założycielek lwowskie muzeum nie przekształciło się w prężnie działającą instytucję. Być może na niewielkie zainteresowanie współczesnych przełożył się brak własnej siedziby i środków na rozwój instytucji lub romantyczna koncepcja muzeum, będąca w tych cza-sach pewnych anachronizmem. [fot. 5]

Dwudziestolecie międzywojenne to jeden z ciekawszych okresów w dzie-jach polskiego muzealnictwa. W kontekście badań nad udziałem kobiet w pracy muzealnej ukazuje wielorakość postaw i motywacji, wynikających zarówno z możliwości ekonomicznych danej instytucji, jak i charakteru, intuicji i determinacji ich twórczyń i pracowniczek. Dostrzegalne przesunięcie punktu ciężkości ku wykształceniu akademickiemu nie deprecjonowało zasług tych kobiet, które wiedzę swoją pozyskiwały samodzielnie, w czasie prowadzonych badań i codziennej pracy. Pozwalało natomiast na lepsze zrozumienie celów, jakim służyć miała dana instytucja za pośrednictwem gromadzonej kolekcji i umiejętnie prowadzonej narracji.

⁴⁹ L. Michalska-Bracha, *Kobiety w muzealnictwie lwowskim lat międzywojennych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2015, t. 30, s. 64–66.

⁵⁰ „Dwie te „słabe kobiety” to dzielne nasze społecznice księżna Eleonora Lubomirska i profesorowa Maria Bruchnalska, które szereg lat poświęciły na zbieranie pamiątek, rękopisów, życiorysów, fotografii, dokumentów z życia i działalności naszych prababek, ażeby cały ten cenny materiał zużyć dla muzeum zasłużonych Polek”, M. H., *Muzeum zasłużonych Polek we Lwowie*, „Kurier Poznański” 18 maja 1930, nr 228, s. 7.

⁵¹ Ł. Charewiczowa, *Stanowisko kobiet polskich w popularyzatorskiej i naukowej pracy historycznej*, odcitka z „Kwartalnika Historycznego”, Lwów 1933, s. 24.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Muzeum Tatrzańskiego [AMT]

List do Juliusza Zborowskiego, czerwiec 1939, Zb. 238, k. 7.

List do Juliusza Zborowskiego, 2.03.1951, Zb. 238, k. 24.

Archiwum Państwowe oddział w Łowiczu

Odpis listu Anieli Chmielińskiej, 13.08.1935 [1933?],

„Zbiory łowickie Tadeusza Gumińskiego z Legnicy, sygn. 75/354/0/13/1008, k. 3–5.

Archiwum Państwowe w Gdańsku oddział w Gdyni

sygn. 682/1321 k. 49.

Pismo Franciszka Sokół, Komisarza Rządu do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu, z czerwca 1933 r. [niesygnowane].

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy

sygn. 6/4/0/8.2.8.8/24733.

zespół Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu.

Pismo Wojewody pomorskiego Nr VI.A.2593/29 z 8.04.1929 r. do Dyrekcji Robót Publicznych, mps.

sygn. 6/4/0/8.2.8.8/24733.

Publikacje

Dr. Z. Krz., *Kobiety dawnego Lwowa*, „Kurier Kobiety” 1932, nr 44, s. 1, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 13 listopada 1932, nr 315, s. 18.

j.s., *Muzeum Kaszubskie w Gdyni*, „Kaszuby” 19 września 1936, nr 9, s. 6.

M.H., *Muzeum zaśluzonych Polek we Lwowie*, „Kurier Poznański” 18 maja 1930, nr 228, s. 7.

M.K., *Trzy pokolenia*, „Głos do Kobiet Wiejskich” 4 listopada 1928, nr 23, s. 119–120.

W. Antoniewicz, *Nowy członek Honorowy PTK – pani Aniela Chmielińska*, „Ziemia” 1932, nr 6, s. 169–171.

C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Materiały do dziejów polskiej dialektologii i etnologii: listy Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej, Adama Fischera, Antoniego Kaliny, Izydora Kopernickiego, Kazimierza Nitscha, Seweryna Udzieli, Juliusza Zborowskiego*, wstęp i oprac. M. Rak, Kraków 2018.

- C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Muzeum Etnograficzne zakładu Etnologii [1933]*, w: *Żywe ogniwa: wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. naukowe A. Tołysz, wsp. P. Majewski, Warszawa 2022.
- Ł. Charewiczowa, *Kobieta w dawnej Polsce*, Lwów 1938.
- Ł. Charewiczowa, *Muzeum historyczne miasta Lwowa: przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936.
- Ł. Charewiczowa, *Stanowisko kobiet polskich w popularyzatorskiej i naukowej pracy historycznej*, odbitka z „Kwartalnika Historycznego”, Lwów 1933.
- A. Chmielińska, *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?*, w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 2: 1882–1917, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń 2020, s. 213–231.
- M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej: twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1963.
- H. Dąbrowska, *Praca kobiet*, „Rodzina Wojskowa” 1934, nr 18, s. 2–3.
- E. Horodyska-Gizińska, *Halina Rutska o swojej pracy na rzecz Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Perspektywy regionalnych towarzystw naukowych w Polsce*, red. Z. Kruszewski, Warszawa 2015, s. 80–110.
- L. Janikowski, *W dżunglach Afryki. Wspomnienia z polskiej wyprawy afrykańskiej w latach 1882–1890*, Warszawa 1936.
- J. Kostrzewski, *O przyszłość muzeum kaszubskiego we Wdzydzach*, „Kurier Poznański” 21 września 1926, nr 436, s. 5.
- J. Krajewska, *Plan organizacji pracy Muzeum Etnograficznego na rok 1934/35*, w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. nauk. A. Tołysz, wsp. P. Majewski, red. A. Witek, Warszawa 2022, s. 263–272.
- Z. Kryściak, *Aniela Chmielińska: wybór artykułów: przyczynek do biografii*, Łowicz 2016.
- B. Kuehn, *Ku Bałtyckim wybrzeżom*, „Dziennik Kujawski” , 13 lipca 1928, nr 159, s. 2.
- Kronika. Konkurs*, „Czas” 24 sierpnia 1929, nr 192, s. 2.
- J. Lankau, *Muzeum wiejskie we Wdzydzach na Pomorzu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 45, s. 895.
- A. Maciesza, *Stefan i Halina Rutsy: zasługi ich na polu organizacji nauki w Płocku: odczyt wygł. na uroczystym posiedz. Tow. Naukowego Płockiego w dniu 23 kwietnia 1933 r.*, Płock 1933.

- L. Michalska-Bracha, *Kobiety w muzealnictwie lwowskim lat międzywojennych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2015, t. 30, s. 64–66.
- J. Petrażycka-Tomicka, *Wyjaśnienie*, w: L. Petrażycki, *O prawa dla kobiet (mowa wygłoszona w I Dumie rosyjskiej w 1906 r.)*, tłum. J. Petrażycka-Tomicka, Lwów 1919, s. 3.
- L. Petrażycki, *O prawa dla kobiet (mowa wygłoszona w I Dumie rosyjskiej w 1906 r.)*, tłum. J. Petrażycka-Tomicka, Lwów 1919.
- V. Rodek, *Kariera naukowa kobiet w II Rzeczypospolitej jako przykład pokonywania barier na drodze ku równości obu płci*, w: *Działalność kobiet polskich na polu oświaty i nauki*, red. W. Jamrożek, D. Żołędź-Strzelczyk, Poznań 2003, s. 61–72.
- S. Sawicka, *Sprawa konserwacji rycin i rysunków w Zbiorach graficznych w Polsce*, „Pamiętnik Muzealny” 1933, z. 3, s. 32–35.
- J. Smoleński, *Morze i Pomorze*, Poznań 1932.
- Z. Sokolewicz, *Etnografia/etnologia/antropologia a nauki historyczne wobec koncepcji społeczeństwa pierwotnego*, „Rocznik Antropologii Historii” 2015, r. 5, nr 8, s. 18.
- Sprawozdanie Dyrekcji Archiwum Miejskiego, Biblioteki Miejskiej, Muzeum Historycznego M. Lwowa, Muzeum Narodowego im. Kr. Jana III i Zbiorów Bolesława Orzechowicza z Działalności w R. 1933/1934*, Lwów 1935.
- Sprawozdanie Dyrekcji Archiwum Miejskiego, Biblioteki Miejskiej, Muzeum Historycznego M. Lwowa, Muzeum Narodowego im. Kr. Jana III i Zbiorów Bolesława Orzechowicza z Działalności w R. 1935/1936*, Lwów 1937.
- B. Stelmachowska, *Zbiory etnograficzne na Pomorzu (w skróceniu)*, [1937], w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. nauk. A. Tołysz, wsp. P. Majewski, red. A. Witek, Warszawa 2022, s. 303–304.
- J. Suchmiel, *Łucja Charewiczowa (1897–1943): życie i dzieło*, Częstochowa 2001.
- T. Sulerzyska, *Stanisława Sawicka (1895–1982)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, r. 45, nr 3/4, s. 421–430.
- M. Szerle, *The port city of Gdynia and its City Museum in the 1930s*, „Museum History Journal” 2022, vol. 15, p. 1–17.
- A. Tołysz, *Edukacyjna funkcja muzeów polskich za I Rzeczypospolitej i w epoce rozbiorów*, w: *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. T.F. de Rosset, A. Tołysz, M. Wawrzak, Toruń 2020, s. 65–96.

A. Tołysz, M. Wawrzak, *Muzealnictwo przyszłości. O projektach, które wyprzedziły technologię*, w: *Muzeologia cyfrowa. Muzeum i narzędzia cyfrowe humanistyki*, red. M. Baka, Toruń 2020, s. 30–31 (25–42).

M. Wawrzak, *O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku: od teorii do praktyki*, w: *Muzeum a pamięć: forma, produkcja, miejsce: materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018, s. 129.

M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum na wolnym powietrzu w Wilnie*, w: *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, wybór i oprac. nauk. A. Tołysz, wsp. P. Majewski, red. A. Witek, s. 156–157 (156–172).



1. Minister Sławomir Czerwiński ogląda wycinanki Jasi Strycharskiej na wystawie etnograficznej oddziału PTK, urządzonej przez Anielę Chmielińską w szkole rolniczej pod łowiczem, 10 stycznia 1930 r. [\[powrót do tekstu\]](#)



Od lewej:

2. Otwarcie wystawy muzycznej w Muzeum Miejskim w Poznaniu, widoczni m.in. kustosz Muzeum Miejskiego w Poznaniu, Bożena Stelmachowska (2. z prawej), wiceprezydent Poznania Zygmunt Zaleski (3. z prawej), prof. Bronisław Stelmachowski (6. z prawej), 1938 [\[powrót do tekstu\]](#)

3. Cezaria Baudouin de Courtenay – etnolog, profesor Uniwersytetu Wileńskiego. Fotografia portretowa w uroczystym stroju akademickim [\[powrót do tekstu\]](#)

ZAŁĄCZNIK DO KOMUNIKATU Nr 36.					
Miejscowość	Instytucja muzealna	Zatrudnieni		Czas pracy (miesiące)	Wypła- cono
		Nazwisko			
1. Kraków	1. Muzeum K. Gombrowski	Dr Pilski Jerzy	16%	2 130--	
	2. M. Etnograficzne	Hajosowa Janina	7%	817 50	
	3. M. Etnograficzne P. A. U.	Przem. Brudziński	7%	980--	
	4. M. Zoologiczne U. J.	Kozłowski Tadeusz	9%	1 149--	
	5. M. Narodowe	Dr Karolinka Kuczyńska	18	2 350--	
		Mr. Majewski Janina			
2. Katowice	6. Pałac Zimny Sanki Wład	Backowska Zofia	11%	1 417 50	
	7. M. Przemysłowe	Mr. Dąbrowski Roman	9%	1 127 50	
3. Łódź	8. M. Fizyczne	Mr. Szczygielski Tomasz	3	322--	
	9. M. Narodowe Jana III	Mr. Górska Janina	3	625--	
4. Lublin	10. M. Uniwersyteckie Narodowe	Mr. Kozłowski Roman	5	625--	
	11. M. Tow. Nauk. im. Słowackiego	Mr. Hanczowski Roman	5	625--	
5. Łódź	12. M. Lubiński	Mr. Bystrzycki Zdzisław Maria	6%	967 50	
	13. M. Wolski T. P. N.	Mr. Górska Janina	7	946 50	
6. Poznań	14. M. Wolski	Mr. Górska Janina	7	946 50	
	15. M. Wolski	Mr. Górska Janina	7	946 50	
7. Smoleńsk	16. M. Wolski	Mr. Górska Janina	7	946 50	

Miejscowość	Instytucja muzealna	Zatrudnieni		Czas pracy (miesiące)	Wypła- cono
		Nazwisko			
8. Warszawa	16. Biblioteka Uniwersytecka	Abramowiczówna Hanna	6 1/2	985--	
	Gabinet Rycin	Przybylska Józefa			
	17. Biblioteka Narodowa	Mr. Sipachówna Maria	5	725--	
	Józefa Piłsudskiego				
9. Wilno	18. Muzeum Archeologiczne	Fedorowska-Chramcowa Lidia	10 1/2	1 560--	
	im. E. Majewskiego	Śliwa Stefan			
		Mr. Kietliński Alina			
10. Żywiec	19. M. Archeologiczne U. S. B.	Dr Górska Augusta	10 1/2	1 297 50	
		Jagodzińska Wanda			
	20. M. Etnograficzne U. S. B.	Chajes Joachim	4	440--	
	21. M. Tow. Przyjaciół Nauk	Mr. Łopatecka Kazimiera	7	845--	
Krańów	22. M. Ziemi Żywieckiej	Mr. Szczygielski Tomasz	3	375--	
	23. Sekretariat Zw. M. w Polsce	pracowników	165	20 361 50	
		Hanna Wachaw	13	2 080--	
		pracowników	178	22 941 50	

4. Sprawozdanie z użycia dotacji z Funduszu Pracy, 1938/1939 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Uczestnicy XIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce na podwórku Kamienicy królewskiej (Muzeum Narodowe im. Króla Jana III) we Lwowie, 12 czerwca 1937 r. [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Kobiety pełniły niebagatelną rolę w rozwoju polskiego muzealnictwa. Współtworzyły kolekcje, dbały o bezpieczeństwo zbiorów, udostępniały je zwiedzającym, zakładały muzea. W dwudziestoleciu międzywojennym dzięki większej dostępności edukacji oraz zmianom społecznym liczba kobiet pracujących w muzeach znacznie wzrosła. Ich udział w tworzeniu kolekcji widoczny był szczególnie w dziedzinie etnografii. W tym czasie aktywne były zarówno pierwsze twórczynie muzeów jak Aniela Chmielińska czy Teodora Gulgowska, jak i absolwentki studiów wyższych i naukowczynie jak Janina Krajewska, Bożena Stelmachowska, Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa czy Maria Znamierowska-Prüfferowa. Mniej powszechny, ale niezwykle cenny był udział kobiet w tworzeniu zbiorów artystycznych i historycznych, czego dowodem jest działalność Łucji Charewiczowej czy Stanisławy Sawickiej. Zaprezentowane w tekście sylwetki muzealniczek ilustrują wielość postaw oraz idei, które łączyła potrzeba zachowania dziedzictwa kultury materialnej oraz profesjonalizacja, wyrażająca się poprzez stałe podnoszenie kompetencji zawodowych i naukowych.

Słowa kluczowe: muzealniczka, muzea etnograficzne, muzea artystyczno-historyczne, dwudziestolecie międzywojenne, edukacja

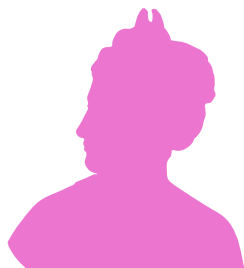
ABSTRACT

The changing role of women in Polish museology in the interwar period – a contribution to research

Women played a significant role in the development of Polish museology. Together with men, they created collections, ensured their safety, and made them accessible to visitors. They also established museums. During the interwar period, the number of women working in museums increased significantly, driven by greater access to education and social changes. Their contribution to amassing collections was particularly evident in the field of ethnography. At that time, the first female founders of museums, such as Aniela Chmielińska and Teodora Gulgowska, as well as university graduates and researchers, such as Janina Krajewska, Bożena Stelmachowska, Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, and Maria Znamierowska-Prüfferowa, were active. It is worth noting that, while not as prevalent, the contribution of women in the creation of artistic and historical collections was of significant value. This is exemplified by the work of Łucja Charewiczowa and Stanisława Sawicka. The text presents profiles of female museum curators, illustrating the

diversity of attitudes and ideas united by the need to safeguard the material cultural heritage and professionalization, expressed through the continuous improvement of professional and academic competence.

Keywords: museum curator, ethnographic museums, art and history museums, interwar period, education



dr Aldona Totysz – badaczka niezależna, doktor nauk o sztuce, kierownik Wydziału w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Warszawie, współredaktorka tomów poświęconych historii muzealnictwa, m.in. *Studiów o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, w latach 2020–2024 współtwórczyni serii *Pomniki Muzealnictwa Polskiego*, autorka artykułów z dziedziny muzealnictwa; członkini projektów naukowych finansowanych w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki: „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (2016–2019) oraz „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939” (2024–2026). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii muzeów.

[Orcid: 0000-0002-9874-239X](https://orcid.org/0000-0002-9874-239X)

Marcin Szeląg

Niewidzialna praca kobiet w działach oświatowych a instytucjonalna niepamięć¹

Podejmując temat pracy kobiet w działach oświatowych, będę się interesować kwestią pamięci instytucjonalnej oraz jej znaczenia zarówno dla historii muzeów i galerii, jak i analizy ich współczesnej praktyki. Punktem wyjścia uczynię działalność oświatową po wojnie, w szczególności pomiędzy latami 60. a 80. XX w., natomiast punktem dojścia – bieżącą aktywność instytucji w obszarze szeroko rozumianego zaangażowania społecznego, stanowiącego najbardziej istotną i namacalną, a jednocześnie najbardziej narażoną na polityczną agendę, sferę funkcjonowania muzeów i galerii.

Zanim jednak o tym, krótkie wyjaśnienie pojęć, których użyłem w tytule, i ich przydatności jako narzędzi pozwalających na analizę historycznych i współczesnych aspektów funkcjonowania muzeów i galerii w Polsce.

Niewidzialna praca

Przywołując pojęcie niewidzialnej pracy kobiet, odwołuję się do określenia pracy domowej, które pojawiło się w literaturze feministycznej w latach 70. XX w., aby opisać rodzaje pracy, które nie są formalnie wynagradzane, a jednocześnie są kluczowe dla funkcjonowania społeczeństwa. Oprócz takich czynności jak gotowanie, sprząatanie, pranie, czyli codzienne czynności domowe, składa się na nią opieka nad dziećmi i osobami starszymi oraz emocjonalne wsparcie. Pół wieku temu na polityczny i ekonomiczny aspekt pracy domowej zwróciła uwagę Silvia Federici, podkreślając, że nie wynika ona z biologii czy naturalnego powołania, lecz jest świadomie stworzoną konstrukcją społeczną służącą kapitalizmowi. Nieodpłatna praca domowa stała się integralną częścią akumulacji kapitału, zapewniając darmową reprodukcję siły roboczej. Kapitalizm potrzebuje tej systematycznie dewaluowanej i ukrywanej niewidzialnej pracy do swojego funkcjonowania². Określenie to tak bardzo przyległo do sytuacji kobiet, że dzisiaj wystarczy sama „niewidzialna praca” jako synonim nieodpłatnych obowiązków przynależnych do sfery czynności kobiecych.

Wprowadza to do kwestii płci, które proponuję związać ze zmianą metodologicznego podejścia. Jeśli parafraza słynnego pytania Lindy Nochlin brzmi: „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek?”, to prowokuje ono do ich historycznych poszukiwań. Sugeruje jednocześnie potrzebę usytuowania ich obok „wielkich muzealników”, co w praktyce oznacza mężczyzn (konserwatorów,

¹ Niektóre fragmenty tekstu były wcześniej publikowane, por. M. Szeląg, *Niewidzialna praca i instytucjonalna niepamięć*, <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/niewidzialna-praca-i-instytucjonalna-niepamiec> oraz idem, *Odpowiedzialność upowszechniania. Bożena Kowalskiej (1930-2023) in memoriam*, <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/odpowiedzialnosc-upowszechniania-bozenie-kowalskiej-1930-2023-memorial>

² S. Federici, *Wages Against Housework*, Bristol 1975, p. 2–4.

kustoszy, kuratorów, dyrektorów). Tak postawione pytanie zwalnia jednak od konieczności przyjrzenia się temu, jaki rodzaj pracy w ogóle „kwalifikuje” do uwzględnienia w historii instytucjonalnej. W jakim stopniu współtworzyły ją osoby, które określa się niekiedy personelem pomocniczym lub pierwszego kontaktu, czyli pracujące bezpośrednio z publicznością muzealną, a w szczególności zajmujące się edukacją, upowszechnieniem i popularyzacją? Do jakiego stopnia są one obecne w pamięci instytucji? Od czego to zależy?

Literatura na temat statusu pracy edukatorów i edukatorek oraz samej edukacji ma swoją ugruntowaną pozycję w studiach nad muzeami przynajmniej od lat 80. XX w. Wystarczy wspomnieć kilka przełomowych badań i publikacji, m.in. Very L. Zolberg³, Eliota Eisnera i Stephana Dobbsa⁴, Betty Luo Williams⁵, które swego czasu budziły reakcje w środowiskach muzealnych, w części wypierających krytyczne konkluzje, które lapidarnie wyrażał tytuł publikacji *The Uncertain Profession* Eisnera i Dobbsa.

Dyskusja na temat statusu pracy edukacyjnej w muzeach prowadzi do bardziej szczegółowego problemu. W jaki sposób płeć wpływa na jej prestiż? Wyraźna feminizacja sektora, wynikająca z przewagi kobiet wśród osób zajmujących się edukacją w muzeach, ma związek z wpisaną w strukturę instytucji, ukrytą, aczkolwiek powszechną hierarchizacją. W muzeach wyznacza ją podział na osoby opiekujące się ludźmi (edukatorzy i edukatorki) i osoby odpowiedzialne za obiekty w kolekcji (kuratorzy/kustosze i kuratorki/kustoszki). Ci/te ostatnie zajmują wyższy szczebel. Przejawia się to na wiele sposobów. Najbardziej namacalnie poprzez różnice w zarobkach. W Stanach Zjednoczonych osoby pracujące w edukacji otrzymują średnio o ok. 20 proc. niższe wynagrodzenie niż kuratorzy⁶. Z pilotażu badań przeprowadzonych w Polsce w 2024 r., w którym wartością referencyjną była mediana miesięcznych wynagrodzeń brutto w gospodarce narodowej, wynika natomiast, że odsetek osób, które zarabiają mniej niż mediana, jest większy w przypadku zatrudnionych w edukacji muzealnej niż przy opracowywaniu zbiorów i w administracji⁷.

„Gorsza” pozycja osób zajmujących się edukacją, jak zauważa Dana Kletchka, jest związana z genderową konstrukcją tych stanowisk – „opiekuńczy” aspekt edukacji jest odbierany jako kobiecy, podczas gdy „intelektualne” aspiracje kuratorskie są postrzegane jako męskie. Jej zdaniem to, że muzea sztuki nie doceniają konkretnej grupy pracowników i pracowniczek, jest uwarunkowane

³ V.L. Zolberg, „An Elite Experience for Everyone”: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy, in: *Museum Culture*, eds. D.J. Sherman, I. Rogoff, Minneapolis 1994, p. 49–65.

⁴ E.W. Eisner, S.M. Dobbs, *The Uncertain Profession: Observations on the State of Museum Education in Twenty American Art Museums*, Los Angeles 1986.

⁵ B.L. Williams, *An Examination of Art Museum Education Practices Since 1984*, „Studies in Art Education” 1996, vol. 38, no. 1, p. 34–49.

⁶ E. Callihan, K. Feldman, *Presence and Power: Beyond Feminism in Museums*, „Journal of Museum Education” 2018, vol. 43, no. 3, p. 179–192.

⁷ B. Nessel-Łukasik, J. Zielińska, *Zasoby kadrowe muzeów w Polsce. Raport z pilotażu badań*, https://online.fliphtml5.com/RAPORT_2024/wrqm/index.html?fbclid=IwZXh0bgNhZWQCMTEAR38AYa_ff0esPBy8HbwqkuHsqU2nlZG8p-DayPiauQ3E3OqZDMXvfieGNWO_aem_A9SR4RqDqWIS1iTN3XwBPQ#p=4.

historycznie i wiąże się bezpośrednio z płcią większości osób zajmujących się edukacją w amerykańskich muzeach. To kobiety postrzegano jako najlepsze w roli edukatorek, ponieważ działania popularyzatorskie i upowszechnieniowe nie były traktowane jako zajęcie intelektualne, lecz jako przedłużenie opiekuńczych, wychowawczych powinności przypisywanych kobietom. Przekonanie to było mocno zakorzenione w praktykach amerykańskiej edukacji i kultury⁸.

Te inspirowane feminizmem konstatacje proponuję uzupełnić parafrazą stanowiska, jakie wobec mistyfikacji pracy artystycznej przyjmuje Katja Praznik. Ma ono bliższe ze względu na geograficznie położenie i historyczne doświadczenia odniesienia do interesującej mnie działalności oświatowej w Polsce w okresie PRL-u. Ta słoweńska socjolożka zastanawiała się, w jaki sposób feministyczna epistemologia może zdemistyfikować strukturalne dezawuowanie pracy w sztuce jako nie-pracy w znaczeniu zajęcia nieodpłatnego lub niskopłatnego⁹. Mnie z kolei zajmować będzie działalność oświatowa w zakresie sztuki realizowana w państwie, w którym panował ustrój realnego socjalizmu, rozumiana jako praca na tyle istotna, aby współcześnie o niej pamiętać. Jej status spróbuję więc zdefiniować poprzez określenie jej miejsca w pamięci instytucjonalnej. W tym w gruncie rzeczy przejawia się faktyczny prestiż edukacji, weryfikujący realne znaczenie działalności oświatowej, popularyzatorskiej i upowszechnieniowej dla instytucji sztuki dzisiaj. Na poziomie materialnym swoją miarę prestiżu (albo jego braku) stanowią wspomniane nierówności w sferze zarobków. Natomiast w wymiarze niematerialnym, semantycznym jej rangę określa miejsce, jakie zajmuje w pamięci instytucji.

Feministyczna epistemologia otwiera zatem perspektywę krytyczną, a nie jedynie rewizjonistyczną¹⁰. Pozwala na uzupełnienie dziejów instytucji dokonaniami kobiet, w tym przypadku z działów oświatowych, łącząc je z kwestiami uwarunkowań wykonywanej przez nie pracy. Zwraca uwagę na strukturalne ograniczenia jej statusu niezależnie od tego, czy wykonują ją kobiety, czy mężczyźni.

Instytucjonalna niepamięć

W kontekście strukturalnych nierówności warto przywołać jeszcze uwagę Mary Douglas, że instytucje opierają się na zasadzie analogii, według której reguły społeczne wzmacniane są paralełą fizyczną. Instytucje opierają się na odniesieniach do budowy ciała. Stąd np. w nowoczesnych społeczeństwach przemysłowych podział na pracowników fizycznych i umysłowych odwoływał się do relacji ręki i głowy. Pozwalał tłumaczyć podziały klasowe czy też nierówności systemu edukacji¹¹. Określanie edukacji jako obszaru pomocniczego

⁸ D.C. Kletchka, *Women's Work: The Gendered Discourses of Art Museum Education*, „Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education” 2006, no. 1.

⁹ K. Praznik, *Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism*, Toronto–Buffalo–London 2021.

¹⁰ S.Á. Albero Verdú, A. Arriaga, *Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos*, „GÉNEROS – Multidisciplinary Journal of Gender Studies” 2018, vol. 7, no. 1, p. 1531–1555.

¹¹ M. Douglas, *Jak myśli instytucje*, tłum. O. Siara, Warszawa 2011, s. 53.

wobec podstawowych zadań muzeów i galerii stanowić może branżową parafrazę analogii ręki i głowy.

Pamięć instytucjonalna w odniesieniu do edukacji często wiąże się z amnezją. Niższy status działalności oświatowej i strukturalna nierówność w stosunku do niektórych funkcji instytucji stanowią doskonałe warunki do jej pogłębiania. W potocznym rozumieniu instytucjonalna niepamięć jest zjawiskiem, w którym organizacje systematycznie pomijają lub marginalizują pewne grupy pracowników lub rodzaje pracy. W kontekście muzeów i galerii oznacza to, że praca kobiet w działach oświatowych często nie jest włączana do oficjalnych historii tych instytucji. Z tego powodu praca edukacyjna, mimo że odgrywa kluczową rolę w funkcjonowaniu tych placówek na co dzień, nie jest uznawana za istotny element wiedzy. Pozostaje bez znaczenia dla budowania narracji historycznej o dziejach instytucji, jak i samej edukacji. Niepamięć instytucjonalna ma także reperkusje praktyczne, ponieważ, jak w przypadku każdej amnezji, skutkuje ona utratą wiedzy organizacyjnej i przerwaniem ciągłości programowej. Kiedy odchodzą osoby z ugruntowanym doświadczeniem, wraz z nimi znika bezcenna mądrość o skutecznych metodach i działaniach. Brak zachowania ciągłości nie pozwala czerpać z wcześniejszych dokonań i wykorzystywać nagromadzonych zasobów praktycznej wiedzy¹².

Douglas instytucjonalną niepamięć odnosi do „sfery cienia”. W jej spektrum znajdują się tematy, problemy, historie, które instytucja świadomie lub nieświadomie pomija¹³. Generują je procesy, które mogą zostać spowodowane okolicznościami wewnętrznymi (zmiana dyrekcji, restrukturyzacja) lub wynikającą z kontekstu zewnętrznego (nowe cele polityki kulturalnej, zmiany w prawie). Niepamięć instytucjonalna dotycząca działalności oświatowej była szczególnie wyraźna w procesie transformacji ustrojowej lat 90. XX w., gdy wiele inicjatyw edukacyjnych okresu PRL zostało zdeprecjonowanych jako element propagandy socjalistycznej, bez głębszej analizy lub z celowym ignorowaniem ich rzeczywistego znaczenia społecznego. Z kolei „boom edukacyjny”, którego jesteśmy świadkami w polskich muzeach i galeriach od kilkunastu lat, ze względu na jego intensywność i doraźność również nie sprzyja pamiętaniu o tamtych, ale także o bardziej współczesnych inicjatywach w tym obszarze. Sfera cienia w przypadku działalności oświatowej, popularyzacji i upowszechniania sztuki oznacza, że instytucje nie chcą o nich pamiętać, bo uznają je za nieistotne lub nie są w stanie ich zapamiętać ze względu na codzienną rutynę.

Doświadczenie amnezji w przytoczonym znaczeniu, które dotyczy dzisiaj pamięć o działalności edukacyjnej w PRL-u, w pewnym zakresie jest analogiczne do niepamiętania o feministycznych wystawach na Zachodzie wówczas, gdy

¹² K. Durkalec, *Nieprawidłowości w funkcjonowaniu pamięci instytucjonalnej na przykładzie instytucji administracji publicznej: przegląd wybranych typów, przyczyn i sposobów diagnozowania problemu*, „Kultura i Polityka: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie” 2015, nr 18, s. 81–95.

¹³ M. Douglas, *Jak myśleć...*, op. cit., s. 76.

Europę i świat dzieliła „żelazna kurtyna”. Jak zauważyła Lucy R. Lippard, kulturowa amnezja – narzucona nie tyle przez utratę pamięci, ile przez celową strategię polityczną – zasłoniła wiele istotnych prac kuratorskich. Stąd ważne jest, aby współcześnie zajmując się historią wystawiennictwa, wskrzeszać pamięć o tych marginalizowanych wydarzeniach¹⁴. Proponuję, aby z tych samych powodów zwrócić uwagę na działalność oświatową prowadzoną w Polsce. Z wyraźnym jednak zastrzeżeniem, że nie można jej uważać za wydarzenia marginalne. Ich skala i zasięg wynikały z wyraźnego wpisania w program wydarzeń artystycznych, jak i codzienne działania muzeów i galerii. Inaczej więc niż w przypadku takich wystaw jak „557 087” (Seattle, 1969), „955 000” (Vancouver, 1970), „2 972 453” (Buenos Aires, 1970) i „C. 7 500” (m.in. Valencia, California)¹⁵, o których pamiętanie apelowała amerykańska kuratorka i krytyczka, mrok, jakim dzisiaj są okryte wskazuje na dużo głębsze poziomy ich instytucjonalnego zapomnienia w porównaniu do, zresztą obecnie traktowanych jako przełomowe, niemniej niszowych wystaw organizowanych na Zachodzie.

O ile jednak w przypadku działalności edukacyjnej towarzyszącej wydarzeniom artystycznym trudno przypisać przełomowe znaczenie w historii sztuki, o tyle można posłużyć się innymi kryteriami, które wskażą ich społeczną rolę. W dalszej części tekstu skoncentruję się na dwóch przykładach ilustrujących sygnalizowany problem niepamięci, próbując zwrócić uwagę na ich znaczenie.

Plenery Koszalińskie w Osiekach

Przykładem ilustrującym zagadnienie zapominania o aktywnościach oświatowych pełniących istotną rolę społeczną stanowiły działania Janusza Boguckiego i Marii Friedel-Boguckiej podczas pierwszych Plenerów Koszalińskich, które organizowane były w Osiekach od 1963 r. Inicjatywa ta, zakorzeniona w tradycji awangardowej i ideach Władysława Strzemińskiego, stanowiła nowatorski model łączenia praktyki artystycznej z działalnością popularyzatorską i upowszechnieniową. Jakkolwiek, wbrew pierwotnym założeniom, plenery nie doprowadziły do powstania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie, przywołanie ich działalności w kontekście instytucjonalnej amnezji obejmującej działania oświatowe jest uprawnione. Do 1981 r., do kiedy były organizowane, stanowiły ważny punkt odniesienia zarówno dla współczesnych artystów i artystek, jak i dla życia kulturalnego i społecznego w Koszalinie oraz na Pomorzu Środkowym. Stan badań historycznych, jaki został poświęcony plenerom w Osiekach, jest adekwatny do znaczenia, jakie wywarły na historię sztuki współczesnej w powojennej Polsce. Niemniej w opracowaniach,

¹⁴ B.A. Lauritis, *Reading between the Lines. Locating the Politics of Lucy Lippard's Six Years*, w: *Reconstructing Exhibitions in Art Institutions*, eds. N. Adamou, M. Giebelhausen, London 2023, p. 176.

¹⁵ Za: B.A. Lauritis, *Reading between the Lines...*, op. cit., p. 182.

w których obszernie i wielowątkowo prezentowano i analizowano historyczno-artystyczny dorobek imprezy, nie jest obecna działalność upowszechnieniowa i popularyzatorska, chociaż stanowiła istotny i zasadniczo regularny element programu spotkań w Osiekach¹⁶. Dopiero ostatnio aspekt ten zaczyna być zauważany przez badaczy i badaczki¹⁷. [fot. 1]

Plenery w zamierzeniach organizatorów miały m.in. popularyzować i upowszechniać sztukę współczesną wśród społeczeństwa. Oprócz ekspozycji poplenerowych oraz wystaw czasowych towarzyszących spotkaniom i organizowanym w przestrzeniach wystawienniczych placówek kulturalnych w Koszalinie, Słupsku i innych miejscowościach cele te były realizowane także poprzez program działań oświatowych. W początkowym okresie szczególną zasługę w jego realizacji odegrali wspomniani Maria i Janusz Boguccy.

O ile aktywność kuratorska Janusza Boguckiego nie została zapomniana, doczekała się zresztą kilku omówień¹⁸, o tyle działalność upowszechnieniowa Marii Friedel-Boguckiej jest znacznie mniej znana czy nawet wręcz zapomniana¹⁹. W trakcie pierwszych Plenerów Koszalińskich wspólnie organizowali wystawy edukacyjne z reprodukcji, prelekcje, oprowadzania, spotkania z artystami i artystkami.

Warto podkreślić, że wbrew przykrywającej je dzisiaj zasłony zapomnienia działania z zakresu popularyzacji, zwłaszcza z okresu zaangażowania Boguckich, były skrupulatnie odnotowywane przez ówczesną prasę. Jeszcze przed pierwszym plenerem na łamach „Głosu Koszalińskiego” ukazał się artykuł, którego autorka, oprócz aspektów programowych zapowiadanej imprezy, ważnych dla artystów i artystek, starała się precyzyjnie wskazać na korzyści, jakie organizacja wydarzenia będzie miała dla mieszkańców województwa koszalińskiego. Wymieniła w nim miejsca zaplanowanych spotkań autorskich oraz wystaw²⁰. Natomiast po inauguracji, w specjalnej kolumnie gazety, regularnie informowano o spotkaniach z publicznością²¹ i wykładach²².

¹⁶ Por. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981: polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008; *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie: katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie*, red. J. Buziakowski, P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, Koszalin 2018, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, ed. A.M. Leśniakowska, s. 9–201.

¹⁷ *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1961–1981*, red. M. Szelaż, Koszalin 2023.

¹⁸ K. Piotrowski, *Obywatel sentymalny. Janusz Bogucki w totalnej niemożliwości*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, B. Strawińska, Białystok 2016; D. Jarecka, *Janusz Bogucki, polski Szeemann?*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011, s. 8–28; A. Dzierżyc-Horniak, *Od Dokumentu ku Wiecznej Teraźniejszości. Fotografia w spotkaniu z Sacrum. Na wybranych przykładach przedsięwzięć Janusza Boguckiego i Niny Smolarz*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 25, s. 75–95.

¹⁹ Dopiero niedawno w opracowaniach poświęconych plenerom w Osiekach zaczęto zwracać uwagę na działalność Marii Boguckiej. Por. D. Jarecka, *Janusz Bogucki na plenerze w Osiekach. I Maria*, w: *Otwieranie*, op. cit., s. 290–317.

²⁰ J. Ślipińska, *Plastycy dali przykład*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 191.

²¹ (s), *I międzynarodowe studium pleneru koszalińskiego*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 216.

²² (s), *I międzynarodowe studium pleneru koszalińskiego*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 215.

Również w bilansach pleneru publikowanych kilka tygodni po jego zakończeniu podkreślono znaczenie spotkań z mieszkańcami województwa w Koszalinie, Kołobrzegu, Darłowie i Słupsku, poświęcając więcej miejsca dyskusji w Klubie Słupskiej Fabryki Mebli przeprowadzonej przez Janusza oraz wykładowi Marii w Studium Nauczycielskim w Koszalinie. Formułowano także postulaty na przyszłość, takie jak rozwijanie spotkań w celu upowszechniania wiedzy o malarstwie, wzbudzenie nim zainteresowania „przede wszystkim w zamkniętych środowiskach”²³.

Kwestie upowszechniania i zaangażowania Boguckich były również tematem zainteresowania prasy w roku 1964. W zapowiadającym imprezę artykule w „Głosie Koszalińskim” zwrócono uwagę na dwie wystawy dydaktyczne „Wstęp do sztuki” i „Sztuka a cywilizacja”, przygotowane przez nich w Osiekach²⁴. Tytuły i leady niektórych notatek informacyjnych brzmiały *Spotkanie w Koszalinie*²⁵, *Wycieczki i spotkania*²⁶, *Wycieczki i odczyty*²⁷. Zdawano w nich relacje ze spotkań z mieszkańcami Koszalina, Darłowa, Mielnia oraz informowano o wizytach szkół i pracowników pobliskiego Państwowego Gospodarstwa Rolnego w pracowniach plenerowych na terenie ośrodka w Osiekach, w którym odbywały się plenery. Wypowiedź Marii Boguckiej znalazła się także w najszerszym materiale przygotowanym z drugiej edycji plenerów, obok opinii Marii Ewy Łunkiewicz, Hanny Ptaszkowskiej, Henryka Stażewskiego, Stefana Gierowskiego, Stanisława Fijałkowskiego. Poruszyła w niej kwestie upowszechniania, wskazując na potencjał plenerów do zainteresowania mieszkańców województwa koszalińskiego problemami sztuki. Stąd postulowała większą liczbę odczytów, spotkań i dyskusji na temat malarstwa, które będą uczyły odbierania sztuki, stawiając jako przykład współorganizowane z mężem wystawy dydaktyczne. „Plener może stać się takim klubem ludzi myślących, a także może uczyć kultury plastycznej, uczyć patrzenia na obraz”²⁸. [fot. 2]

Wyrazem zaangażowania na rzecz upowszechniania sztuki współczesnej i symbolem drugiego pleneru w sferze popularyzacji i budowania relacji uczestników ze społeczeństwem było podarowanie dziewięciu obrazów szkole podstawowej w Osiekach i jednego miejscowemu PGR-owi. Zwłaszcza gest ustanowienia kolekcji dla galerii szkolnej miał przynieść przez kilka lat trwalsze efekty. [fot. 3] Dał bowiem początek krótkiej, bo trwającej zaledwie kilka lat, praktyce zakładania galerii sztuki współczesnej przy szkołach w województwie koszalińskim. Oprócz Osiek powstały one w Kołobrzegu i Słupsku²⁹.

Idea galerii szkolnej, zwłaszcza tej związanej z Osiekami, wydawała się pomysłem na tyle obiecującym, że w trakcie zapowiadania przez „Głos Koszaliński” pleneru w 1965 r. wyrażono przekonanie, iż również w czasie

²³ JOT, *Po Plenerze*, „Głos Tygodnia” 1963, nr 233.

²⁴ J.S., *Witamy w Osiekach!*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 206.

²⁵ [brak autorstwa], *Spotkanie w Koszalinie*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 213.

²⁶ [brak autorstwa], *Wycieczki i odczyty*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 216.

²⁷ [brak autorstwa], *Dziś zakończenie Pleneru*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 223.

²⁸ *Wypowiedź Marii Boguckiej*, w: J. Ślipińska, *II Plener Koszaliński Osieki 1964*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 227.

²⁹ Archiwum Państwowe w Koszalinie, Walne zebrania Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków 1964–1972”, sygn. 26/379/0/-/3, k. 111–112.

nadchodzącej edycji idea rozbudowy kolekcji sztuki szkoły w Osiekach będzie kontynuowana³⁰. Tak też się stało. Podczas pleneru podarowano kolejne prace, odbyły się spotkania z młodzieżą szkół średnich i studiów nauczycielskich oraz nauczycielami³¹. Ponadto na terenie Osiek odbyły się oprowadzenia Boguckich po przygotowanej przez nich wystawie dydaktycznej „Wstęp do wiedzy o sztuce”. W 1965 r. pojawiły się też pierwsze negatywne uwagi dotyczące obecności publiczności w pracowniach. W formie anegdotycznej wyraziła je dziennikarka „Głosu Koszalińskiego”: „Stefan Kościelecki chodzi zły, podczas zwiedzania pracowni przez kolejną grupę zepsuł sobie obraz. O tych wycieczkach mówi Maria Bogucka – bo to jej obowiązek – oprowadzanie, wyjaśnianie, a właściwie wprowadzanie w ten świat barwy, formy, faktury i płaszczyzny”³².

Przytoczone relacje z działalności Boguckich w Osiekach pojawiające się w prasie koszalińskiej, a także innych inicjatyw popularyzacyjnych i upowszechnieniowych, które towarzyszyły spotkaniom artystów i artystek, stanowią świadectwo pełnienia przez nie ważnej roli w programie plenerów koszalińskich. Ich znaczenie było istotne zarówno dla samych organizatorów, jak i ówczesnych władz, które kontrolując prasę, zwracały uwagę na to, jakie tematy mogą (bądź nie) stanowić przedmiot publicznej informacji i dyskusji. Miały też praktyczne znaczenie dla mieszkańców Koszalina, Osiek i innych miejscowości. Ich struktura, obejmująca systematyczne wystawy dydaktyczne z profesjonalnym programem oprowadzania, współpraca ze szkołami na różnych poziomach nauczania, spotkania w zakładach pracy, włączające pracowników w zagadnienia sztuki współczesnej czy specjalistyczne prezentacje dla przyszłych nauczycieli skutkowały efektami, które przynajmniej na jakiś czas tworzyły nowe jakości w sferze społecznej. Można do nich zaliczyć utworzenie kolekcji sztuki współczesnej w szkole podstawowej w Osiekach i lokalnym PGR-ze, rozwój galerii szkolnych w województwie koszalińskim, wypracowanie modelu współpracy między artystami a lokalną społecznością, która dawała okazję bezpośredniego kontaktu publiczności z procesem twórczym. Plenery w Osiekach i działania oświatowe organizowane w związku z nimi, zainicjowane przez Boguckich, miały też ważne znaczenie metodyczne, stanowiąc interesujące połączenie teoretycznych założeń awangardy na temat społecznej roli sztuki z praktycznymi rozwiązaniami w zakresie edukacji artystycznej. Wprowadzały, chociaż w zakresie ograniczonym do metod podawczych, aktywizację społeczności lokalnej. Wyznaczały także strategie popularyzacji sztuki współczesnej w środowiskach pozamiejskich. Plenery w Osiekach tworzyły swego rodzaju wzorzec dla podobnych inicjatyw w innych regionach Polski. Przy czym rzecz nie w tym, że wyznaczyły model upowszechniania sztuki

³⁰ J. Ślipińska, *Plenerowe problemy*, „Głos Koszaliński” 1965, nr 206.

³¹ J. Fedorowicz, „Sprawozdanie III Pleneru Koszalińskiego – Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Osieki 1965”, msp. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

³² J. Ślipińska, *Plenerowy notatnik*, „Głos Koszaliński” 1965, nr 224.

współczesnej w formule plenerowej, zjawiska, które ze względu na swoją powszechność określa się niekiedy „epoką plenerów”. Jej kamieniami milowymi były takie imprezy jak Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Chodzi o formy popularyzacji sztuki współczesnej obejmujące działalność oświatową realizowaną z bezpośrednim udziałem publiczności. Z nich na uwagę zasługują inicjatywy adresowane do klas społecznych, które dzisiaj nazwalibyśmy ludowymi, a w ówczesnej nomenklaturze określane były robotniczymi i chłopskimi.

Spotkania w zakładach pracy, oprowadzania po pracowniach artystów, przygotowanie wystaw dydaktycznych, czyli propozycje oświatowe skierowane do osób niebędących typową publicznością galeryjną i muzealną, chociaż nie były nowatorskie, to nabierały w ówczesnym kontekście politycznym i społecznym znaczenia przez fakt, że stanowiły przykłady działania oddolnego. Nie były to więc, tak jak w okresie socrealizmu, akcje „organizowanej frekwencji”, do jakich byli angażowani robotnicy, przywożeni do muzeów i galerii z zakładów pracy w ramach działania rozbudowanych komórek kształtowania propagandowo-ideologicznego funkcjonujących w tych zakładach. Przeciwnie, to osoby artystyczne wraz z osobami odpowiedzialnymi za popularyzację odwiedzały zakłady pracy, zdając sobie sprawę ze znaczenia tej działalności. Podobnie rzecz się miała ze współpracą ze szkołami, po której uczestnicy i uczestniczki plenerów również wiele sobie obiecywali. Pozostawiam na marginesie oczywistą kwestię, że tego rodzaju działania odpowiadały władzom.

Przesunięcie akcentów, które od inicjatyw kierowanych odgórnie zmieniły się w aktywności podejmowane oddolnie, stanowi o znaczeniu realizowanej działalności popularyzatorskiej w latach 60. XX w. Charakteryzowało nie tylko Osieki, lecz zauważalne było w aktywności innych instytucji sztuki. Przykład może stanowić warszawskie Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie (CBWA)

Za program popularyzacji sztuki stołecznej i zarazem centralnej instytucji wystawienniczej okresu PRL odpowiadała Bożena Kowalska jako kierowniczka Wydziału Instruktażowo-Oświatowego, która zresztą uczestniczyła w Plenerach Koszalińskich w Osiekach dwukrotnie – w roku 1970 i 1978. W programie tym znajdowały się także inicjatywy obejmujące zakłady przemysłowe. Najpoważniejszą z nich zrealizowano w latach 1969–1971. Polegała na organizacji w warszawskich przedsiębiorstwach wystaw sztuki współczesnej połączonych ze spotkaniami z artystami i artystkami³³. [fot. 4]

³³ Por. „Imprezy kulturalno-oświatowe organizowane przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Akcja organizowania wystaw czasowych w warszawskich zakładach pracy związana z propagowaniem sztuki. Sprawozdania (meldunki), notatki ze spotkań, katalogi, fotografie, ankiety. 1969–1971”, Archiwum Zakładowe Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, sygn. 4337.

Aktywizacja warszawskich środowisk robotniczych stanowiła zaledwie wycinek znacznie szerszego spektrum działalności oświatowej CBWA w okresie, kiedy za jego program odpowiadała Kowalska. Wykłady towarzyszące wystawom w więzieniach, szkołach i szpitalach, kursy o sztuce dla nauczycieli i nauczycielek, oprowadzania po wystawach prowadzone przez świeżych adeptów i adeptki historii sztuki, realizowanie długofalowych projektów edukacyjnych poza budynkiem galerii, tworzenie klubów osób zainteresowanych sztuką, wizyty w pracowniach artystów i artystek, spotkania, filmy i dyskusje o sztuce – to jego pełniejszy obraz³⁴. Za jego kształt odpowiadała Bożena Kowalska, realizowała go jednak wspólnie ze współpracowniczkami i współpracownikami, wśród których w pierwszej kolejności należy wymienić Halinę Osterloff, Joannę Krzymuską, Teresę Sowińską, Barbarę Dąbrowską i Wojciecha Krauzego. [fot. 5]

O ile działalność krytyczna, naukowa i kuratorska Bożeny Kowalskiej była powszechnie znana i komentowana w środowisku sztuki, krytyki i historii sztuki, o tyle w nieporównanie mniejszym stopniu kojarzona jest ona dzisiaj z działalnością oświatową w jej praktycznym wymiarze. To do pewnego stopnia paradoks, biorąc pod uwagę fakt, że przepracowała całe życie zawodowe jako edukatorka – pracowniczka, a następnie naczelniczka Wydziału Oświatowego, w którym spędziła ponad 30 lat, od okresu studiów do emerytury. Postać Bożeny Kowalskiej jest też symptomatycznym przykładem tego, w jaki sposób doświadczenie pracy w dziale oświatowym galerii, nawet jeśli spędziło się w nim całe zawodowe życie, jest niedoceniane w porównaniu do innych dokonań takich jak kuratorowanie wystaw i kolekcji, krytyka sztuki i badania naukowe, których środowiskowy prestiż jest nieporównywalnie wyższy. Kowalska aktywna była na wszystkich tych polach, ale tylko jej doświadczenia w edukacji są bądź w ogóle niezauważane, bądź zdawkowo wspomniane. Smutnym i zarazem znamienym świadectwem takiej postawy wobec działalności oświatowej stanowi wspomnienie pośmiertne na stronie internetowej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, gdzie w ogóle nie przypomniano jej osiągnięć w tej dziedzinie³⁵. Z kolei w Archiwum Mówionym Nowoczesności w biogramie napisano, że pracowała w „dziale oświaty” CBWA. Niemniej oralistki, które przeprowadziły rozmowy opublikowane na stronach internetowych archiwum, w ogóle nie proszą rozmówczyni o podzielenie się historią pracy w Wydziale Oświatowym³⁶. Z jej doświadczeń w CBWA interesują je tylko wystawy, jakie organizowała lub widziała w instytucji. Szczęśliwie, niepytana Kowalska poświęciła kilka minut wspomnień również działalności oświatowej. W tej sytuacji prowadzone w ostatnich latach przez Zachętę

³⁴ I. Krzemiński, *Sztuka w przestrzeni publicznej*, w: *Artibus: księga jubileuszowa wydana z okazji 40-lecia Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie*, red. H. Szustakowska, Warszawa 1989, s. 30–31.

³⁵ M. Czyż, *Bożena Kowalska (wspomnienie Marty Czyż)*, 21 lipca 2023 r., <https://aica.org.pl/bozena-kowalska-wspomnienie-marty-czyz/>.

³⁶ Wywiad metodą oral history z Bożeną Kowalską przeprowadzony przez Agatę Ostrowską i Magdalenę Drągowską w ramach projektu „Historie Mówione Nowoczesności” w lutym 2020 r. oraz w październiku 2022 r. w Milanówku <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3171>.

projekty, które dokumentują i rejestrują oprócz historii wystaw również historię działalności edukacyjnej, napawają większym optymizmem³⁷. Wydobywają z zapomnienia dorobek popularyzatorski placówki, który kształtowały koncepcje edukacyjne Kowalskiej³⁸. Warto o nim przypomnieć, traktując jako istotny wkład do intelektualno-praktycznej spuścizny oświatowej obejmującej sztukę współczesną w powojennej Polsce – dorobek nie mniej istotny od innych osobistych dokonań Kowalskiej jako autorki książek o sztuce, kuratorki czy twórczyni kolekcji Galerii 72 w Chełmie Lubelskim.

W modelu edukacji, jaki preferowała, tak jak w innych sferach jej aktywności, szczególne miejsce odgrywała sztuka abstrakcyjna. W jej przekonaniu stwarzała nieporównywalnie większy od sztuki przedstawiającej wachlarz środków docierania do istoty twórczości plastycznej. Kowalska wychodziła z założenia, że każdy człowiek ma wrodzoną wrażliwość na kolor, kształt i ich zestawienia. Pozwoliło to traktować sztukę abstrakcyjną jako narzędzie rozbudzania tej wrażliwości w przypadku zarówno osób najmłodszych, jak i dorosłych, niemających wcześniej styczności ze sztuką³⁹. Do tych wniosków skłoniły ją doświadczenia wyniesione z obserwacji poczynionych w CBWA. Twierdziła, że ludzie, którzy nie zostali zarażeni wirusem „ilustracyjnego podejścia do sztuki”, schorzeniem doskwierającym znacznej części dorosłych, potrafią trafnie stawiać sądy oceniające, instynktownie lub intuicyjnie odróżniając rzeczy wartościowe od miernych⁴⁰.

Doświadczenia zespołu oświatowego CBWA pozwoliły jej sprecyzować cele i system działania. Zamierzeniem było wychowanie osób zorientowanych w problematyce sztuki, wrażliwych odbiorców i odbiorczyń twórczości artystycznej, dla których obcowanie z plastyką byłoby wewnętrzną potrzebą. Przede wszystkim takich, które będą otwarte na nowe formy sztuki, bez uprzedzeń i nawyków, nabytych na wcześniejszych etapach życia, które zamiast ilustracji życia w sztuce będą dostrzegać samą sztukę.

Model popularyzacji sztuki współczesnej wypracowany przez zespół oświatowy pod kierunkiem Bożeny Kowalskiej opierał się na koncepcji upowszechniania adresowanych do konkretnych grup docelowych działań edukacyjnych i popularyzatorskich warszawskiego CBWA w latach 60. i 70. XX w. Jedną narzucała się niejako w sposób oczywisty. Obejmowała młodzież, bo zdaniem Bożeny Kowalskiej obdarzona ona była nieskażoną jeszcze „świeżością doznań”, „chłonnością myślową”, „elastycznością wyobraźni” i „odwagą samodzielnych ocen”⁴¹. Natomiast w obszarze edukacji dorosłych zwracała szczególną uwagę na adresatów, którzy chociaż posiadali doświadczenie życiowe, nie stykali się ze sztuką lub nie należeli do jej zwyczajowych odbiorców. W programie CBWA

³⁷ K. Zychowicz, *Nie zostałam Wicedyrektorem Zachęty. Z Bożeną Kowalską na temat działalności CBWA „Zachęta” w latach 50. i 60. XX wieku rozmawia Karolina Zychowicz*, b.d.

³⁸ A. Zientecka, *Mecenaski, wizjonerki, działaczki — Bożena Kowalska*, <https://zacheta.art.pl/magazyn/mecenaski-wizjonerki-dzialaczki-bozena-kowalska/>.

³⁹ B. Kowalska, *Odpowiedzialność za upowszechnianie. Z dziejów i doświadczeń CBWA*, „Sztuka” 1978, nr 3, s. 32–36.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

znalazły się dla nich wystawy, organizowano dyskusje w ich środowiskach – zakładach pracy. Kowalska podkreślała, że w tym przypadku szczególnie należy zwrócić uwagę na jakość sztuki, którą angażuje się w procesy edukacyjne i upowszechnieniowe. Stała na stanowisku, że do ludzi, którzy wcześniej nie zetknęli się z plastyką, powinno się docierać z najwartościowszymi jej formami, z dziełami najwybitniejszych artystów. Zdecydowanie odrzucała podejście, zgodnie z którym „komunikatywność” stanowi podstawowy cel popularyzacji sztuki. W jej przekonaniu upowszechnianie sztuki wiązało się z odpowiedzialnością za kształtowanie kultury, mentalności i wyobraźni, a nie wyłącznie na rozwijaniu określonych upodobań i umiejętności odbioru sztuki.

Z pewnością poglądy Kowalskiej osadzone były w kontekście czasów, w których była aktywna zawodowo. Nie mam na myśli tylko sytuacji politycznej, ale też poglądy na temat zadań edukacyjnych instytucji kultury. Reprezentowała personalistyczną orientację w edukacji kulturowej, której celem była pomoc rozwijającej się osobie w osiągnięciu wychowawczego ideału⁴². Ideałem tym był człowiek żywiący szacunek dla sztuki i artystów, dla którego obcowanie z plastyką wynikało z osobistej potrzeby. Przy czym punktem odniesienia była „idea człowieczeństwa”, zaś obszarem oddziaływania społeczeństwo. Działalność edukacyjna miała rozwijać aktywność rozumianą jako promieniowanie własnych zainteresowań na otoczenie. Stąd znamienne przeświadczenie Kowalskiej, że właściwe rezultaty pracy upowszechnieniowej wśród młodzieży widoczne były po latach, kiedy uczestników i uczestniczki programu spotykała na wystawach, imprezach i dyskusjach poświęconych plastyce. Byli oni wtedy już inżynierami, lekarzami, aktorami czy przedstawicielami innych zawodów, wciąż wiernymi sztuce, jako jej wytrwali „kibice i hobbisci”. Osoby te jednocześnie angażowały w obszar swoich zainteresowań rodzinę, znajomych, a nawet niekiedy podejmowały się popularyzacji sztuki w swoim środowisku zawodowym. Chodziło zatem nie tyle o rozwój samej jednostki, ile przede wszystkim o jej wpływ społeczny. W tym znaczeniu działalność upowszechnieniowa warszawskiej CBWA ostatecznie nie miała służyć wyłącznie adresatom działań popularyzatorskich, lecz w szczególności sztuce i artystom. Pozwalała bowiem kształtować kolejnych odbiorców współczesnej twórczości artystycznej. Nadrzędnym celem był więc rozwój plastyki, a działania upowszechnieniowe stanowiły środek, który pozwalał osiągnąć ten cel. W tym sensie koncepcje Kowalskiej były emanacją zadań CBWA, którego celem statutowym było propagowanie sztuki żyjących artystów i artystek.

⁴² J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, red. W. Wysok, A. Stępnik, Lublin 2013, s. 83–105.

Zakończenie

Omówione przykłady pokazują skalę i złożoność działalności oświatowej, popularyzatorskiej i upowszechnieniowej instytucji sztuki w PRL. Zasadniczo zostały one wyparte z instytucjonalnej pamięci. Jeśli natomiast nie objęła ich amnezja, to – jak wspomniałem – przydaje się im znaczenie propagandowe. Działalność Boguckich w Osiekach, jak i aktywność Wydziału Oświatowego CBWA pod kierownictwem Kowalskiej mają jednak z dzisiejszej perspektywy głębszą doniosłość. Związane jest to z dwiema zasadniczymi kwestiami. Pierwsza dotyczy postaw osób realizujących te zadania, które potraktuję jako kryterium określające znaczenie tych inicjatyw. Stąd należałoby na nie spojrzeć z pozycji uwzględniającej pojęcie niewidzialnej pracy w ujęciu feministycznym. Czyli nie od strony polityki czy ideologii, lecz „od dołu”, z punktu widzenia osób, które z jednej strony bezpośrednio odpowiadały za ich przebieg i realizację, z drugiej były ich adresatami i adresatkami. Pomocne w tym będzie zobaczenie w szerszym planie przemian społecznych, popularyzacyjny i upowszechnieniowy aspekt działalności instytucji kultury w powojennej Polsce. Z tego punktu widzenia popularyzacja sztuki bądź umożliwiała, bądź wzmacniała lub potwierdzała awans społeczny w socjalistycznej Polsce. Kluczowym warunkiem tego procesu była modernizacja w postaci gwałtownie dokonującego się wówczas rozwoju takich instytucji nowoczesnego państwa jak szkoły, szpitale, domy kultury, biblioteki, galerie i muzea. Awansowi towarzyszyła społeczna mobilność, która określała systemowe i organizacyjne ramy funkcjonowania sztuki i edukacji. Status i znaczenie działań z zakresu upowszechniania, popularyzacji, edukacji w obszarze sztuki, w tym sztuki współczesnej, można więc rozpatrywać w związku z radykalnym przeobrażeniem powojennej struktury klasowej w Polsce oraz motywacjami osób, które angażowały się w te aktywności. Z perspektywy mobilności społecznej i wyzwań, jakie się z nią wiązały i które podejmowano m.in. poprzez funkcjonowanie w tym systemie wydarzeń artystycznych, muzeów i galerii, aktywność osób odpowiedzialnych za działalność popularyzatorską, upowszechnieniową i oświatową stanowiła więc nie tyle narzucony odgórnie określony model praktyki instytucjonalnej, ile raczej oddolną odpowiedź na problemy wynikające ze społecznej mobilności. W tym sensie, uwzględniając perspektywę feministyczną, praca, jaką wykonywały osoby, głównie kobiety, zajmujące się oświatą i popularyzacją, była niewidzialna, bo dotyczyła sfery szeroko rozumianej opiekuńczości. Ale również z tego powodu była znacząca, ponieważ realizowana była w sferze społecznych potrzeb wymagających zaopiekowania.

Drugie zagadnienie, które wydaje się ważne w związku z omawianymi przykładami i konsekwencjami amnezji instytucjonalnej, odnosi się do współczesności i ma konsekwencje praktyczne, chociaż jako problem zostało zaobserwowane na gruncie teorii. Dotyczy ono zasadniczego pytania, dlaczego współcześnie warto pamiętać o pracy kobiet (i mężczyzn) polegającej na popularyzacji i upowszechnianiu sztuki w instytucjach artystycznych? Odpowiadając na to pytanie, odwołam się do uwag Mary Hafeli, która badała przyczyny braku teorii edukacji artystycznej. Analizując literaturę przedmiotu, zwróciła ona uwagę na charakterystyczną amnezję osób zajmujących się edukacją. Polega ona na tym, że we współczesnych badaniach nie sięga się do wcześniejszych ustaleń, podejmujących podobne lub te same kwestie, co w konsekwencji prowadzi do spłycenia praktyki i erozji dyscypliny, których efektem jest wymyślanie „koła od nowa”. Wiele tematów wcześniejszych badań – m.in. kreatywność, myślenie i praktyka artystyczna, reakcja estetyczna, sztuka jako zaangażowanie społeczne, wpływy kulturowe na uczenie się uczniów i metody nauczania – jest istotnych dla dzisiejszych badań naukowych, nawet jeśli dawne metodologie i interpretacje z konieczności wyrażają inne czasy i środowiska. Stąd proponuję, aby w badaniach nad edukacją artystyczną uprawiać „dyskurs palimpsestowy”, który wyłania się z podwójnego działania wymazywania i zachowywania przeszłości, łącząc w ten sposób dawne oraz obecne idee i głosy⁴³.

Z tych samych powodów i stosując podobną strategię, należałoby myśleć dzisiaj o praktyce edukacyjnej instytucji sztuki. Przedstawione wyjątki z historii działalności popularyzatorskiej i upowszechnieniowej w połączeniu ze współczesną aktywnością edukacyjną mogą również być odczytywane jak palimpsest. Spomiędzy najświeższych warstw tworzonych przez zróżnicowane formaty animacyjne przebijają przecież dawne, które, jeśli świadomie będą pamiętane, mogą tworzyć solidniejsze podstawy do chociażby odważniejszego formułowania strategii społecznego zaangażowania. Takich, które np. będą się skutecznie wyzwalaty z hegemonii neoliberalnych aksjomatów, wzmacniających nierówności ekonomiczne i edukacyjne reprodukowane przez współczesny system sztuki. Jest to szczególnie ważne dzisiaj, kiedy wiele dotychczasowych wzorców funkcjonowania instytucji poddawanych jest rewizji w odpowiedzi na zmęczenie neoliberalizmem.

⁴³ M. Hafeli, *Forget This Article: On Scholarly Oblivion, Institutional Amnesia, and Erasure of Research History*, „Studies in Art Education” 2009, vol. 50, no. 4, p. 369–381.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

J. Fedorowicz, „Sprawozdanie III Pleneru Koszalińskiego – Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Osieki 1965”, msp.

Archiwum Państwowe w Koszalinie

Walne zebrania Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków 1964–1972, sygn. 26/379/0/-/3, k. 111–112.

Archiwum Zakładowe Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

„Imprezy kulturalno-oświatowe organizowane przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Akcja organizowania wystaw czasowych w warszawskich zakładach pracy związana z propagowaniem sztuki. Sprawozdania (meldunki), notatki ze spotkań, katalogi, fotografie, ankiety. 1969–1971”, sygn. 4337.

Publikacje

Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981: polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.

E. Callihan, K. Feldman, *Presence and Power: Beyond Feminism in Museums*, „Journal of Museum Education” 2018, vol. 43, no. 3, p. 179–192.

M. Czyż, *Bożena Kowalska (wspomnienie Marty Czyż)*, 21 lipca 2023, <https://aica.org.pl/bozena-kowalska-wspomnienie-marty-czyz/>.

M. Douglas, *Jak myślą instytucje*, tłum. O. Siara, Warszawa 2011.

K. Durkalec, *Nieprawidłowości w funkcjonowaniu pamięci instytucjonalnej na przykładzie instytucji administracji publicznej: przegląd wybranych typów, przyczyn i sposobów diagnozowania problemu*, „Kultura i Polityka: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie” 2015, nr 18, s. 81–95.

A. Dzierżyc-Horniak, *Od Dokumentu ku Wiecznej Teraźniejszości. Fotografia w spotkaniu z Sacrum. Na wybranych przykładach przedsięwzięć Janusza Boguckiego i Niny Smolarz*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 25, red. A.M. Leśniewska, s. 75–95.

E.W. Eisner, S.M. Dobbs, *The Uncertain Profession: Observations on the State of Museum Education in Twenty American Art Museums*, Los Angeles 1986.

S. Federici, *Wages Against Housework*, Bristol 1975.

M. Hafeli, *Forget This Article: On Scholarly Oblivion, Institutional Amnesia, and Erasure of Research History*, „Studies in Art Education” 2009, vol. 50, no. 4, p. 369–381.

- D. Jarecka, *Janusz Bogucki, polski Szeemann?*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011, s. 8–28.
- D.C. Kletchka, *Women's Work: The Gendered Discourses of Art Museum Education*, „Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education” 2006, no 1. [brak numeracji stron]
- Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie: katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie*, red. J. Buziatkowski, P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, Koszalin 2018.
- B. Kowalska, *Odpowiedzialność za upowszechnianie. Z dziejów i doświadczeń CBWA*, „Sztuka” 1978, nr 3, s. 32–36.
- I. Krzemiński, *Sztuka w przestrzeni publicznej*, w: *Artibus: księga jubileuszowa wydana z okazji 40-lecia Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie*, red. H. Szustakowska, Warszawa 1989, s. 10–37.
- B.A. Lauritis, *Reading between the Lines. Locating the Politics of Lucy Lippard's Six Years*, w: *Reconstructing Exhibitions in Art Institutions*, eds. N. Adamou, M. Giebelhausen, London 2023, p. 176.
- B. Nessel-Łukasik, J. Zielińska, *Zasoby kadrowe muzeów w Polsce. Raport z pilotażu badań*, https://online.fliphtml5.com/RAPORT_2024/wrqn/index.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR38AYa_ff0esPBy8HbwqkuHsqU2nlZG-8pDayPiauQ3E3OqZDMXvfieGNWQ_aem_A9SR4RqDqWIS1iTn3XwBPQ#p=4.
- Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1961–1981*, red. M. Szeląg, Koszalin 2023.
- K. Piotrowski, *Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w totalnej niemożliwości*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, A.B. Strawińska, Białystok 2016, s. 197–211.
- K. Praznik, *Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism*, Toronto–Buffalo–London 2021.
- J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, red. W. Wysok, A. Stępnik, Lublin 2013, s. 83–105.
- „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, red. A.M. Leśniewska, s. 9–201.
- J. Ślipińska, *II Plener Koszaliński Osieki 1964*, „Głos Koszaliński” 1964, nr 227.
- J. Ślipińska, *Plastycy dali przykład*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 191.
- J. Ślipińska, *Plenerowe problemy*, „Głos Koszaliński” 1965, nr 206.

- J. Ślipińska, *Plenerowy notatnik*, „Głos Koszaliński” 1965, nr 224.
- B.L. Williams, *An Examination of Art Museum Education Practices Since 1984*, „Studies in Art Education” 1996, vol. 38, no. 1, p. 34–49.
- S.A. Verdú Albero, A. Arriaga, *Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos*, „GÉNEROS – Multidisciplinary Journal of Gender Studies” 2018, vol. 7, no. 1, p. 1531–1555.
- Wywiad z Bożeną Kowalską przeprowadzony przez Agatę Ostrowską i Magdalenę Drągowską w ramach projektu „Historie Mówione Nowoczesności” w lutym 2020 oraz w październiku 2022 r. w Milanówku, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3171>.
- A. Zientecka, *Mecenaski, wizjonerki, działaczki — Bożena Kowalska*, <https://zacheta.art.pl/magazyn/mecenaski-wizjonerki-dzialaczki-bozena-kowalska/>.
- V.L. Zolberg, „An Elite Experience for Everyone”: *Art Museums, the Public, and Cultural Literacy*, w: *Museum Culture*, eds. D.J. Sherman, I. Rogoff, Minneapolis 1994, p. 49–65.
- K. Zychowicz, *Nie zostałam Wicedyrektorem Zachęty. Z Bożeną Kowalską na temat działalności CBWA „Zachęta” w latach 50. i 60. XX wieku rozmawia Karolina Zychowicz*, b.d.



Od lewej:

1. Maria Friedel-Bogucka i Janusz Bogucki, Osieki 1963 [\[powrót do tekstu\]](#)
2. Maria i Janusz Boguccy prezentują nauczycielom i nauczycielkom wystawę dydaktyczną, Osieki 1964 [\[powrót do tekstu\]](#)



3. Inauguracja szkolnej galerii sztuki współczesnej w Osiekach – daru uczestników i uczestniczek Pleneru Koszalińskiego w Osiekach 1964 [\[powrót do tekstu\]](#)



4. Spotkanie pracowników i pracowniczek Państwowych Zakładów Teletransmisyjnych w Warszawie z Anną Lisiewicz z okazji jej wystawy, 1969 [\[powrót do tekstu\]](#)



5. Członkinie i członkowie Międzyszkolnego Koła Miłośników Sztuki przy CBWA w pracowni Aleksandra Kobzdeja [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Artykuł analizuje „niewidzialną pracę” kobiet w działach edukacyjnych muzeów i galerii sztuki w Polsce w okresie socjalizmu, skupiając się na pamięci instytucjonalnej i jej znaczeniu zarówno dla badań historycznych, jak i współczesnej praktyki. Wykorzystując feministyczną epistemologię jako ramę teoretyczną, autor dokonuje analizy tego, w jaki sposób status pracy edukacyjnej, wykonywanej głównie przez kobiety, był systematycznie marginalizowany w historii instytucji. Na podstawie studiów przypadków Plenerów Koszalińskich w Osiekach (1963–1981) oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie ukazano, jak działania edukacyjne, popularyzacja sztuki i programy angażujące społeczeństwo były kluczowymi elementami praktyki instytucjonalnej, a jednak zostały w dużej mierze zapomniane lub odrzucone jako zwykła propaganda. Ta instytucjonalna amnezja odzwierciedla głębsze nierówności strukturalne w sposobie postrzegania różnych rodzajów pracy muzealnej. Tekst podkreśla wkład kluczowych postaci, takich jak Maria Friedel-Bogucka i Bożena Kowalska, których działalność edukacyjna, pomimo swojego społecznego znaczenia i innowacyjności metodologicznej, została przyćmiona przez ich inne osiągnięcia zawodowe. Artykuł kończy się sugestią, że przywrócenie tych historii nie jest jedynie aktem rewizji historycznej, ale ma praktyczne znaczenie dla współczesnej praktyki muzealnej, zwłaszcza w opracowywaniu strategii zaangażowania społecznego, które mogą podważyć neoliberalną hegemonię w instytucjach kultury.

Słowa kluczowe: niewidzialna praca, pamięć instytucjonalna, działalność edukacyjna, popularyzacja sztuki, zaangażowanie społeczne, edukacja muzealna

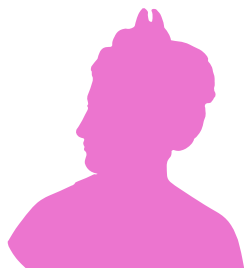
ABSTRACT

The invisible work of women in the educational departments of museums and galleries, and institutional amnesia

The article examines the ‘invisible work’ of women in the educational departments of museums and art galleries in Poland during the socialist period. It focuses on institutional memory and its significance for both historical research and contemporary practice. Using feminist epistemology as a theoretical framework, the text analyses how the status of educational work, performed predominantly by women, has been systematically marginalized throughout the history of these institutions. Drawing on case studies of the Koszalin Plein-air Events in Osieki (1963–1981) and the Central Bureau of

Art Exhibitions in Warsaw, it is demonstrated how educational activities, the popularization of art, and programmes involving the general public were pivotal elements of institutional practice, yet were overlooked or disregarded as mere propaganda. The author argues that this apparent institutional amnesia is indicative of underlying structural inequalities in the perception of different types of museum work. The text highlights the contributions of key figures such as Maria Friedel-Bogucka and Bożena Kowalska, whose educational activities, despite their social significance and methodological innovation, have been overshadowed by their other professional achievements. The article concludes by suggesting that recovering these histories is not merely an act of historical revision but has practical implications for contemporary museum practice, especially in developing strategies for social engagement that can challenge neo-liberal hegemonies in cultural institutions.

Keywords: invisible work, institutional memory, educational activities, popularization of art, public engagement, museum education



Marcin Szeląg – historyk sztuki, muzeolog, edukator muzealny, kurator, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu (UAP), pełnomocnik rektora ds. kolekcji UAP. Wcześniej pracował w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Regionalnym w Jarocinie. Był kuratorem wystawy głównej „Muzeum Pana Tadeusza” we Wrocławiu. Zajmuje się współczesną problematyką muzealną (wystawiennictwo i kolekcjonerstwo) oraz teorią i praktyką edukacji muzealnej i kulturowej. Autor książek, artykułów naukowych i popularnonaukowych oraz badań, opracowań i wdrożeń z zakresu muzealnictwa i działalności muzeów (wystawiennictwo, edukacja, zarządzanie, obsługa publiczności, opracowanie zbiorów) oraz ochrony zabytków realizowanych m.in. dla Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Wielkopolskiego Urzędu Marszałkowskiego w Poznaniu. Jest ambasadorem ds. edukacji kulturowej EPALE Polska.

Adrianna Majerowska

„Kobiecte aktywności” w muzeum

Warszawskie Wystawy Pracy Kobiet w latach 1877–1889

Druga połowa XIX w. to okres niebywale popularności wystaw¹. Stulecie wcześniej nastąpił przelom w podejściu do kolekcjonerstwa i muzealnictwa – władcy zaczęli udostępniać swoje zbiory publicznie, powstały pierwsze muzea. Wraz ze zmianami technologicznymi pojawiły się nowe potrzeby społeczne, takie jak szerszy dostęp do pracy zawodowej kobiet. Wraz z rozwojem wystawiennictwa, a szerzej muzealnictwa, pojawiły się nowe możliwości rozwoju i pola aktywności zawodowej i artystycznej, dotąd dostępne raczej tylko dla mężczyzn. W kontekście analizowanej obecności i nieobecności kobiet w historii muzealnictwa i potrzeby tworzenia historii tuż obok historii ważne staje się zaznaczenie aktywności kobiet w sferze wystawiennictwa w drugiej połowie XIX w. Tematem artykułu są warszawskie Wystawy Prac Kobiet organizowane w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1877 i 1889 r. Zagadnienia z nimi związane będą rozpatrywane w kilku kontekstach: zjawiska wystawiennictwa przemysłowego na tle ruchów emancypacyjnych kobiet z lat 70. i 80. XIX w.²; znaczenia wystaw dla rozwoju muzealnictwa w Polsce; obecności prac stworzonych przez kobiety na ekspozycji w muzeum (będących właśnie przejawem „kobiecych aktywności”, wykonywanych zawodów i zainteresowań) oraz udziału kobiet w pracach komitetów organizacyjnych i kuratorskich. Szczególna uwaga poświęcona została fotografom uczestniczącym w wystawach, co związane było z postrzeganiem fotografii jako jednego z wyrobów rzemieślniczo-przemysłowych.

¹ Wydarzeniem, które świadczyło o wzmożonym zainteresowaniu zagadnieniem, była Wielka Wystawa (The Great Exhibition of the Industry of All Nations) w Londynie w 1851 r. Zob. M. Litwinowicz-Drożdżel, *Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis” 2014, s. 154–164; P. Tomczok, *Relacje z wystaw – ekonomie, afekty, narracje. Wystawa światowa w Paryżu w 1867 w „Przeglądzie Tygodniowym”*, w: *Pozytywiści warszawscy*, „Przegląd Tygodniowy 1866–1876”, seria II: Świat, Europa, Polska, red. A. Janicka, Białystok 2020, s. 377–391. Wystawy prezentowane za granicą wzbudzały zainteresowanie także na ziemiach polskich. Prasa wielokrotnie odnosiła się do wydarzeń o charakterze wystawienniczym na łamach pism takich jak „Bluszcz. Tygodnik ilustrowany dla kobiet” czy „Przegląd Tygodniowy”, zob. A. Wiślicki, *Nasz udział w wystawie paryskiej. Konkurs do nagrody za ulepszenie bytu robotników*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 13, s. 97; L. Ćwierczakiewiczowa, *Przypomnienie z wystawy powszechnej*, „Bluszcz” 1868, nr 24, s. 145–146; nr 25, s. 154–155; M. Ilnicka, *Wystawa powszechna pracy kobiecej w Berlinie*, „Bluszcz” 1868, nr 24, s. 141–142.

² Zjawisko pracy kobiet z warstw ziemiańskich po 1863 r. stało się tematem dyskusji m.in. w prasie. Postulaty głoszone w tym zakresie łączyły się z kształtującymi się już wówczas ruchami emancypacyjnymi kobiet. Wspominają o tym badaczki, np. Aniela Górnicka-Boratyńska we wstępie do publikacji *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, red. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 2018; J. Dobkowska-Kubacka, *Przyszłość czasu na ruch kobiet poważnych. Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*, Kraków 2024 czy B. Wlażlik w artykule *Historyczny wymiar edukacji dziewcząt*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2006, t. 15, seria: Pedagogika, s. 211–226.

Źródłem wiedzy o wystawach pracy kobiet na ziemiach polskich w XIX w. pozostały relacje prasowe i książki dotyczące szeroko rozumianego gospodarstwa kobiet – przede wszystkim teksty Marii Ilnickiej publikowane w „Bluszczu” na temat wystawy z 1877 r. czy Walerii Marrené-Morzkowskiej opiewające ostatnią ekspozycję z 1897 r.³ Jak bowiem zauważa Joanna Sosnowska: „W historii wystawiennictwa na ziemiach polskich istnieje wielka luka, która obejmuje również Wystawy Pracy Kobiet. Jest ona efektem specyficznego dla kraju pozbawionego przez ponad 100 lat niepodległości politycznego uwikłania tego rodzaju przejawów życia społecznego, zarówno w momencie ich zaistnienia, jak i w okresie kiedy pisano naszą historię i historię sztuki XIX w.”⁴.

Kontekst – tendencje emancypacyjne

Jak pisze Aniela Górnicka-Boratyńska we wstępie do antologii tekstów działaczek kobiecych od lat 70. XIX w.: „Polska myśl emancypacyjna wyraźnie krystalizuje się dopiero w drugiej połowie XIX w. Kwestia kobieca wydaje się wówczas powszechnie podejmowanym tematem – równouprawnienie kobiet w dostępie do nauki, pracy i praw obywatelskich (...). Ideowy program pozytywistów, który obejmował emancypację kobiet, zbiegł się tutaj z realiami historycznymi – przemianami społecznymi i gospodarczymi, które nastąpiły po powstaniu styczniowym”⁵.

Rozwój działalności zawodowej kobiet wówczas łączył się z głośno wypowiadanymi postulatami emancypacyjnymi, a dostęp do pracy zawodowej stał się ich kluczowym zagadnieniem⁶. O popularności dyskursu kobiecego świadczą właśnie wydawane wówczas pisma, w których publikowano artykuły podejmujące kwestie społecznej sytuacji kobiet, promujące kobiece aktywności, inicjatywność czytelniczek i działaczek. Na łamach prasy w kontekście pracy, edukacji i emancypacji kobiet wypowiadały się pisarki i działaczki takie jak Eliza Orzeszkowa czy Paulina Kuczalska-Reinschmit⁷. W 1865 r. w Warszawie rozpoczęto wydawanie czasopisma pt. „Bluszcz. Pismo ilustrowane tygodniowe dla kobiet” z rubryką o działalności kobiecej, prowadzoną przez Marię Ilnicką⁸, a w 1884 r. rozpoczął działanie „Świt”, redagowany początkowo przez pisarkę Marię Konopnicką, później przez Walerię Marrené-Morzkowską⁹.

³ W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 45, s. 885. Waleria Marrené-Morzkowska, z domu Mallet de Grandville-Malletski (1832–1903) – publicystka, redaktorka czasopism, autorka rozprawy *Kobieta czasów obecnych wydanej w Warszawie w 1903 r.*, w której podejmuje tematykę emancypacji kobiet.

⁴ J. Sosnowska, *Przedmiot i rzecz*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 8.

⁵ A. Górnicka-Boratyńska, wstęp do publikacji *Chcemy całego życia...*, op. cit., s. 19–20.

⁶ Kampanii w ówczesnej prasie na rzecz edukacji i pracy kobiet poświęcona została rozprawa Joanny Dobkowskiej-Kubackiej, *Przyszłość czas kobiet poważnych. Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*, Kraków 2024.

⁷ Eliza Orzeszkowa (1841–1910) jako pisarka o dość dużej rozpoznawalności stała się ważną postacią dla środowiska kobiecego, także za sprawą rozprawy *Kilka słów o kobietach* z 1870 r. czy *O Kobięcie* (1888). Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921) – działaczka na rzecz równouprawnienia kobiet, założycielka pisma „Ster”, a także publicystka, autorka tekstów o pracy kobiet, w tym z zakresu rzemiosła artystycznego, zob P. Kuczalska-Reinschmit, *E pur si muove*, „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 38, s. 405.

⁸ Maria Ilnicka (1824–1897), literatka, publicystka, redaktorka pisma „Bluszcz” przez 36 lat (1865–1896), zwolenniczka edukacji kobiet, zarazem konserwatywna w podejściu do kobiecego geniuszu w sztuce, <https://nplp.pl/artukul/ilnicka-maria/>.

⁹ A. Górnicka-Boratyńska, wstęp do publikacji *Chcemy całego życia...*, op. cit., s. 21.

Popularność wystaw prac kobiet

Geneza organizacji wystaw prac kobiet związana jest z powstawaniem muzeów i rozwojem wystawiennictwa światowego. W połowie XIX w. obok muzeów sztuki powstały muzea tzw. sztuk stosowanych do przemysłu, związane z „wytwarzaniem dóbr, z rozwijającą się sferą manufaktur i fabryk (...)”¹⁰. Rozwój przemysłu i rolnictwa był widoczny na wystawach prezentujących płody rolne czy wyroby fabryczne, a „Rzemiosło artystyczne i produkty fabryczne w salach ekspozycyjnych dobrze znosiły swoje sąsiedztwo (...). Wystawy były świadectwem pożytku czerpanego z osiągnięć nauki”¹¹.

Wystawy wyrobów spożywczych i rzemieślniczych należą do szerszego zjawiska, jakim były wystawy przemysłowe. Zainicjowane w 1798 r. we Francji, przeżywały rozkwit w drugiej połowie XIX stulecia. Odbywały się na poziomie lokalnym, krajowym, regionalnym i ogólnoświatowym. Punktem odniesienia dla wystaw światowych był ówczesny „świat” – Europa wraz z kolonialnymi przyległościami. Za przykład mogą posłużyć wystawy światowe w Londynie czy w Paryżu, gdzie w jednym miejscu zgromadzono przykłady zastosowań nauki i sztuki w przemyśle¹².

W latach 60. XIX w. z wystaw rolniczo-przemysłowych wydzielono wystawy pracy kobiet – pierwsza taka ekspozycja odbyła się w 1867 r. w Paryżu czy rok późniejsza w Berlinie – na nich inspirowano się w Warszawie¹³. W „Kurierze Warszawskim” w odniesieniu do paryskiej ekspozycji zastanawiano się nad ich organizacją w Warszawie: „W Paryżu istnieje wystawa prac kobiecych, gdzie znakomitsze damy starają się jak w najprędszym czasie wyprzedawać prace niewieście, co wpływa bardzo na konkurencję i staranne wykonanie dzieł ręki kobiecej. Czyż taka wystawa nie mogłaby istnieć u nas? (...)”¹⁴.

Polska publiczność po raz pierwszy miała możliwość zobaczyć Wystawę Pracy Kobiet 10 lat później – w 1877 r. swoje podwoje dla twórczości kobiecej otworło Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Kolejne takie ekspozycje miały miejsce także tam w 1889 i w 1897 r.

I Wystawa Pracy Kobiet w Warszawie

Pierwsza wystawa pracy kobiet została zorganizowana w Warszawie w 1877 r. w domu Epsteina przy placu Krasińskich, ówczesnej siedzibie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, powstałego w 1875 r.¹⁵ Zachęcano do aktywnego udziału w wystawie, tak reklamowano ekspozycję w „Kłosach”:

¹⁰ Zob. K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 3: Na podbój świata, Gdańsk 2024, s. 16.

¹¹ A. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 7–8.

¹² Jak sugeruje Krzysztof Pomian, to idea zastosowania nauki i sztuki w przemyśle przy podziale na: tworzywa, maszyny, wytwory fabryczne i sztukę, towarzysząca początkom muzealnictwa brytyjskiego, mogła stanowić inspirację dla organizatorów wystaw światowych. Zob. K. Pomian, *Muzeum...*, op. cit., s. 28.

¹³ Zob. M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, „Bluszcz” 1889, nr 13, s. 98.

¹⁴ „Kurier Warszawski” 1867, nr 96, s. 579; B – a, [brak tytułu.], „Kurier Warszawski” 1867, nr 96, s. 579.

¹⁵ Więcej o muzeum zob. *Warszawskie Muzeum Przemysłowo-Rolnicze*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1875, nr 35, s. 273.

Od chwili kiedy Zarząd Muzeum Techniczno-Przemysłowego powziął zamiar otwarcia sal swych dla wystawy pracy kobiecej i przez ogłoszenia publiczne zawiadomił o tem kraj cały, prassa nasza peryodyczna, uznawszy ważność przedsięwzięcia tak chwalebne, niejednokrotnie podnosiła tę sprawę, nie szczędząc najgorętszej zachęty producentkom miejskim i wiejskim i podniecając je, jak tylko mogła, aby nadesłały swoje wyroby, choćby już tylko na świadectwo, że to wszystko, co od lat kilku wypisywało się i wypowiadało o prawach kobiet, głównie zaś o ich prawie do pracy, nie było próżną deklamacją na modny temat¹⁶.

W promowanie wystawy zaangażowana od samego początku była redaktorka działu *Kronika działalności kobiecej*, Maria Ilnicka¹⁷. Otwarcie ekspozycji nastąpiło 26 października 1877 r. Wśród eksponatów miały przeważać przedmioty o znaczeniu praktycznym, np. wyroby spożywcze czy robótki ręczne – koronki, hafty, wachlarze – pokazane w przeszklonych szafach. Wgląd w charakter I Wystawy Pracy Kobiet oddawały ilustracje prasowe, np. drzeworyt Ksawerego Pillatiego z „Tygodnika Ilustrowanego”. Przedmioty eksponowano w zamkniętych szafach z przezroczystymi szybami, wyroby takie jak serwety wyłożono na stołach, aby przechodząc przez kolejne sale, można było przystanąć i przyjrzeć się im dokładniej. Taki typ aranżacji był charakterystyczny dla światowych wystaw rolniczo-przemysłowych, na których wzorowano się w Polsce. Przedmioty były podzielone na działy dotyczące typów aktywności, które wówczas były promowane jako przestrzeń zatrudnienia dla kobiet: praca rękodzielnicza i artystyczno-przemysłowa oraz dział gospodarstwa domowego. Na wystawach pracy kobiet przy tzw. sztuce czystej i użytkowej nie czyniono jednak wielkiego rozróżnienia, co ciekawe, przedmioty postrzegano na zasadzie dychotomii – podzielono je na prace na sprzedaż i wytwory amatorskie¹⁸. [fot. 1]

Dosyć szczegółowe omówienie wystawy zamieszczano w dziale *Kronika działalności kobiecej* czasopisma „Bluszcz”¹⁹. Dzięki temu było możliwe zrekonstruowanie listy wystawczyń prezentujących w ramach działu pracy rękodzielniczej i artystyczno-przemysłowej oraz działu gospodarstwa domowego²⁰. Autorka tekstów Maria Ilnicka wymieniła nagrodzone kobiety, z kolei nieznany autor w *Kronice Tygodniowej* wśród wystawianych obiektów wymienił

¹⁶ *Wystawa pracy kobiet*, „Kłosy” 1877, nr 645, s. 295.

¹⁷ Zob. M. Ilnicka, *Kronika działalności kobiecej*, „Bluszcz” 1877, nr 5, s. 38–39.

¹⁸ W ramach prac amatorskich zaprezentowały swoje wyroby księżne (Czetwertyńska i Sapieżyna) oraz hrabiny (Potocka, Dzieduszycka). Zob. *Wystawa Pracy Kobiet w Warszawie*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1877, nr 44, s. 175; *Nagrody na Wystawie Pracy Kobiet*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1877, nr 47, s. 185.

¹⁹ Zob. M. Ilnicka, *Kronika działalności kobiecej*, „Bluszcz” 1877 nr 45, s. 353–355; eadem, *Kronika działalności kobiecej*, „Bluszcz” 1877, nr 46, s. 361–363; eadem, *Kronika działalności kobiecej*, „Bluszcz” 1877, nr 47, s. 369–371.

²⁰ <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/wystawa-pracy-kobiet,126.html>.

prace „fotograficzne p. Chicińskiej”²¹ (Wandy Chicińskiej, prowadzącej zakład fotograficzny w Lublinie). Jej zdjęcia zostały nagrodzone złotym medalem za „fotografie odznaczające się dokładnością i pięknym układem”²².

Wystawa w 1877 r. była uznana za wydarzenie o demokratycznym charakterze z racji tego, że obok produktów wykonywanych przez arystokratki i włościanki wystawione były wyroby małych zakładów rzemieślniczych. Prezentowane obiekty podpisywano nazwiskiem autorek²³. Zarówno komentatorzy z epoki, jak i współcześni badacze podkreślają społeczny wymiar wystawy. Sosnowska idzie o krok dalej i określa wystawę jako konsekwencję „obecnego w latach siedemdziesiątych XIX w. ruchu na rzecz uspołecznienia kobiet, kiedy przede wszystkim starano się o określenie ich nowej – w sensie nowoczesnej – pozycji w polskim społeczeństwie”²⁴. Pośrednio te efekty społeczne można odnaleźć w kształtującej się wówczas idei emancypacji kobiet, której przejawem, jak sądzą niektórzy badacze, były m.in. prowadzone przez kobiety zakłady fotograficzne²⁵. Komentatorzy „Biesiady Literackiej” zaświadcza o powiązaniu idei wystawy prac kobiet z emancypowaniem kobiet: „Wystawa taka ma cel wysoce użyteczny, świadczy ona o zdolnościach naszych kobiet, o sposobach jakimi zdobyć mogą chleb i niezależność; jest fotografią tych emancypacyjnych zachęceń, którym tak serdecznie wszyscy przyklaskujemy”²⁶.

Lucyna Ćwierczakiewiczowa²⁷ we fragmencie książki z 1879 r., oprócz przepisów kucharskich, znalazła miejsce na relacje z wydarzeń publicznych. Tekst *Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowym w Warszawie 1877 r.* zawierał listę wystawczyń w poszczególnych działach wraz z komentarzem od autorskim. Uznanie piszącej wzbudziła wytwórczość rzemieślniczo-przemysłowa, tak odległa od najczęściej podejmowanego przez nią tematu gospodarstwa.

²¹ *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 97, s. 279.

Wanda Chicińska-Płaczowska (ok. 1850–1928), uznawana za jedną z pierwszych lubelskich fotografek. Pionierka fotografii plenerowej, autorka Kalendarzy z Widokami Lublina. W atelier wykonywała także portrety w popularnych formatach wizytowych i gabinetowych.

Zob. <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/historia-lubelskich-zakladow-fotograficznych-do-1939-roku/>;

M. Karwicka, *Wanda Chicińska (1850–1928 lub 1929)*, „Scriptores. Poza Kadrem. Fotografia w Lublinie w latach 1839–1939” 2019, nr 48, s. 90–107.

²² M. Karwicka-Włosek, *Fotografia portretowa w dawnych atelier Lublina*, Lublin 1996, s. 33.

²³ Wskazują na to relacje prasowe, na podstawie których staje się możliwe częściowe zrekonstruowanie listy nazwisk uczestniczek wystawy. Ustalenie personaliów kobiet wystawiających swoje prace nie jest w pełni możliwe. Brakuje szerszych danych bibliograficznych na ich temat. Wiadomo o nich więcej tylko wtedy, gdy dana osoba została wspomniana w innym miejscu, np. w liście czy w pamiętnikach. Tak było w przypadku znanych osobistości takich jak hrabina Platerowa, zob. M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, „Bluszcz” 1877, nr 46, s. 362. Pod tym nazwiskiem kryje się hrabina Cecylia Plater-Zyberk związana ze Szkołą Rzemiosł, zob. J. Dobkowska-Kubacka, *Przyszłość...*, op. cit. s. 296. O jej działalności wspominała Paulina Kuczalska-Reinschmit, zob. P. R-t., *Wystawa zakładu przemysłowo-rękodzielniczego hr. Cecylii Zyberk-Plater*, „Świt” 1886, nr 1, s. 1–2.

²⁴ J. Sosnowska, *Przedmiot i rzecz*, op. cit., s. 9.

²⁵ Zob. K. Wardzińska-Lejko, *Pionierki fotografii zawodowej w XIX-wiecznej Warszawie*, „Fotografia” 1978, nr 1, s. 46.

²⁶ [autor nieznan], *Wystawa pracy kobiet w muzeum przemysłowo-rolnym*, „Biesiada Literacka: Pismo literacko-polityczne ilustrowane” 1877, t. 4, nr 96, s. 278–279.

²⁷ Lucyna Ćwierczakiewicz von Bachman, Staszewska-Ćwierczakiewiczowa (1826–1901) – autorka książek kucharskich, publicystka, stała współpracowniczka „Bluszcza” w latach 1864–1894, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/cwierczakiewiczowa-lucyna;3890144.html>.

Ćwierczakiewiczowa uwzględniła jedynie te eksponaty, które wzbudziły jej uwagę i charakteryzowały się wysokim poziomem wykonawczym, oraz podkreśliła wagę tego, że uczestniczki wystawy niejednokrotnie są prekursorkami zakładania zakładów rzemieślniczych z dużym udziałem innych kobiet. Krytykowała małą reprezentację prac gospodarskich, nie wspomniała też o otrzymaniu przez nią samej nagrody za przetwory owocowe. Warto jednak podkreślić, że jako uczestniczka mogła rzeczywiście zobaczyć wyroby i wyrazić o nich opinię – „fotografie niemniej udatne – przez p. Chyćńską z Lublina i p. Powichrowską z Płocka, której zakład jest całkowicie przez nią samą prowadzony, a posługuje się wyłącznie pracą kobiet”²⁸.

Według komentatorów na wystawie wiele obiektów nie było efektem pracy zarobkowej. Zasugerowano m.in., że „kobiety nasze potrafią i mogą wiele rzeczy i to wcale pięknie, ale nie wyrabiają ani nie uważają swej pracy za źródło dochodu”²⁹; a ekspozycja dotyczyła typowego wykonawstwa, rękodzielnictwa, nie obejmowała aspektów naukowego zajęcia kobiet³⁰.

II Wystawa Pracy Kobiet

Ponad 10 lat po pierwszej ekspozycji 18 maja–30 czerwca w 1889 r. w stolicy odbyła się druga Wystawa Pracy Kobiet, w tym samym muzeum, co uprzednio. Powołany został komitet, który miał sprawować nadzór nad doбором eksponatów, jego głównym kuratorem i zarazem przewodniczącym był hrabia Józef Krasiński. Warto zauważyć, że w składzie komitetu przeważały kobiety, chociaż zostały one najczęściej podpisane od nazwiska męża: p. Fuchs Julianowa, M. Ilnicka, dr Kosińska Julianowa, hr. J. Krasińska, p. Kucharzewska Henrykowa, p. Leo Edwardowa, hr. W. Zyber Platerowa, hr. C. Platerówna, hr. Ronikier Wiktorowa, p. Szebekowa, dr Szyszło Józefowa, J. Wernerówna, A. Zaleska, p. Zarzycka Alexandrowa³¹.

Wystawie towarzyszyły podobne założenia jak tej w 1877 r. Ekspozycja podzielona była na kilkanaście działów: kwiaciarstwo, krawiectwo, modniarstwo, rękawicznictwo, hafciarstwo, wyroby pończosznicze, szewstwo, introligatorstwo, heliominiatury i fotografia, koszykarstwo, drzeworytnictwo, malarstwo (z zastosowaniem do przemysłu, np. malowidła na szkło, porcelanie i drewnie), koronczarstwo, snycerstwo, rzeźbiarstwo, dział pedagogiczny, zabawki dziecięce, wyroby włóściańskie i dział spożywczy (zwany też gospodarstwem domowym)³². Podobnie jak poprzednio za wyróżniające się prace przewidziano nagrody. Komitet organizacyjny zapowiedział, że każda z firm lub pracowników będzie mogła w określonym czasie i we wskazanym miejscu wykonywać

²⁸ L. Ćwierczakiewiczowa, *Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowym w Warszawie 1877 roku*, w: *Kalendarz na rok 1897. Kolęda dla gospodyń na rok 1879: kolęda dla gospodyń przez z autorkę 365 obiadów*. Rok 4, Warszawa 1879, s. 61.

²⁹ *Wystawa pracy kobiet*, „Kurier Poranny i Antrakt” 1877, nr 217, s. 1.

³⁰ *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 97, s. 279.

³¹ M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, op. cit., s. 98.

³² Paulina Kuczalska-Reinschmit, odnosząc się do obiegowych opinii, podała, że w 1889 r. dział gospodarczo-spożywczy był dosyć ograniczony. Zob. P. R-t [P. Kuczalska-Reinschmit], *Z wystawy pracy kobiet*, „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 21, s. 281.

pracę na oczach publiczności³³. Pomysł ten nie znalazł wielu zwolenniczek. Prawdopodobnie uruchomiono tylko dwa warsztaty tkackie, przy których obłudze widziano, jak wówczas mówiono, włościanki³⁴. Maria Ilnicka na łamach „Bluszcza” w sprawozdaniach z wystawy podała nazwiska wielu kobiet w niej uczestniczących bądź związanych z dziedziną obecną na ekspozycji. Przykładowo wspomniała o Paulinie Kuczalskiej-Reinschmitt (pod nazwiskiem Reinschmidt), działaczce kobiecej, która równocześnie była związana z warszawską Szkołą Rzemiosł³⁵.

Wśród uczestniczek ekspozycji pojawiły się m.in. artystki związane z działającymi w Warszawie kursami rzemiosła i sztuki³⁶. Była wśród nich Bronisława Poświkowa, artystka i właścicielka szkoły kształcącej kobiety w sztukach stosowanych do przemysłu – uznana rzemieślniczka, wykształcona w szkole Ludwika Wiesiołowskiego. Jej zdobione emalią meble były prezentowane na indywidualnych wystawach, m.in. w Salonie Krywulta w 1902 r.³⁷ Wśród fotografek pochodzących z Warszawy można było wyróżnić Marię Borkowską, która w prasie wypowiadała się o trudnościach, jakie napotykają kobiety chcące zostać zawodowymi fotografkami³⁸, prowadzącą atelier przy Marszałkowskiej, późniejszą założycielkę szkoły fotograficznej, w uczyła m.in. retuszu fotografii³⁹. Na wystawie swoje prace prezentowała także Maria z Witoszyńskich-Nowaczyńska, secundo Sulkowska, która po śmierci męża, lubelskiego fotografa, kontynuowała jego działalność pod własnym szyldem. W 1875 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie przy Nowym Świecie do ok. 1890 r. prowadziła atelier pod nazwą Fotografia Artystyczna prowadzone wyłącznie przez kobiety, o czym informują znaki na niektórych odwrociach fotografii z atelier. Fotografie sygnowane przez Borkowską nie zostały nagrodzone, jednak otrzymała ona list gratulacyjny za udział w wystawie. Maria Nowaczyńska została laureatką brązowego medalu, prawdopodobnie było to ostatnie wydarzenie, na którym jako kierowniczka atelier prezentowała ona swoje wyroby, ponieważ odniosła sukces i mogła zrezygnować z jego prowadzenia. Kuczalska podała, że „po stosunkowo krótkiej pracy lat piętnastu mogła wycofać się z interesu ze zdobytym kapitałem byt zabezpieczającym – fakt niestęchanie rzadki wśród kobiet”⁴⁰. [fot. 2]

³³ M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, „Bluszcza” 1889, nr 16, s. 128.

³⁴ J. Sosnowska, *Przedmiot i rzecz*, op. cit., s. 13.

³⁵ Zob. M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcza” 1889, nr 24, s. 187.

³⁶ Więcej o działalności szkół artystyczno-rzemieślniczych wspominała Irena Huml. Zob. I. Huml, *Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX w.*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 47, z. 4, s. 297–314.

³⁷ Zob. B. Poświkowa, *Wskazówki w zakresie sztuki stosowanej do przemysłu*, Warszawa 1892; L. Kuchłówna, *Bronisława Poświkowa (z domu Bierzyńska)*, hasło w: *Internetowy polski słownik bibliograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/bronislawa-poswikowa-z-domu-bierzynska>.

³⁸ M. Borkowska, [list do redakcji], *Echa Warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 35, s. 394.

³⁹ Zob. *Otwarcie szkoły dla kobiet przez M. Borkowską*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 10, s. 165.

⁴⁰ P. Kuczalska-Reinschmitt, *Kobiety rękodzielniczy. Fotografia*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 148, s. 3.

Druga wystawa w opinii komentatorów nie była nowatorska, nie zaprezentowała niczego nowego w stosunku do poprzedniej ekspozycji⁴¹. Obie wystawy były spójne pod względem zaproponowanego programu – głównym punktem odniesienia była praca i wyroby konkretnych, wymienionych z nazwiska twórczyń⁴². Jak potrzebna była jednak jej organizacja, na jakie odpowiadała potrzeby ówczesnego społeczeństwa, może świadczyć chociażby liczba kilkudziesięciu twórczyń biorących w niej udział. W przypadku kolejnej, trzeciej ekspozycji z 1897 r., chociaż założenie pozostało podobne, w prasie wskazywano, że zrezygnowano z działu spożywczo-gospodarskiego obecnego na poprzednich ekspozycjach⁴³. Co ciekawe, na tej wystawie wymienione zostały także grupy uczennic z konkretnych placówek, będące autorkami prac – np. uczennice ze szkoły Marii Borkowskiej czy Bronisławy Poświkowej⁴⁴.

W artykule omówione zostały dwie pierwsze Wystawy Pracy Kobiet, które wpisują się w historię muzealnictwa i historię prezentowania w muzeach twórczości kobiet. Oryginalności konceptu Wystaw Pracy Kobiet należy poszukiwać w marginalizowanej wcześniej roli kobiet jako samodzielnych i niezależnych jednostek na przestrzeni wieków, w czasach gdy uwarunkowania społeczne nie pozwalały na pełne poszerzenie pola aktywności zawodowej kobiet, także w zakresie kształtowania się muzealnictwa w omawianym okresie 1877–1889. Warte podkreślenia jest zawieszenie polskiej inicjatywy w ówczesnym kontekście polityczno-społecznym, z uwzględnieniem zagranicznych wzorców wystawienniczych. Ciekawym zagadnieniem jest to, że prezentowane produkty zakładów rzemieślniczych, np. fotografie, były podpisywane nazwiskiem fotografki, a nie nazwą samego atelier. Może to sugerować, że komitety organizacyjne pragnęły podkreślić indywidualną pracę kobiet, a nie przedsiębiorstw przez nie prowadzonych. W pewien sposób przekreśla to ideę tych ekspozycji jako prezentacji pracy kobiet w rozumieniu rzemieślniczym. Bardziej zmierzano w stronę ekspozycji przedmiotów wyrabianych przez kobiety niezależnie, czy były one częścią pracy przedsiębiorstwa, czy efektem indywidualnej pracy. Głównym motywem nie były aspekty zarobkowe pracy kobiecej, ale bardziej zarysowanie aktywności na wielu tradycyjnie kobiecych i niepowiązanych z płatną pracą polach, np. gospodarstwa domowego czy robótek ręcznych. O tym, jak ważne było uczestnictwo w tych wystawach, świadczyć może fakt, że np. w niektórych relacjach prasowych z wystawy w 1897 r. można odnaleźć nazwiska kobiet, które po raz kolejny uczestniczyły w ekspozycjach⁴⁵.

⁴¹ M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 24, s. 187.

⁴² Swoje opinie o wystawie pozostawiły znane publicystki związane z kwestią kobiecą. Paulina Kuczalska-Reinschmit przedstawiła relacje pod pseudonimem P.R-t., na co wskazała Agata Zawiszewska, zob. eadem, „Ster” pod redakcją Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit Lwów 1895–1897, Szczecin 2017, s. 120.

⁴³ W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 45, s. 885.

⁴⁴ Ibidem, s. 903–904.

⁴⁵ Były to np. właścicielki szkół, które uczestniczyły w nich indywidualnie, m.in. Maria Borkowska, autorka fotografii na wystawie w 1889 r. Zob. W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa pracy kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 46, s. 903–904.

Warto podkreślić, że opisywane wystawy odnosiły się do zjawisk o charakterze emancypacyjnym w zaborze rosyjskim. W Warszawie i w okolicach wzmożony ruch kobiecy rozwijał się już od lat 70. XIX w.⁴⁶, a przemiany społeczne dotyczące kobiet w Galicji i w zaborze pruskim miały odmienny dynamizm. [fot. 3]

Bibliografia

Publikacje

25-lecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1900, Warszawa 1901.

Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939, red. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 2018.

Z. Chyra-Rolicz, *Pionierki w nowych zawodach na początku XX w.*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX w. Zbiór studiów*, cz. 2, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1992, s. 221–236.

Ćwierczakiewiczowa Lucyna, hasło w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/cwierczakiewiczowa-lucyna;3890144.html>.

L. Ćwierczakiewiczowa, *Przypomnienie z wystawy powszechnej*, „Bluszcz” 1868, nr 24, s. 145–146; nr 25, s. 154–155.

L. Ćwierczakiewiczowa, *Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowym w Warszawie 1877 r.*, w: *Kalendarz na r. 1897. Kolęda dla gospodyń na r. 1879: kolęda dla gospodyń przez autorkę 365 obiadów*, r. 4, Warszawa 1879, s. 51–70.

J. Dobkowska-Kubacka, *Czas kobiet poważnych. Emancypacja według Marii Ilnickiej*, w: *Kobiety w Europie Środkowo-Wschodniej w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. J. Getka, I. Krycka-Michnowska, Warszawa 2020, s. 103–114.

J. Dobkowska-Kubacka, *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2020, nr 106, s. 53–75.

⁴⁶ J. Dobkowska-Kubacka, *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2020, nr 106, s. 55.

- J. Dobkowska-Kubacka, *Przyszedł czas na ruch kobiet poważnych. Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*, Kraków 2024.
- A. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 22, s. 255; nr 35, s. 394–395.
- „Gazeta Przemysłowo–Rzemieślnicza” 1875, nr 35, s. 273.
- I. Huml, *Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX w.*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 47, z. 4, s. 297–314.
- E. Ihnatowicz, *Lucyna Ćwierczakiewiczowa – kucharka i dama*, w: *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997, s. 159–169.
- M. Ilnicka, *Kronika działalności kobiecej*, „Bluszcz” 1877, nr 5, s. 38–39.
- M. Ilnicka, *Wystawa powszechna pracy kobiecej w Berlinie*, „Bluszcz” 1868, nr 24, s. 141–142.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 23, s. 179.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 24, s. 186–187.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 25, s. 195–196.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 26, s. 202–203.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym*, „Bluszcz” 1889, nr 27, s. 212.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Bluszcz” 1877, nr 45, s. 353–355.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Bluszcz” 1877, nr 46, s. 361–363.
- M. Ilnicka, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Bluszcz” 1877, nr 47, s. 369–371.
- M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, „Bluszcz” 1889, nr 13, s. 97–98.
- M. Ilnicka, *Wystawa pracy kobiet*, „Bluszcz” 1889, nr 16, s. 128.
- M. Karwicka-Włosek, *Fotografia portretowa w dawnych atelier Lublina*, Lublin 1996.
- Kobieta i praca. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2000.

- Kronika tygodniowa, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 97, s. 279.
- L. Kuchtówna, Bronisława Poświkowa (z domu Bierzyńska), hasło w: Internetowy polski słownik bibliograficzny, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/bronislawa-poswikowa-z-domu-bierzynska>.
- P. Kuczalska-Reinschmit, *E pur si muove*, „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 38, s. 405.
- P. Kuczalska-Reinschmit, *Kobiety rękodzielnicy. Fotografia*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 148, s. 2–3.
- B-a, [brak tytułu], „Kurier Warszawski” 1867, nr 96, s. 579.
- K. Leśniak, *Historia lubelskich zakładów fotograficznych do 1939*, <https://teatrnn.pl/lublin-fotografia/historia-lubelskich-zakladow-fotograficznych-do-1939-roku/>.
- M. Litwinowicz-Drożdżel, *W ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis” 2014, s. 154–164.
- W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa pracy kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 45, s. 885.
- W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 46, s. 903–904.
- W. Marrené-Morzkowska, *Wystawa Pracy Kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 47, s. 923.
- Nagrody na Wystawie Pracy Kobiet*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1877, nr 47, s. 185.
- Otwarcie szkoły dla kobiet przez M. Borkowską*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 10, s. 165.
- K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 3: *Na podbój świata*, Gdańsk 2024.
- B. Poświkowa, *Wskazówki w zakresie sztuki stosowanej do przemysłu*, Warszawa 1892.
- P. R-t., *Wystawa zakładu przemysłowo-rękodzielniczego hr. Cecylii Zyberk-Plater*, „Świt” 1886, nr 1, s. 1–2.
- J. Sosnowska, *Przedmiot i rzecz*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 8–16.
- P. Tomczok, *Relacje z wystaw – ekonomie, afekty, narracje. Wystawa światowa w Paryżu w 1867 w „Przeglądzie Tygodniowym”*, w: *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy 1866–1876”*, seria II: Świat, Europa, Polska, red. A. Janicka, Białystok 2020, s. 377–391.

Warszawskie Muzeum Przemysłowo-Rolnicze, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1875, nr 35, s. 273.

A. Wiślicki, *Nasz udział w wystawie paryskiej. Konkurs do nagrody za ulepszenie bytu robotników*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 13, s. 97.

K. Wardzińska-Lejko, *Pionierki fotografii zawodowej w XIX-wiecznej Warszawie*, „Fotografia” 1978, nr 1, s. 46–48.

B. Wlaźlik, *Historyczny wymiar edukacji dziewcząt*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2006, t. 25, seria Pedagogika, s. 211–226.

Wystawa Pracy Kobiet,

<http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/wystawa-pracy-kobiet,126.html>.

Wystawa pracy kobiet, „Biesiada Literacka: Pismo literacko-polityczne ilustrowane” 1877, t. 3, nr 96, s. 278–279.

Wystawa pracy kobiet, „Kłosa” 1877, nr 645, s. 295.

Wystawa pracy kobiet, „Kurier Poranny i Antrakt” 1877, nr 217, s. 1.

Wystawa pracy kobiet w Warszawie, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1877, nr 44, s. 175–176.

A. Zawiszewska, *„Ster” pod redakcją Pauliny Kuczalskiej–Reinschmit Lwów 1895–1897*, Szczecin 2017.



1. Edward Nicz (ryt.), Ksawery Pillati (rys.), *Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym w Warszawie, 1877*, drzeworyt [\[powrót do tekstu\]](#)



Od lewej:

2. Maria Nowaczyńska, odwrocie portretu mężczyzny z kręgu rodzin Szczepkowskich i Kardolińskich, 1880–1889 [\[powrót do tekstu\]](#)
3. Wystawa Pracy Kobiet w 1877 r. [\[powrót do tekstu\]](#)

ABSTRAKT

Tematem artykułu są warszawskie Wystawy Prac Kobiet w XIX w. i ich znaczenie dla rozwoju muzealnictwa w Polsce. Obszar badawczy związany jest ze zjawiskiem wystawiennictwa przemysłowego w kontekście ruchów emancypacyjnych kobiet z lat 70. i 80. XIX w. W artykule omówione jest miejsce tych inicjatyw w ówczesnym kontekście polityczno-społecznym, z uwzględnieniem zagranicznych wzorców. Opisane zostały także postaci kobiece uczestniczące w tych wydarzeniach. Motywację do skupienia się nad tak postawionymi zagadnieniami można wysnuć ze społecznej historii sztuki, zorientowanej na badanie zależności między produkcją artystyczną a realiami społecznym i ekonomicznymi. Zakres tematyczny, w którym porusza się autorka, to wytwórczość i kształtujący się pomysł na muzealne prezentacje zasobów fotograficznych i rzemieślniczych.

Słowa kluczowe: wystawy, praca, kobieta, muzealnictwo, rzemiosło

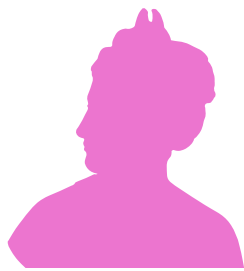
ABSTRACT

Women's activities in museums. Warsaw exhibitions of women's work in the years 1877–1889

The article discusses the significance of the Warsaw exhibitions of women's works in the nineteenth century for the development of museology in Poland. It is related to the phenomenon of industrial exhibitions in the context of women's emancipation movements of the 1870s and 1880s. It discusses the place of these initiatives within the political and social context of the time, taking into account foreign models. It also describes the women who participated in these events. The motivation behind focusing on these issues can be derived from the social history of art, which examines the relationship between artistic production and social and economic realities.

The author's scope includes creativity and the emerging concept of museums presenting photographic and craft resources.

Keywords: exhibitions, work, women, museology, craft



Adrianna Majerowska – absolwentka studiów Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Ukończyła studia podyplomowe z zakresu muzealnictwa. Do jej zainteresowań badawczych należą działalność fotografek od drugiej połowy XIX w. oraz dzieje wystawiennictwa. Zawodowo działa w obszarze historii sztuki, obecnie związana z Biblioteką Narodową. Píše artykuły popularyzujące fotografię.

Bocznymi drogami do zmian

Podczas dwóch dni konferencji zaprezentowane zostały referaty poświęcone sylwetkom kobiet, które przyczyniły się do rozwoju muzealnictwa i kolekcjonerstwa w Polsce. Podkreśliły one znaczenie ich pracy w tych obszarach, ale uwypukliły też liczne bariery i nierówności, z którymi musiały się mierzyć w przeszłości. Ramę dla tych rozważań stworzył esej Lindy Nochlin pt.: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, uznawany już za klasykę feministycznej myśli, którego sparafrazowany tytuł stał się również tytułem konferencji. Pytanie, tym razem dotyczące wielkich muzealniczek, kierowało uwagę, zgodnie z intencją badaczki, jak i zapewne organizatorek konferencji, na uwarunkowania, schematy prowadzące do dysproporcji między płciami i marginalizację widoczności pracy kobiet w muzeach. Otworzyło ono również przestrzeń do dyskusji nad obecną sytuacją i współczesnymi wyzwaniem w tym sektorze.

W rozważaniach dotyczących aktualnej sytuacji i jej oceny warto się odwołać do dostępnych danych statystycznych i raportów. A z nich wynika, że środowisko muzeów niezmiennie od wielu lat jest zdecydowanie sfeminizowane pod względem liczebności. W roku 2021 w muzeach wśród wszystkich zatrudnionych na etatach prawie 60 proc. stanowiły kobiety¹. Zjawisko to jednak wcale nie napawa optymizmem w zderzeniu z danymi z raportu Komisji Europejskiej z roku 2024², jest bowiem przejawem segregacji sektorowej polegającej na nadreprezentacji kobiet w słabiej opłacanych gałęziach gospodarki, w tym właśnie w kulturze³. Niepokojące wnioski przynosi także sprawdzenie, czy nadreprezentacja kobiet wśród zatrudnionych w muzeach ma swoje odzwierciedlenie w statystykach dotyczących stanowisk dyrektorskich. Tutaj sytuacja rozkładu płci jest odwrotnie proporcjonalna. W 130 muzeach rejestrowych istniejących w kraju stanowiska dyrektorek/dyrektorów naczelnych zajmuje 91 mężczyzn (70 proc.) i 39 kobiet (30 proc.)⁴. Ta rażąca dysproporcja wskazuje na istnienie głęboko zakorzenionych nierówności, które mimo zmian społecznych i kulturowych wciąż determinują strukturę zatrudnienia i dostęp do stanowisk kierowniczych w muzealnictwie.

¹ *Muzea w 2021 roku*, raport z badań przeprowadzonych przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2022, <https://statystykamuzeow.pl/storage/do%20pobrania/Publikacje/RAPORT-Muzea-w-2021.pdf>, s. 40.

² *Unia równości. Między założeniami a rzeczywistością*, red. A. Szczerba, Warszawa 2024, https://poland.representation.ec.europa.eu/document/download/6d1c86a5-5a4a-4157-9dd2-c4009c37b4bc_pl?filename=df6eba8b-9634-4716-88ca-fd04aedcb3ec_pl.pdf, s. 10.

³ *Rocznik Kultury Polskiej 2023*, red. G. Pol, Warszawa 2023, <https://sklep.nck.pl/pl/p/Rocznik-Kultury-Polskiej-2023-PDF/1029>, s. 16–19.

⁴ Informacje zebrane na podstawie Państwowego Rejestru Muzeów dostępnego online: <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php>, stan na 16 lipca 2024 r.

Zdaję sobie sprawę z tego, że sceptyczni wobec feministycznej perspektywy w obliczu przytoczonych powyżej danych sięgną z pewnością po argument o takiej samej dostępności konkursów na stanowiska dyrektorskie dla kobiet i mężczyzn. Warto zatem obnażyć słabość tej argumentacji, sięgając również po wyniki badań⁵. Pokazują one wciąż obecne różnice w poczuciu własnej wartości zawodowej pomiędzy mężczyznami i kobietami. Badania nie tylko dostarczają dowodów na istnienie tego zjawiska, ale wynika też z nich, że współcześnie pewność siebie stanowi na rynku pracy już nawet nie osobistą cechę charakteru, lecz kompetencję⁶. Kompetencję, którą kulturowo znacznie częściej wzmacniało się i wciąż wzmacnia u chłopców. Sytuacja ta znajduje swoje odzwierciedlenie także na rynku pracy, a konkretnie w procesach rekrutacyjnych. Mężczyźni decydują się na aplikowanie na ofertę pracy, gdy spełniają zaledwie 60 proc. wymagań. Zgoła inaczej jest z kobietami, które decydują się na przystąpienie do rekrutacji tylko wówczas, gdy spełniają wszystkie wymagania⁷. Nie możemy zatem mówić o prawdziwie równych szansach, tylko o ich pozorach, skoro wciąż istnieją uwarunkowania kulturowe, które wpływają na decyzje zawodowe kobiet, ograniczając im możliwości rozwoju i awansu.

Aby jeszcze głębiej zrozumieć źródła tych ograniczeń, wyraźnie widoczne również w muzealnictwie, trzeba sięgnąć do przeszłości i ponownie odwołać się do zaprezentowanych na konferencji referatów. W nich bowiem ujawnia się pewna prawidłowość związana z tym, że kobiety w przeszłości zmuszone były do wyboru „bocznych dróg” prowadzących do muzealniczego świata. Szukały swojego miejsca w nowych obszarach czy też tych powszechnie uznawanych za mniej prestiżowe, a tym samym mniej atrakcyjne dla mężczyzn. Znaczna część bohaterek referatów związana była z etnografią, czyli obszarem stereotypowo kojarzonym z tym, co kobiece (życie codzienne, zwyczaje, wierzenia, wartości) lub nowymi, dopiero kształtującymi się dziedzinami jak tkanina, fotografia czy plakat. Opisaną prawidłowość zauważyła w swoim esej *Dlaczego nie było wielkich artystek? Trzydzieści lat później* Linda Nochlin. Jej obserwacje dotyczyły oczywiście środowiska artystek, które również próbowały wchodzić do sztuki poprzez działania niszowe, transgresyjne, często nie wybierały tradycyjnych dziedzin sztuki, które były zdominowane przez mężczyzn. Szukały własnej drogi biegnącej pomiędzy mediami w sztuce⁸. Te strategie, choć wynikające z konieczności, przyczyniły się paradoksalnie do wzbogacenia muzealnictwa i sztuki o nowe, innowacyjne podejścia oraz perspektywy. Determinacja kobiet wymusiła zmiany, które otworzyły drogę do bardziej sprawiedliwej i równościowej przyszłości w muzealnictwie.

⁵ K. Kay, C. Shipman, *The Confidence Gap*, „The Atlantic” May 2014, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/05/the-confidence-gap/359815/>.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ G. Baker, *William Kentridge*, „Artforum” November 2001.

Przytoczone dane i wnioski pokazują jednak, że cel tej drogi jest jeszcze daleki. Pomimo postępów, jakie udało się osiągnąć w ostatnich dziesięcioleciach, nadal istnieją wyraźne bariery utrudniające kobietom pełne wykorzystanie ich potencjału w muzealnictwie. Nierówności płciowe w strukturze zatrudnienia na stanowiskach zarządczych wciąż wskazują na istnienie mechanizmów, które hamują rzeczywiste równouprawnienie. W tym kontekście pytanie zawarte w tytule konferencji może prowokować do kolejnych refleksji o tym, jak kształtować przyszłość – taką, w której wielkość i znaczenie nie będą definiowane przez płeć, a potencjał każdej osoby będzie mógł się rozwijać bez przeszkód. W końcu to od nas zależy, czy przyszłość oceni nasze czasy jako moment prawdziwego przełomu.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

G. Baker, William Kentridge, „Artforum” listopad 2001, s. 140– 143.

Muzea w 2021 roku, raport z badań Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, <https://statystykamuzeow.pl/storage/do%20pobrania/Publikacje/RAPORT-Muzea-w-2021.pdf>.

L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, wstęp C. Grant, Sopot 2023.

Rocznik Kultury Polskiej 2023, red. G. Pol, Warszawa 2023, <https://sklep.nck.pl/pl/p/Rocznik-Kultury-Polskiej-2023-PDF/1029>.

K. and C. Shipman, The Confidence Gap, „The Atlantic” May 2014, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/05/the-confidence-gap/359815/>.

Unia równości. Między założeniami a rzeczywistością, red. A. Szczerba, Warszawa 2024, https://poland.representation.ec.europa.eu/document/download/6d1c86a5-5a4a-4157-9dd2-c4009c37b4bc_pl?filename=df6e-ba8b-9634-4716-88ca-fd04aedcb3ec_pl.pdf.

ABSTRAKT

Artykuł poddaje analizie historyczne i współczesne mechanizmy marginalizacji kobiet w strukturach muzealnych, przyjmując za kontekst referaty zaprezentowane podczas interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce”. Szczególną uwagę poświęcono w tekście zagadnieniu nierównomiernej reprezentacji płciowej na stanowiskach kierowniczych, występującej pomimo znaczącej przewagi liczebnej kobiet wśród pracowników muzeów. Na podstawie danych statystycznych oraz wyników badań społecznych wskazano na istnienie barier strukturalnych ograniczających możliwości awansu zawodowego kobiet. Wśród czynników wpływających na tę sytuację wyróżniono m.in. różnice w zakresie społecznie uwarunkowanej pewności siebie oraz kulturowe wzorce wpływające na wybory ścieżek kariery. Artykuł dowodzi, że mimo zachodzących zmian i postępującej transformacji instytucji muzealnych rzeczywista równość płci w tym sektorze nie została jeszcze osiągnięta. Kwestia obecności kobiet w polu muzealnym pozostaje zatem aktualnym wyzwaniem, zarówno z perspektywy badań naukowych, jak i praktyki instytucjonalnej.

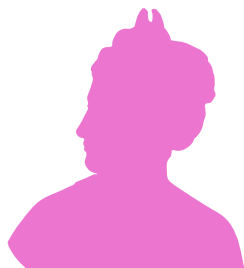
Słowa kluczowe: muzealnictwo, kobiety w muzeach, struktury władzy, feminizm, równość płci

ABSTRACT

Back roads to change

This article analyses the historical and contemporary mechanisms of the marginalization of women in museum structures, taking as its context the papers presented at the interdisciplinary academic conference, ‘Why Have There Been No Great Women Museologists? The Herstory of Museology in Poland’. The study focuses on the issue of unequal gender representation in management positions, despite the significant numerical advantage of women among museum employees. Using statistical data and the results of social research, the article highlights the existence of structural barriers that limit women’s career advancement opportunities. The study identified several factors which contribute to this situation, including differences in socially conditioned self-confidence and cultural patterns that influence career choices. The article contends that despite the changes that have been instigated and the ongoing transformation of museum institutions, true gender equality in this sector has not yet been achieved. The issue of women’s presence in the museum field remains a current challenge both from the perspective of academic research and institutional practice.

Keywords: museology, women in museums, power structures, feminism, gender equality.



Aneta Dalbiak – polonistka, historyczka sztuki, muzealniczka i menedżerka kultury. Od 2016 r. dyrektorka Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Uprzednio związana zawodowo przez 10 lat z Muzeum Sztuki w Łodzi. Jej zainteresowania badawcze związane są z muzeologią, sztuką i modą współczesną. Członkini ICOM Polska i Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Zasiada w Radzie Muzeum Miasta Łodzi, pełniąc w niej funkcję przewodniczącej, Radzie Biznesu przy Wydziale Technologii Materiałowych i Wzornictwa Tekstyliów Politechniki Łódzkiej, Radzie Partnerów Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego oraz Radzie Programowej magazynu naukowego „Powidoki” wydawanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. W 2024 r. została powołana do Rady ds. Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

ZAPROSZENIE I PROGRAM KONFERENCJI





Zaproszenie do udziału w konferencji

Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce

Interdyscyplinarna konferencja naukowa

Muzeum Łazienki Królewskie, Teatr Królewski w Starej Oranżerii

8–9 października 2024 r.

Nawiązując do tekstu Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, opublikowanego w 1971 r., a po polsku wydanego z komentarzem w 2023 r., można, a nawet wypada zadawać kolejne tego typu pytania w obszarze kultury. O ile oczywiste jest, że było wiele wybitnych muzealniczek, o tyle rola i osiągnięcia kobiet w rozwoju muzealnictwa w Polsce zasługują na większą uwagę.

W czasach rozwijającego się znaczenia i mocy oddziaływania muzeów wciąż rezonują liczne wątki kierujące ku wcześniejszym perspektywom wobec działań kobiet. Przy analizach założeń i rozwoju kolekcjonerstwa oraz muzealnictwa w Polsce można odnaleźć szczególnie wkład kobiet. Podążając za narracją Lindy Nochlin, bardzo ważne jest przywoływanie takich postaci jak Izabella z Flemingów Czartoryska, Izabella z Czartoryskich Działyńska, Róża Raczyńska czy Magdalena z Dzieduszyckich Morska. Równie istotne są biografie i osiągnięcia wielu innych, które na przestrzeni lat budowały kolekcje sztuki, dbały o nie, tworzyły i rozwijały muzea we wszystkich ich obszarach, m.in. archeologii, konserwacji, zabezpieczania, magazynowania, udostępniania, wystawiennictwa, kuratorowania, popularyzacji czy edukacji. Do tej pory jednak ich działalność została niewystarczająco rozpoznana przez historię, historię sztuki i kultury. Wypada zatem podjąć refleksję nad herstorią muzealnictwa w Polsce.

„To bardzo ważne, aby kobiety stawiały czoło swojej historii i swej obecnej sytuacji, nie uciekając się do wymówek i wychwalania przeciętności”

Linda Nochlin

Kiedy w 2022 r. w polskiej wersji ukazały się *Dziewczyna i uczony. Historia dwóch Rembrandtów z kolekcji Karoliny Lanckorońskiej* Gerdien Verschoor oraz *Peggy Guggenheim. Życie uzależnione od sztuki* Antona Gilla, zwróciłam uwagę, że obie niezwykle kobiety urodziły się w sierpniu 1898 r. Analizując ich życiorysy i osiągnięcia, w obu przypadkach oparte na fascynacji sztuką i miłości do twórczości, a jednocześnie z wielu powodów tak różne, postanowiłam podzielić się z Państwem potrzebą budowania narracji w kulturze z kobiecego punktu widzenia.

Celem interdyscyplinarnej konferencji naukowej jest stworzenie platformy do wymiany badań, myśli i koncepcji na temat historii polskiego muzealnictwa, z uwzględnieniem wielu perspektyw i wszystkich kompetencji, bez względu na charakter gromadzonych zbiorów. Do dyskusji proponujemy m.in. następujące obszary badawcze:

- biografie i doświadczenia muzealniczek,
- osiągnięcia kobiet w różnych obszarach muzealnictwa,
- badaczki i ich spojrzenia wobec muzealnictwa, muzeologii, muzeów,
- feministyczne perspektywy w muzealnictwie,
- kobiece narracje i interpretacje.

Czekamy na wystąpienia z różnych dyscyplin naukowych, oparte na wielu paradygmatach i koncepcjach metodologicznych. Prezentacje badaczek i badaczy uzupełni sesja z wystąpieniami studentek, studentów, doktorantek oraz doktorantów, których również zachęcamy do udziału w konferencji.

Planowane jest wydanie publikacji pokonferencyjnej.

Zapraszając Państwa do udziału w konferencji przypominamy cytát z *Eneidy* Wergilusza, umieszczony na kluczu do Domu Gotyckiego Izabelli Czartoryskiej w Puławach: „Kobieta wodzem chwalebego czynu”. Sentencja ta stanowi również fragment tytułu książki prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej *Kobieta wodzem chwalebego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*, wydanej w 2018 r.

Zapraszamy do Muzeum Łazienki Królewskie.

dr Marianna Otmianowska
przy współpracy

Joanny Gregier, Anity Kacprzyk,
Malwiny Rozwadowskiej i Kamilli Perety

Wydarzenie zostało objęte patronatem ICOM Polska.

Komitet naukowy konferencji:

dr Grażyna Bastek
dr Izabela Bukalska
prof. ucz. dr hab. Anna Sylwia Czyż
dr Maria Gołąb
Barbara Gołębiowska
Jolanta Gumula
dr Katarzyna Jagodzińska
Joanna Kilian
dr Marika Kuźmich
dr Ewa Leszczyńska
prof. ucz. dr hab. Beata Nessel-Łukasik
dr Agnieszka Morawińska
dr Magdalena Muskała
prof. ucz. dr hab. Luiza Nader
dr Marianna Otmianowska
prof. dr hab. Elżbieta Pakszys
Elżbieta Penderecka
prof. dr hab. Maria Poprzęcka
prof. dr hab. Agnieszka Rosales Rodriguez
prof. ucz. dr hab. Marta Rakoczy
prof. ucz. dr hab. Barbara Wagner
dr Joanna Wasilewska
prof. dr hab. Elżbieta Wichrowska
prof. ucz. dr hab. Anna Maria Wierzbicka
prof. dr hab. Małgorzata Wrześniak



Why Have There Been No Great Women Museologists? The Herstory of Museology in Poland

Interdisciplinary academic conference

Royal Łazienki Museum, Royal Theatre in the Old Orangery

8–9 October 2024

With reference to Linda Nochlin's essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* published in 1971, and once again published in Polish with a commentary in 2023, it is permissible and even fitting to ask other questions of this type in the field of culture. While it is evident that there have been many distinguished female museologists, the role and achievements of women in the development of museology in Poland deserve more attention.

In times of the growing importance and influence of museums, numerous insights pointing to earlier perspectives on women's activities still resonate. When analysing the goals and evolution of collecting and museology in Poland, one can find the unique contribution of women in the biographies, actions and concepts of many of them. If we follow L. Nochlin's narrative, it is essential to recall such personalities as Izabella Czartoryska née Fleming, Izabella Działyńska née Czartoryska, Róża Raczyńska, and Magdalena Morska née Dzieduszycka. Equally important are the biographies and achievements of many other women who over the years have built art collections, cared for them, created and managed museums in all fields of their operation, including: archaeology, conservation, safeguarding, storing, making available, exhibiting, curating, popularizing and educating. To date, however, their activities have been insufficiently recognized by history, art and culture. It is therefore appropriate to reflect on the herstory of museology in Poland.

What is important is that women face up to the reality of their history and of their present situation, without making excuses of puffing mediocrity
– Linda Nochlin.

In 2022, when Gerdien Verschoor's book on Rembrandt's Girl and Scholar was released in its Polish version as *Dziewczyna i uczony. Historia dwóch Rembrandtów z kolekcji Karoliny Lanckorońskiej* (The Girl and the Scholar. The story of two Rembrandts from the collection of Karolina Lanckorońska), and Anton Gil's *Peggy Guggenheim. The Life of an Art Addict*, I noted that both these extraordinary women were born in August 1898. Analysing their biographies and achievements, both of which are based on a fascination with art and a love of creativity, yet both of whom are so different for many reasons, I decided to share with you the need to build a narrative in culture from a woman's point of view.

The aim of the interdisciplinary academic conference is to create a platform for the exchange of research, thoughts and concepts on the herstory of Polish museology, taking into account a variety of perspectives and all areas of competence, regardless of the nature of the collections amassed. For discussion we propose, among other things: the following areas of research:

- biographies and experiences of women museum workers;
- achievements of women in various fields of museology;
- female scholars and their insights into the creation and maintenance of museums, museology, and the museums themselves;
- feminist perspectives on the creation and maintenance of museums;
- women's narratives and interpretations.

We look forward to receiving presentations covering various academic disciplines, drawing on a wide range of paradigms and methodological concepts. The presentations of the scholars will be supplemented by a session with talks by female and male students and postgraduate students, who are also encouraged to participate in the conference.

We are planning to publish a post-conference publication.

On inviting you to participate in the conference, we would like to remind you of the quotation from Virgil's Aeneid, inscribed on the key to Izabella Czartoryska's Gothic House in Puławy: 'A woman (was) the leader of the deed'. This sentence is also a fragment of the title of the book by Prof. Dr Hab. Teresa Grzybkowska *Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych* (which translates as A woman is the leader of a glorious deed. Creators of the first Polish museums and philosophical gardens), published in 2018.

Welcome to the Royal Łazienki Museum.

Dr Marianna Otmianowska
in collaboration with
Joanna Gregier, Anita Kacprzyk,
Malwina Rozwadowska i Kamilla Pereta

Wydarzenie zostało objęte patronatem ICOM Polska.

The Conference Committee:

Dr Grażyna Bastek
Dr Izabela Bukalska
Prof. ucz. dr hab. Anna Sylwia Czyż
Dr Maria Gołąb
Barbara Gołębiowska
Jolanta Gumula
Dr Katarzyna Jagodzińska
Joanna Kilian
Dr Marika Kuźmich
Dr Ewa Leszczyńska
Prof. ucz. dr hab. Beata Nessel-Łukasik
Dr Agnieszka Morawińska
Dr Magdalena Muskała
Prof. ucz. dr hab. Luiza Nader
Dr Marianna Otmianowska
Prof. dr hab. Elżbieta Pakszys
Elżbieta Penderecka
Prof. dr hab. Maria Poprzęcka
Prof. dr hab. Agnieszka Rosales Rodriguez
Prof. ucz. dr hab. Marta Rakoczy
Prof. ucz. dr hab. Barbara Wagner
Dr Joanna Wasilewska
Prof. dr hab. Elżbieta Wichrowska
Prof. ucz. dr hab. Anna Maria Wierzbicka
Prof. dr hab. Małgorzata Wrześniak



Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce

Interdyscyplinarna konferencja naukowa

Teatr Królewski w Starej Oranżerii, Muzeum Łazienki Królewskie

8–9 października 2024 r.

Dzień I

9.00 Rejestracja uczestników i uczestniczek

9.30 Otwarcie konferencji – dr Marianna Otmianowska,
Muzeum Łazienki Królewskie

9.45 Wykład otwierający – dr Agnieszka Morawińska

10.20–11.50 Panel I. *Mecenaski*

moderacja: Ewelina Krahel, Muzeum Łazienki Królewskie

- Zofia Dzieduszycka-Zdziech, Muzeum Łazienki Królewskie, *Paulina Dzieduszycka z Działyńskich: Nieznana bohaterka polskiego muzealnictwa XIX w.*
- dr Kamila Kłudkiewicz, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu, *Kolekcjonerka i pośredniczka. Izabella z Czartoryskich Działyńska i Josephine Rousset na rynku sztuki w XIX w.*
- dr Izabela Kopania, Muzeum Łazienki Królewskie, *Kolekcjonerstwo w czasach niepokoju. Zbiór roślin Magdaleny Morskiej w Zarzeczu i poszukiwanie formuły idealnego siedliska wiejskiego*
- dr Ewa Leszczyńska, Muzeum Pałac w Rogalinie, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, *W służbie Polsce. Zastugi Róży z Potockich I v. Krasińskiej, II v. Raczyńskiej dla rodzimej kultury*

11.50–12.20 przerwa kawowa

12.20–13.50 Panel II. *Od kolekcji do muzeum*

moderacja: dr Małgorzata Grąbczewska, Muzeum Łazienki Królewskie

- dr hab. prof. PAN Iwona Arabas, dr hab. prof. PAN Piotr Daszkiewicz, lek. med. Robert Książkowski, Instytut Historii Nauki PAN, *Gabinet Historii Naturalnej księżnej Anny Jabłonowskiej: zaginiona kolekcja*
- Weronika Gosztyła-Frańczak, badaczka niezależna, *Waleria Tarnowska – skromna kolekcjonerka, założycielka okazałej Kolekcji Dzikowskiej. Od miniatur po rzeźby Canovy i płótna Rembrandta*
- Uładzimir Karalenak, Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, *Zapomniane muzeum Marii Doroty Radziwiłłowej i Marii Róży Radziwiłłowej w Nieświeżu (1906–1914)*
- Edyta Kucaba-Łyszczek, Monika Jagustyn-Tokarz, Muzeum – Zamek w Łańcut, *Izabela z Czartoryskich Lubomirska i jej tańcuckie muzeum*

13.50–14.50 lunch

14.50–16.20 Panel III. *Wielość postaw*

moderacja: Dorota Stelmaszczyk-Szwed, Muzeum Łazienki Królewskie

- dr Małgorzata Grąbczewska, Muzeum Łazienki Królewskie, *Fotografia w muzeach sztuki – prekursori*
- Adrianna Majerowska, badaczka niezależna, *Kobiece aktywności w muzeum. Warszawskie Wystawy Pracy Kobiet w latach 1877–1889*
- dr Marcin Szelaąg, Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu, *Niewidzialna praca kobiet w działach oświatowych muzeów i galerii a instytucjonalna niepamięć*
- dr Aldona Tołysz, badaczka niezależna, *Współpracowniczka, inicjatorka, kuratorka. Zmieniająca się rola kobiety w polskim muzealnictwie w I połowie XX w.*
- Łukasz Wojtczak, Pałacik Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach, *Aleksandra Zasuszanka-Dobrowolska – twórczyni muzeów biograficznych*

16.40 Recital fortepianowy *Kobiety w muzyce. Muzy i kompozytorki*

Ewa Guz-Seroka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Po recitalu zapraszamy na rozmowy kularowe i bankiet.

Program recitalu:

- Ludwig van Beethoven
Sonata cis-moll „Quasi una fantasia” op. 27 nr 2 cz. 1 (1801),
dedykowana hrabinie Gulietcie Guicciardi
- Ludwig van Beethoven
Bagatela a-moll WoO59 „Dla Elizy” (1810),
dedykowana Theresie Malfatti
- Fryderyk Chopin
Polonez g-moll op. posth. (1817),
dedykowany Wiktorii Skarbek
- Fryderyk Chopin
Nokturn cis-moll „Lento con gran espressione” op. posth. (1830),
dedykowany Ludwice Chopin
- Fryderyk Chopin
Walc cis-moll op. 64 nr 2 (1846-47),
dedykowany Charlotte de Rothschild
- Maria Szymanowska
Nokturn „Le Murmure” (1825?)
- Clara Schumann
Impromptu op. 5 nr 1 „Le Sabbat” (1836)
- Clara Schumann
Scherzo nr 2 op.14 (1845)

Dzień II

9.30–11.00 Panel IV. *Etnograficzne herstory*

moderacja: dr Piotr Skowroński, Muzeum Łazienki Królewskie

- Joanna Bartuszek, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, *Janina Tuwanówna – zapomniana muzealniczka*
- dr Iryna Horban, Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie, *W cieniu znanych mężów. Dwie muzealniczki ze Lwowa w historii polskiego muzealnictwa powojennego*
- dr Magdalena Kwiecińska, Muzeum Tatrzańskie im. Dra T. Chałubińskiego w Zakopanem, *Bronisława Giżycka – kolekcjonerka nieznana*
- Dorota Majkowska-Szajer, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, *Na własnych zasadach – o etnografii, muzealnictwie i życiu według Zofii Cieśli-Rainfuss*
- dr Marta Skwirowska, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, *Maria Frankowska. Wszystko w odpowiednim czasie*
- dr Justyna Słomska-Nowak, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, *Etnograficzne herstory. Muzealniczki, badaczki, działaczki*

11.00–11.30 przerwa kawowa

11.30–13.00 Panel V. *Siłaczki*

moderacja: prof. ucz. dr hab. Anna Maria Wierzbicka, Politechnika Warszawska

- dr Ewa Gizińska, Towarzystwo Naukowe Płockie; Politechnika Warszawska, Filia w Płocku, *Halina Rutska (1868–1932). Kobieta, która stworzyła płockie muzeum*
- Marta Kowalewska, Centralne muzeum Włókiennictwa w Łodzi, *Urszula Czartoryska*
- dr Patrycja Łobodzińska, Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Pierwsza Dama Pomorza. Zofia Krzymuska-Fafius i historia sztuki średniowiecznej na Pomorzu Zachodnim*
- Bożena Pysiewicz, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, *Janina Fijałkowska – twórczyni pierwszego na świecie Muzeum Plakatu*
- Iwona Rosińska, Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, *Pasja i obowiązek. Helena i Wiesława Cichowicz – prekursorzy Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*
- Izabela Suchan, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, *Muzeum trzymające rękę na pulsie nowoczesności. O praktyce muzealnej Krystyny Kondratiuk*

13.00–13.30 przerwa kawowa

13.30–15.00 Panel VI. Naukowczynie – kuratorki – artystki

moderacja: Lidia Iwanowska-Szymańska, Muzeum Łazienki Królewskie

- dr hab. prof. PAN Mikołaj Getka-Kenig, Instytut Historii Nauki PAN; Muzeum Zamkowe w Sandomierzu, *Olga Łaszczyńska i nowe spojrzenie na dzieje Wawelu w powojennej Polsce*
- dr Maria Gołąb, Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Jacek Malczewski w praktyce badawczej i wystawienniczej Agnieszki Ławniczakowej (1935–2009)*
- Magdalena Guzik, Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie, *Światy Janiny Mierzeckiej*
- dr Aleksandra Janiszewska-Cardone, dr Piotr Borusowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, *W służbie dawnych mistrzów. Hanna Benesz (1947–2019) i Muzeum Narodowe w Warszawie*
- Katarzyna Nowak, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, *Zofia Alberowa. Japońska sztuka i Order Drogocennej Korony*
- dr Filip Skowron, Zamek Królewski na Wawelu, „Zażyła przyjaciółka księżnej”. *Siemiatycka kustoszka i kuratorka Renata Gralath*

15.00–16.00 Debata na zakończenie konferencji

moderacja: dr Marianna Otmianowska, Muzeum Łazienki Królewskie

Aneta Dalbiak, Piotr Górajec, prof. dr hab. Robert Kotowski, Monika Przytkowska, dr hab. prof. SGGW Joanna Wyleżatek, dr hab. prof. UKSW Małgorzata Wrześniak

Rysunki wykonane
przez Małgorzatę Tchorzewską-Jedlińską
GoTek Rysuje
podczas konferencji
**„Dlaczego nie było
wielkich muzealniczek?
Herstoria muzealnictwa
w Polsce”**



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? **HERSTORIA** MUZEALNICTWA W POLSCE

LUDWIG VAN BEETHOVEN: SONATA cis-moll DEDYKOWANA

HRABINIE GULIETCIE GUICCIARDI

LUDWIG VAN BEETHOVEN: BAGATELA a-moll DEDYKOWANA

THERESIE MAFATTI

FRYDERYK CHOPIN: POLONEZ g-moll DEDYKOWANY

WIKTORII SKARBEEK

FRYDERYK CHOPIN: NOKTURN cis-moll DEDYKOWANY

LUDWIG CHOPIN

FRYDERYK CHOPIN: WALT cis-moll DEDYKOWANY

CHARLOTTE DE ROTHSCHILD

MARA SCHMANOWSKA: NOKTURN „LE MURMURE”

CLARA SCHUMANN: IMPROMPTU OP.5 NR 1 „LE SABBAT”

CLARA SCHUMANN: SCHERZO NR 2 OP.14

RECITAL FORTEPIANOWY

**EWA
GUZ-SEROKA**

KOBIETY W MUZYCE: MUZY : KOMPozyTORKI

ORGANIZATOR

PATRONAT
HONOROWY

MECENAS
MUZEUM

PARTNER
MUZEUM

PARTNER
WYDARZENIA

PATRON
KONFERENCJI

PATRONI
MEDIALNI

NA ŻYWO
NARYSOWAŁA



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



ICOM
Poland

Insider

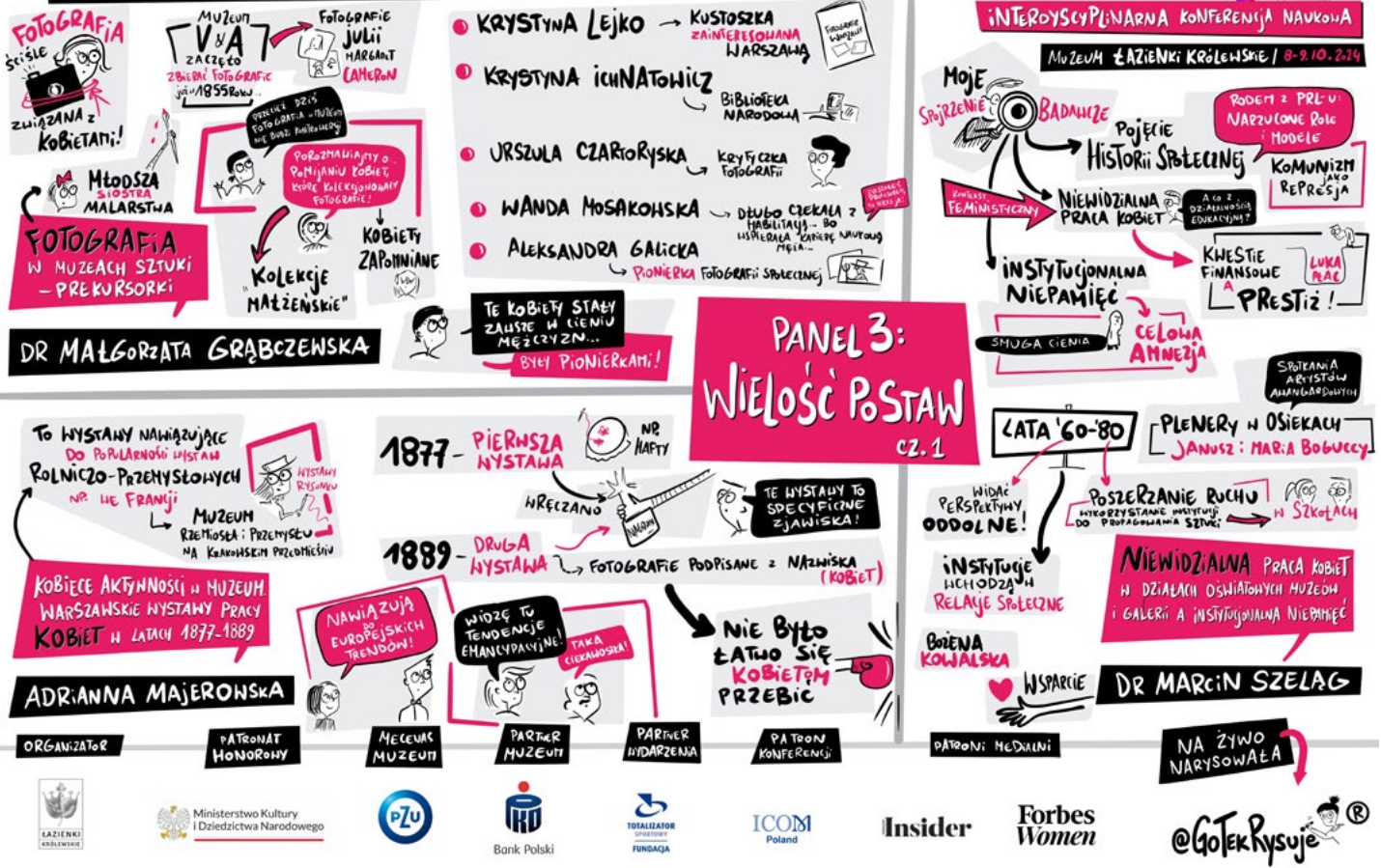
Forbes
Women

@GoTekRysuje

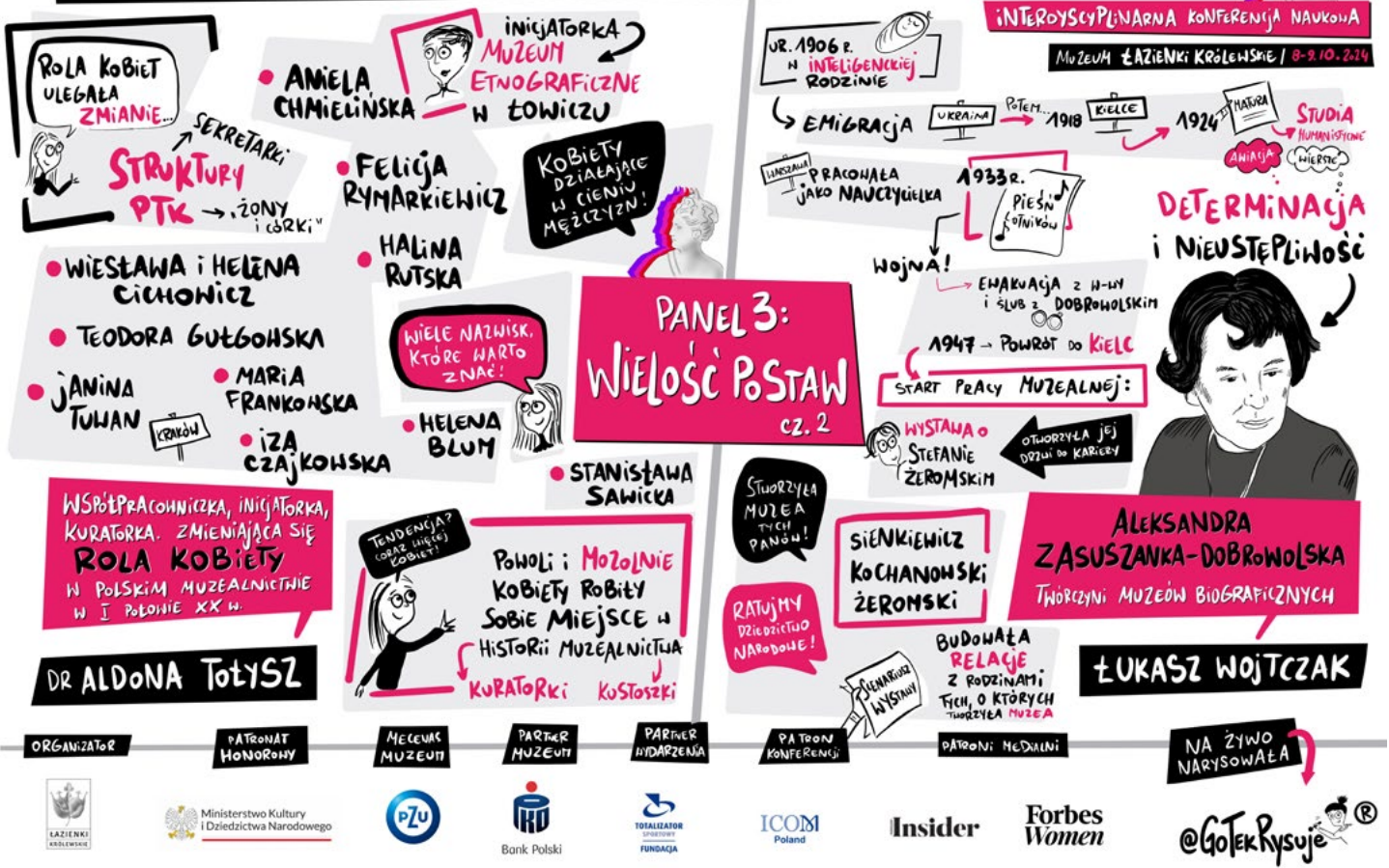
@GoTeksRysuje®

@GoTeK Rysuje®

DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



WYKŁAD OTWIERAJĄCY

DLACZEGO?
Z TEGO SAMEGO POWODU,
Z KTÓREGO NIE BYŁO
WIELKICH ARTYSTEK!
NIE BYŁO DLA NICH MIEJSCIA!



DR AGNIESZKA MORAWIŃSKA

HISTORIA MUZEALNICTWA
Tom 1 Tom 2 Tom 3

WOW!

ALEŻ KOLEKCYJA
SIĘ SZYBKO
ROZWIJA!

POTRZEBUJEMY MUZEUM!

Victoria & Albert

Misja:
STWORZENIE
SALONU MIASTA

ZŁOTY WIEK MUZEUM

POSTKOLONIALIZM

POROZUMIENIAJĄCY
KRZYSIE

GHIAZDORSKI
INSTALACJA

WALUTY O NIAJ!
ALE...
MASOWA PUBLICZNOŚĆ
TO ZAGROŻENIE

PRZYJMUJĄ SIĘ
TYM NIENYKALNĄ
KOBIECĄ!

AGNES HONGAN

NA PODŁOŻE CZŁOŚCIOWA: W 1968 I PO

IRENE BIZOT

NIENYKALNA I SKUTECZNA

BETTY CHURCHER

CO Z TYMI
KOBIECĄMI?

BUDUJE KOLEKCYJ!

FUNDUJE
ZNAK!

TE KOBIECY WARTO
O SVOJE MIEJSCE
W ŚWIECIE SZTUKI
I MUZEALNICTWA.
ICH DZIAŁANIA, CHOĆ
NIE ZAWSZE DOŁĄCZANE
W SVOIM CZASIE, MAJĄ
DEJŚĆ FUNDAMENTALNE
ZNACZENIE!

DIA POSTRZEGANIA PRZEZ NINIE SZUKI
WASIM ROLĄ ODŁOŻAŁA NOJA MATKA,
KATKA WROBLEWSKA TEŻ MUZEALNICTWA



HANNA WRÓBLEWSKA

MINISTRA KULTURY I
DZIEDZICTWA NARODOWEGO

RÓŻNORODNOŚĆ I BOGACTWO
ZŁOŻONYCH REFLEKSÓW
POZWALAJĄ PLANOWAĆ
KOLEJNE EDYCJE!



DR MARIANNA OTMIANOWSKA

DYREKTORKA MEK

"NAJLEPSZE PROSIE PYTANIE
JAK DŁUGO NIE BYŁO WIEKOWY
ARTYSTY?" - JEŚLI ZNAJOMY
NA NIE HERSCIA ODPOWIEDZI -
MOŻE URUCHOMIĆ REFLEKSJE
ZANUJOMĄ, KTÓRA NIE BĘDIE
OGRAŃCZAJĄC SIĘ DO ZŁOŻEN
PRZYJĘTYCH WENIATRY JEDNY
DISCYPLINY, ALE ROZSZERZĄ
SIĘ NA INNE (-) I W TEN SPOŚB
PODŁĄŻĄ ZADZIWIENIE, ŻE
TRADYCYJNE PODZIAŁY DOCIERAJĄ
INTERKULTURNYCH PROSIAJĄ WTYCZNE
W POSTACIOWANU ODPOWIEDZI NA
WSTYPIE NINIE PYTANIA NINIEJ CIERŚ

CYTAT
Z KSIĄŻKI
DLACZEGO NIE BYŁO
WIELKICH ARTYSTEK?
LINDA NODLIN

KIEDY TRZEBA
ZAJĘĆ SIĘ KRYZYS...
PRAWKĄ KOBIECY!

ORGANIZATOR

PATRONAT HONOROWY

MECEUS MUZEUM

PARTNER MUZEUM

PARTNER WYDARZENIA

PATRON KONFERENCJI

PATRONI MEDIALNI



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



ICOM
Poland

Insider

Forbes
Women

@GoTeKrysuję®

NA ŻYWO NARYSOWAŁA

DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



DEBATA NA KONIEC KONFERENCJI

KOLEJNY KROK?

CO KOBIECY
W MIOŚŁY

DLACZEGO
MIAŁY BYĆ,
SKORO BYŁY

NIENYKALNIE...

SZYKOWANE
DO KONKRETYCH
RÓL...

NA SZCZĘŚCIE
BYŁY ŚWIATEŁ
RODOWI, I KIEDY
WYŁOŻYŁY INNY

PRZYJMUJĄ SIĘ
POWSZECHNIM
PRZEDKONANIAM!

SYSTEM
WYCHOWANIA

INTERDISCYPLINARNA KONFERENCJA NAUKOWA
MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE / 8-9.10.2024

Twórczy
komplementarny
historię w
wielu obszarach!

MODERATORKA:



DR MARIANNA OTMIANOWSKA

DYREKTORKA MEK

MINISTRA KULTURY

BALANS!

PROCES
KU ZMIANIE

Co MOŻEMY ZROBIĆ,
BY ZMIANA ZASZŁA SZYBKO?

140
instytucji → 39♀
91♂

PRACA MUZEALNIKA
TO PRACA
ZESPÓŁOWA

MUZEALNE
OBSZARY
"KOBIECE"

TRANSGRESYWNE!

PODOBNE W MUZEALNICTWIE

ŚCIEŻKA OD
"RÓL NINIEJ ZNACZĄCYCH"

BOCZNE
DRZWI

PANI
EDUKATORKA
JEST
TWARZĄ

HERSTORIA
NIE MA
WYPIERAC
MĘSKIM
HISTORI!

KOLOFONY
TO SIĘ
PEŁNIZU...

ŻYLIŚMY
LATAMI
"PIĘKNE PATRIARCHATU!"

HELENE
CIXOUS

ROLA I ZNACZENIE
W MUZEALNICTWIE

Co TO JEST
KOBIECY PUNKT
WIZJENIA
WYSTAWY?



DR HANNA WRÓBLEWSKA

MINISTRA KULTURY

ZAJMUJĄ SIĘ TEMATY
DOBROSTANEM
W SEKTORZE
KULTURY!



ANETA DALBIAK

PATRONI MEDIALNI

WTE PANIE
OD KREDEK

HERSTORIA
STOSOWANA
ROBMY TO!

HERSTORIA
NIE MA
WYPIERAC
MĘSKIM
HISTORI!



PROF. DR HARROBERT KOTOWSKI

PARTNER MUZEUM



PIOTR GÓRAJEC

MECEUS MUZEUM



MONIKA PRZYPKOWSKA

PATRONAT HONOROWY

NIE NA ZDJĘC
BOHATEREK CZY SĄ
NIE NAZWANE?

NIEKTÓRZY
PROFESOROWIE
NIE BYLI BY NINIE
BEZ SVOICH ZIM

PISZE ZA
MĘŻA

W TYM
4 LATY

60
EDUKATORÓW
ANONIMOWOŚĆ
PRACY EDUKACYJNEJ

ORGANIZATOR

PATRONAT HONOROWY

MECEUS MUZEUM

PARTNER MUZEUM

PARTNER WYDARZENIA

PATRON KONFERENCJI

PATRONI MEDIALNI



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



ICOM
Poland

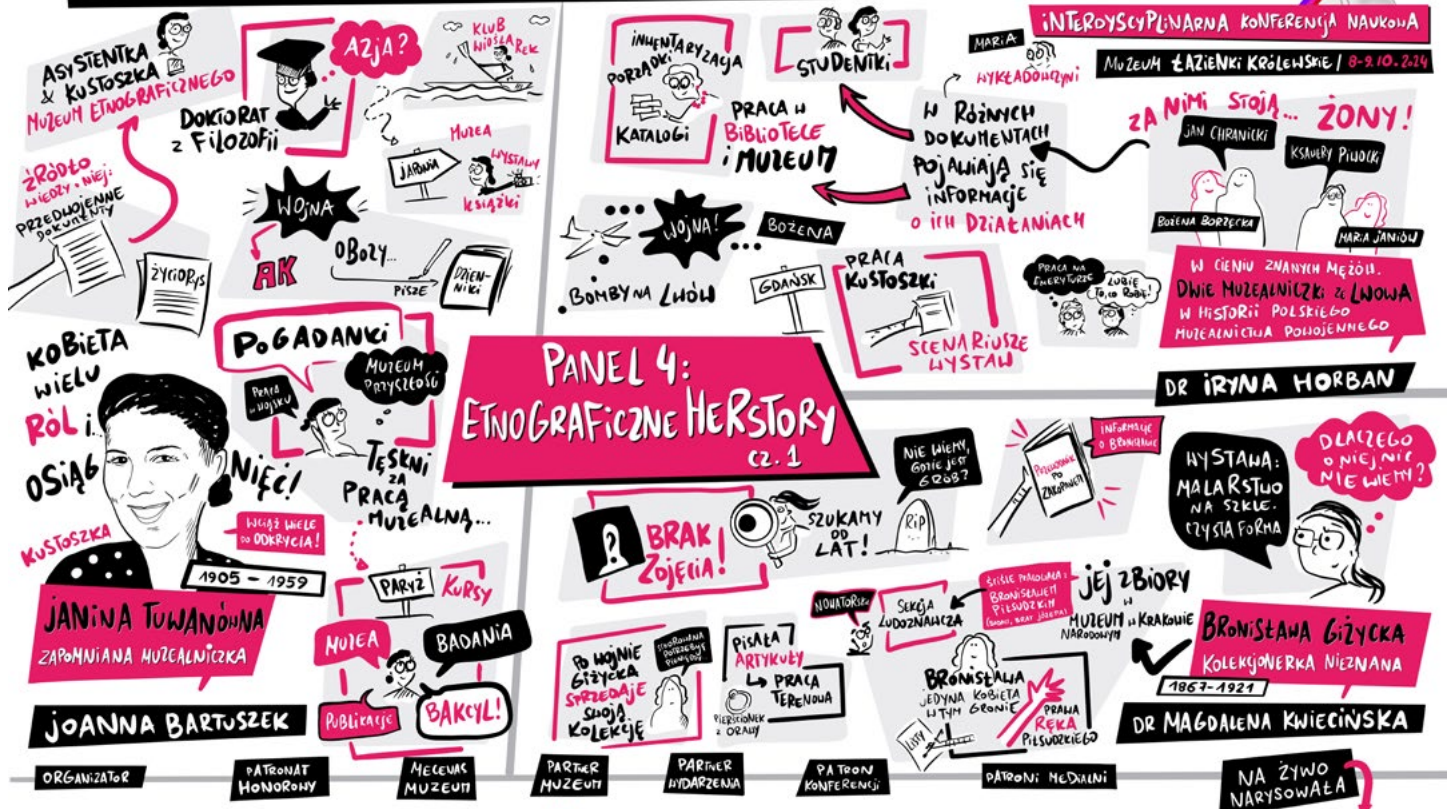
Insider

Forbes
Women

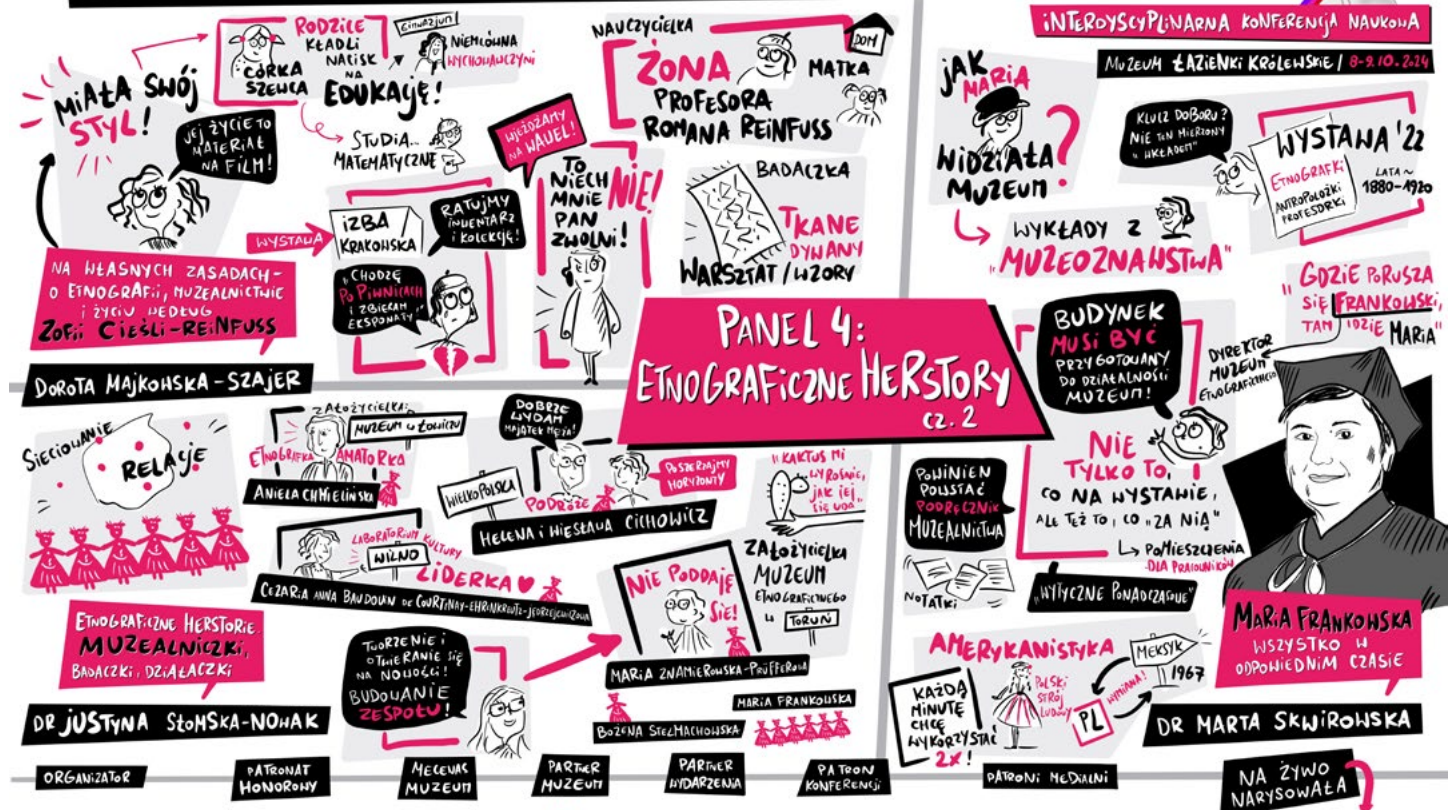
@GoTeKrysuję®

NA ŻYWO NARYSOWAŁA

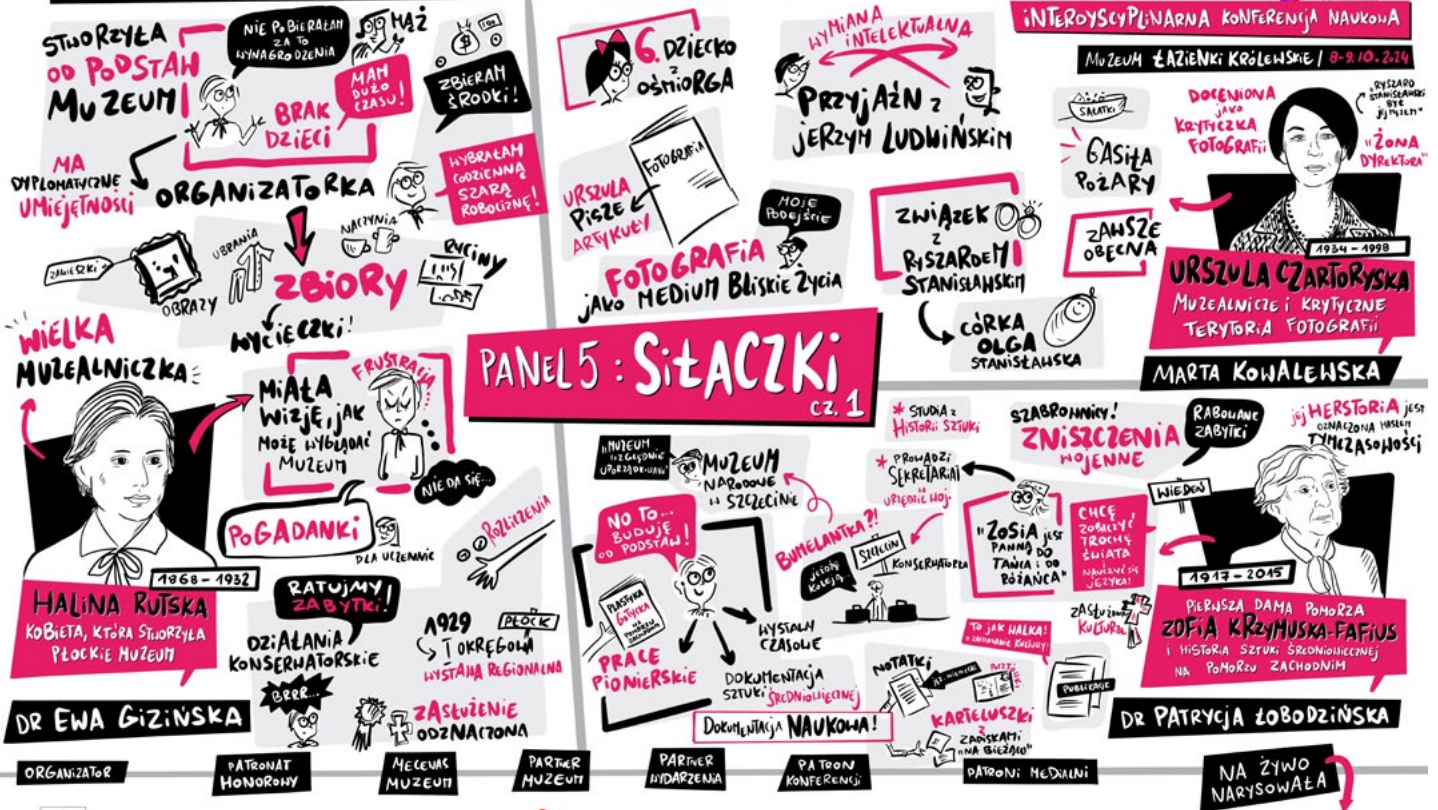
DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORY MUZEALNICWA W POLSCE



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORY MUZEALNICWA W POLSCE



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

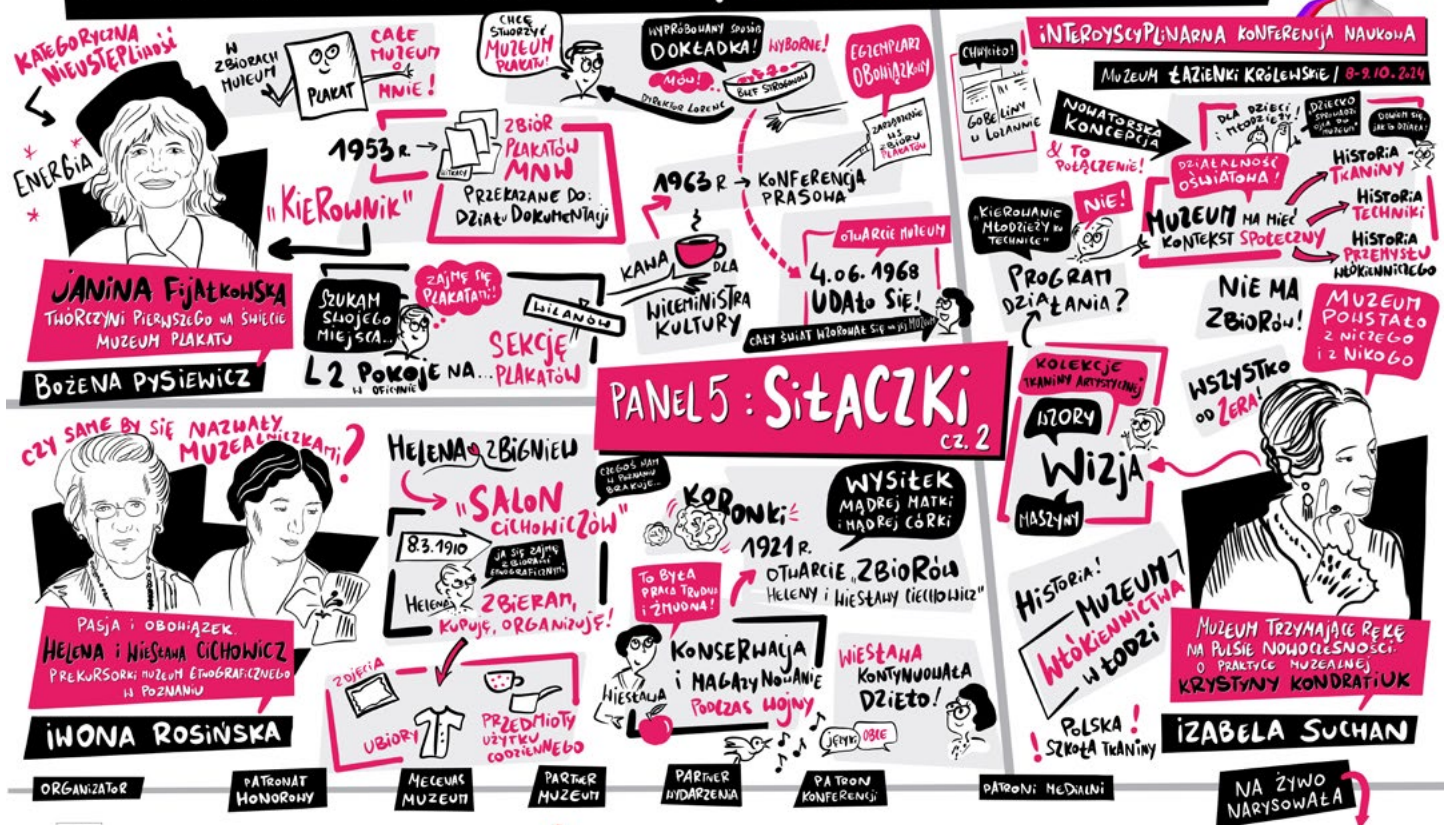


Insider

Forbes Women



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Insider

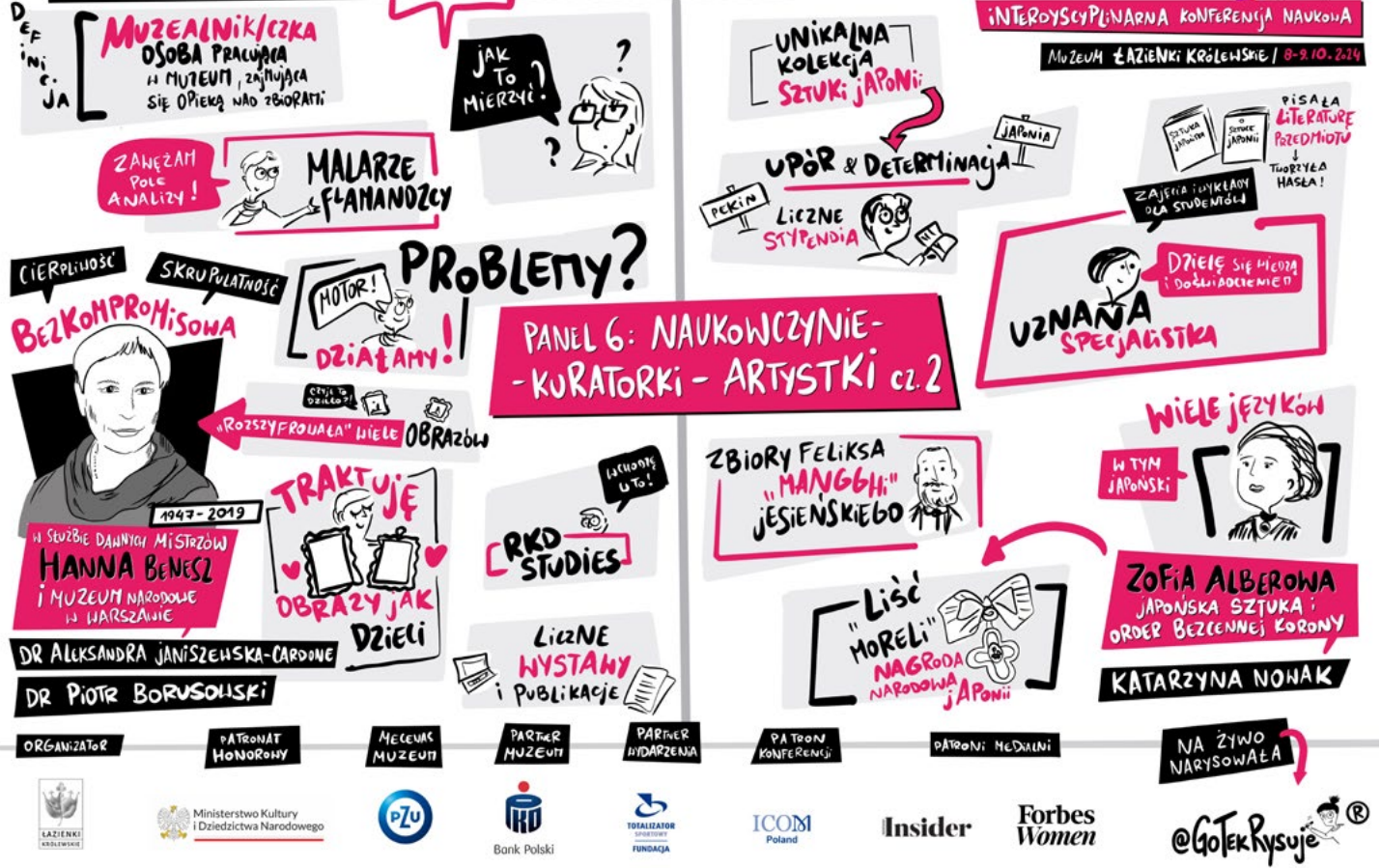
Forbes Women



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



DLACZEGO NIE BYŁO WIELKICH MUZEALNICZEK? HERSTORIA MUZEALNICTWA W POLSCE



SPIS ILUSTRACJI

Agnieszka Morawińska

Muzealniczki

1. Victoria & Albert Museum w Dundee, Szkocja, arch. Kengo Kuma, fot. ©Hufton+Crow.
2. Muzeum Peggy Guggenheim Collection, Wenecja, fot. domena publiczna.
3. Henri de Toulouse-Lautrec, Portret Misi Godebskiej-Sert, ilustracja z publikacji: A. Gold, R. Fizdale, *Misia Sert. Kobieta, która odkryła Coco Chanel*, tłum. Katarzyna Kuś i P. Wolak, Warszawa 2014, s. 249.
4. Witold Wojtkiewicz, *Portret Elizy z Mühleisenów Pareńskiej*, olej na płótnie, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, MP 347 MNW, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie.
5. John Singer Sargent, *Portret Isabelli Stewart Gardner*, olej, płótno, 1888, The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, fot. David Mathews, ©2015 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
6. Dziedziniec Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, fot. domena publiczna.
7. Tablica Ludwiki Góreckiej w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Jakub Celej.
8. Irène Bizot, fotografia zamieszczona na stronie Czech News Agency, <https://francais.radio.cz/gratias-agit-2007-8606799>.
9. Praska Wiosna, Czechosłowacja, 1968, fot. domena publiczna.
10. The National Gallery of Australia, Canberra, fot. domena publiczna.
11. Betty Churcher, fragment szkicu na podstawie obrazu Rembrandta van Rijna, *Kąpiąca się dziewczyna*, ilustracja z publikacji: B. Churcher, *Notebooks*, Myegunyah Press 2011, s. 56–57.

Zofia Dziduszycka-Zdziech

Paulina z Działyńskich Dzieduszycka: nieznana bohaterka polskiego muzealnictwa XIX w.

1. Juliusz Kossak, *Ostatnie walne posiedzenie lekarzy i przyrodników we Lwowie – Odczyt Hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego rysował z natury Juliusz Kossak*, 1888, ołówek, gwasz, depozyt Związku Rodowego Dzieduszyckich herbu Sas w Muzeum Dzieduszyckich w Zarzeczu.
2. Jan Kanty Maszkowski, *Portret Pauliny Dzieduszyckiej*, 1848, olej na płótnie, zbiory Muzeum w Jarosławiu Kamienica Orsettich, nr inw. MJ H-370, fot. Henryk Górecki.
3. Karol Wawrosz, *Fronton gmachu Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, rysunek ołówkiem 1895, Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/15613/edition/14275>.
4. Fragment *Wykazu nazw „konchiliów”*, spisu stworzonego prawdopodobnie przez Ludwika Dzieduszyckiego, Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN.
5. Włodzimierz Dzieduszycki jun., *Notatka do papierów, dotyczących zbioru „konchiliów” Pauliny z Działyńskich Józefowej Dzieduszyckiej*, jako pierwocin Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie, Warszawa, 27 marca 1961 r., Archiwum Muzeum i Instytutu Zoologii PAN.
6. Dedykacja na stronie tytułowej książki Włodzimierza Dzieduszyckiego, *Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów, 1880.
7. Pałac Dzieduszyckich w Zarzeczu, fot. Mateusz Dzieduszycki.

Kamila Kłudkiewicz

Twórczyni prywatnego muzeum. Izabella z Czartoryskich Działyńska (1830–1899)

1. Izabella z Czartoryskich Działyńskiej stojąca przy drzwiach na dziedzińcu zamku w Gołuchowie, fotografia, ok. 1885, Zbiory Fotografii i Ikonografii, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Ignacy Krieger.
2. Portret Marie Joséphine Rousset, fotografia, 1870, Zbiory Fotografii i Ikonografii, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Adolphe Braun.
3. Zamek w Gołuchowie, fotografia, przed 1939, ze zbiorów Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu, fot. Roman Ulatowski.
4. Sala muzealna na zamku w Gołuchowie, 1931, ze zbiorów Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu, fot. Roman Ulatowski.
5. Sala waz greckich na zamku w Gołuchowie, fotografia opublikowana w: N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 7.

Ewa Leszczyńska

W służbie Polsce. Zastugi Róży z Potockich I v. Krasińskiej, II v. Raczyńskiej dla rodzimej kultury

1. Olga Boznańska, *Portret Róży Raczyńskiej*, olej na tekturze, 1912, MNP FR 10 (d. Mp 907), ze zbiorów Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.
2. Kościół z kaplicą grobową w Opinogórze, wzniesiony w latach 1874–1877, fotografia współczesna, 2008, Wikimedia Commons, domena publiczna.
3. Roger Raczyński w Adasiówce w Zakopanem, 1892, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Fundacji im. Raczyńskich, fot. autor nieznany.
4. Rogalin. Widok pałacu i Galerii Rogalińskiej w otoczeniu rozlewisk nadwarciańskich, 1920, fot. pilota Jana Kundegórskiego, ze zbiorów Krzysztofa Pawłowskiego.
5. Róża i Edward A. Raczyńscy w Galerii Rogalińskiej, po 1910, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Weronika Gosztyła-Frańczak

Waleria Tarnowska – skromna kolekcjonerka, założycielka okazałej Kolekcji Dzikowskiej. Od miniatur po rzeźby Canovy i płótna Rembrandta

1. Domenico del Frate, *Portret Walerii ze Stroynowskich-Tarnowskiej*, 1805–1806, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: MNK XII-A-580, domena publiczna.
2. Antonio Canova, *Perseusz z głową Meduzy*, 1804–1806, marmur, The Metropolitan Museum of Art., nr inw. 67.110.1, domena publiczna.
3. Mozaika pompejańska, z materiałów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków, Delegatura w Tarnobrzegu.
4. Widok na gablotę z miniaturami z kolekcji Walerii w Muzeum-Zamku w Dzikowie, fot. Weronika Gosztyła-Frańczak.

Monika Jagustyn-Tokarz, Edyta Kucaba-Łyszczek

Izabela z Czartoryskich Lubomirska i jej łańcuckie muzeum

1. *Merkury na baranie*, lata 30. XX w., fotografia, Archiwum Fotograficzne, Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. A.44_309, copyright Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. Józef Piotrowski.
2. Apartament Turecki, lata 30. XX w., fotografia, Archiwum Fotograficzne Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. A.399-1=E_113, copyright Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. Józef Piotrowski.

3. *Biurko w Apartamencie Tureckim*, lata 30. XX w., Archiwum Fotograficzne, Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. A.425-2_028, copyright Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. Józef Piotrowski.
4. *Jadalnia nad Bramą*, lata 30. XX w., Archiwum Fotograficzne, Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. A.425-2_028, copyright Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. Józef Piotrowski.
5. *Pokój Bilardowy*, lata 30. XX w., Archiwum Fotograficzne, Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. A.425-2_028, copyright Muzeum-Zamek w Łańcucie, fot. Józef Piotrowski.

Filip Skowron

**„Zażyła przyjaciółka księżnej”. Siemiatycka kustoszka i kuratorka
Renata Gralath**

1. Daniel Chodowiecki, *Druga sesja prymasa*, 1773, ryc. z: D. Chodowiecki, *Von Berlin nach Danzig: eine Künstlerfahrt im Jahre 1773*, Gdańsk 1900, nr inw. 1.505.991, Biblioteka Narodowa.
2. Daniel Chodowiecki, *Panna Gralath*, 1773, ryc. z: D. Chodowiecki, *Von Berlin nach Danzig: eine Künstlerfahrt im Jahre 1773*, Gdańsk 1900, nr inw. 1.505.991, Biblioteka Narodowa.
3. Jacob Wessel (?), *Portret Renaty Wilhelminy von Gralath*, 1760–1770 (?), pastel na płótnie, nr inw. MNG/SD/773/M, Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Iwona Arabas, Piotr Daszkiewicz, Robert Księżopolski

**O projekcie Zaginiona kolekcja: podlaski Gabinet Historii Naturalnej
księżnej Anny Jabłonowskiej (1728–1800)**

Winieta ze strony internetowej Zapomniana kolekcja

Ewa Gizińska

Halina Rutska (1868–1932). Kobieta, która stworzyła płockie muzeum

1. Konrad Krzyżanowski, *Portret Haliny Rutskiej*, 1919, olej na płótnie, nr inw. MMP/S/1681, Muzeum Mazowieckie w Płocku.
2. Stefan Rutski w Muzeum Mazowsze Płockiego TNP, fot. niedatowana, NAC, sygn. 3/1/0/11/311/2.
3. Odtworzony przez Halinę Rutską w 1926 r. gabinet Władysława Smoleńskiego w TNP, nr inw. MMP/V/1959, Muzeum Mazowieckie w Płocku, repr. z neg. A. Macieszy.
4. Fragment wystawy przyrodniczej w Muzeum Mazowsza Płockiego TNP przy Rynku Kanonicznym 8, przed 1930, nr inw. MMP/V/1774, Muzeum Mazowieckie w Płocku, repr. z neg. A. Macieszy.

5. Czapeczka pułkownika Antoniego Klimkiewicza, opis wykonany przez Halinę Ruską, nr inw. MMP/S/1425b oraz MMP/S/1425c, Muzeum Mazowieckie w Płocku.
6. Fragment „Wystawy Kościuszkowskiej” w Muzeum Mazowsza Płockiego TNP, 1917 r. Na ścianie kilim z domu dziadków Haliny Rutkiej, nr inw. MMP/S/53565, Muzeum Mazowieckie w Płocku, repr. z neg. A. Macieszy.
7. Wystawa historyczno-artystyczna na I piętrze Muzeum Mazowsza Płockiego TNP przy Rynku Kanonicznym 8 (tzw. sala gobelinowa), nr inw. MMP/V/17414, Muzeum Mazowieckie w Płocku, repr. z neg. A. Macieszy.

Bożena Pysiewicz

Janina Fijałkowska – twórczyni pierwszego na świecie Muzeum Plakatu

1. Janina Fijałkowska i Stanisław Lorentz podczas otwarcia Muzeum Plakatu w Wilanowie, 4 czerwca 1968, ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie, fot. Bożena Seredyńska.
2. Budowa Muzeum Plakatu, 1966, ze zbiorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Robert Kazimierski.
3. Muzeum Plakatu w dniu otwarcia, 4 czerwca 1968 r., ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie, fot. Bożena Seredyńska.
4. Jan Młodożeniec, plakat do wystawy Laureatów Pierwszego Międzynarodowego Biennale Plakatu, 1968, nr inw.PL.11452/1 MNW, ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie.
5. Wystawa inauguracyjna na otwarcie Muzeum Plakatu w Wilanowie, prezentacja prac laureatów I Międzynarodowego Biennale Plakatu, z 1966 r., czerwiec 1968 r., ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie, fot. Bożena Seredyńska.

Łukasz Wojtczak

Aleksandra Dobrowolska – muzealniczka, pasjonatka awiacji, poetka

1. Aleksandra Dobrowolska, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, fot. autor nieznany.
2. Fragment odtworzonego salonu Henryka Sienkiewicza w Muzeum w Oblęgorku, fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.
3. Zuzanna Sienkiewiczowa i Aleksandra Dobrowolska (pierwsza i druga od prawej) w gabinecie Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, 1958 r., ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, fot. autor nieznany.
4. Monika i Anna Żeromskie z Aleksandrą Dobrowolską w Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego w Kielcach, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, fot. autor nieznany.

Joanna Bartuszek

Janina Tuwan – zapomniana muzealniczka

1. Fragment wystawy „Etnografki, antropolożki, profesorki”, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 2022, Zbiory Specjalne Biblioteki Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, fot. Przemysław Walczak.
2. Zespół Muzeum Etnograficznego w Warszawie w 1933 r. Siedzą od prawej: kustoszka Janina Tuwanówna, dyrektor prof. Eugeniusz Frankowski, starsza kustoszka Flora Zienkiewiczowa, kustoszka Maria Frankowska, od lewej stoją: woźna muzealna Olszewska, technik muzealny Ignacy Kochański, kustosz Tadeusz Dziekoński, woźny Jan Barczykowski, Sp. J.T., Zbiory Specjalne Biblioteki PME w Warszawie, autor nieznany.
3. Janina Tuwanówna w mundurze, Hange – Freren Niemcy, 1946, Sp. J.T., Zbiory Specjalne Biblioteki PME w Warszawie, autor nieznany.

Iryna Horban

W cieniu znanych mężów. Dwie muzealniczki ze Lwowa w historii polskiego muzealnictwa powojennego

1. Bożena (Kuzemska) Chranicka, fotografia z nekrologu.
2. Zaświadczenie o pracy Marii Janiów w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, ze zbiorów prywatnych.
3. Fragment ekspozycji „Dawna ceramika pomorska”, fotografia z artykułu J. Chranickiego, *Dawna ceramika pomorska*, „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 25.
4. Maria i Ksawery Piwoccy na otwarciu wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, 1973, fotografia ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

Dorota Majkowska-Szajer

Na własnych zasadach – o etnografii, muzealnictwie i życiu według Zofii Cieśli-Reinfuss

1. Lutosława Haja i Zofia Cieśla (później Cieśla-Reinfuss), 1936 lub 1937, dzięki uprzejmości Krystyny Reinfuss-Janusz, fot. autor nieznany.
2. Fragment izby krakowskiej na ekspozycji w Pałacu Włodkowiczów przy ul. Lubicz w Krakowie, lato 1939 r., ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK), fot. autor nieznany.
3. Dokument Zofii Cieśli z czasów okupacji, ze zbiorów MEK, fot. Dorota Majkowska-Szajer.
4. Fiszki Zofii Cieśli-Reinfuss, ze zbiorów MEK, fot. Dorota Majkowska-Szajer.
5. Korespondencja z Aleksandrą Polańską-Hryńczuk (fragment), 1969–1981,

ze zbiorów MEK, fot. Dorota Majkowska-Szajer.

6. Pisanki Aleksandry Polańskiej-Hryńczuk, fragment kolekcji, ze zbiorów MEK, fot. Dorota Majkowska-Szajer.

7. Zofia Cieśla-Reinfuss fotografuje pucheroki w Zielonkach, ok. 1948, dzięki uprzejmości Krystyny Reinfuss-Janusz, fot. Roman Reinfuss.

Justyna Słomska-Nowak

Etnograficzne herstorie. Działaczki, badaczki, muzealniczki

1. Strona tytułowa książki Anieli Chmielińskiej *Księżacy i ich strój*, domena publiczna, fot. Polona.

2. Wiesława Cichowicz, ok. 1931, domena publiczna, fot. Polona.

3. Maria Znamierowska-Prüfferowa, ok. 1920, odbitka na papierze srebrowo-żelatynowym, domena publiczna, fot. Polona.

4. Bożena Stelmachowska, *Ziemia malborska, Rok obrzędowy na Pomorzu* [prospekt], 1933, domena publiczna, fot. Polona.

Patrycja Łobodzińska

Pierwsza Dama Pomorza. Zofia Krzymuska-Fafius i historia sztuki średniowiecznej na Pomorzu Zachodnim

1. Zofia Krzymuska-Fafius podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 6 czerwca 1939 r., Żółkiew, Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce UAM, nr neg. A 4452.

2. Zofia Krzymuska-Fafius (pośrodku, w czarnym płaszczu) podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 1939, Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce UAM, nr neg. A 4242.

3. Witold Hempowicz i Zofia Krzymuska-Fafius podczas wycieczki naukowej studentów historii sztuki po południowo-wschodniej Polsce, 6 czerwca 1939, Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce UAM, nr neg. A 4468.

4. Okładka katalogu Zofii Krzymuskiej-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim*, katalog zbiorów Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin 1962.

5. Zofia Krzymuska-Fafius po wręczeniu Krzyża Kawalerskiego Odrodzenia Polski, 1970, Muzeum Narodowe w Szczecinie, fot. Agnieszka Weczer.

Magdalena Guzik

Fotografka. Badaczka. Muzealniczka. Światy Janiny Mierzeckiej

1. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca dziedziniec boczny Muzeum Narodowego w Warszawie podczas prac remontowych gmachu, 25 października

1946 r., zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, domena publiczna, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/192513>.

2. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca wystawę „Współcześni malarze francuscy oraz ceramika Pabla Picasso ofiarowana przez autora Muzeum Narodowemu w Warszawie”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 listopada–23 grudnia 1948 r., Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/56760>.

3. Fotografia Janiny Mierzeckiej ukazująca fragment ekspozycji „Jubileuszowej wystawy prac Xawerego Dunikowskiego (1898–1948)” w Muzeum Narodowym w Warszawie, 13 listopada 1948–13 marca 1949 r., zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/56752>.

Izabela Suchan

Muzeum trzymające rękę na pulsie współczesności. O praktyce muzealnej Krystyny Kondratiuk

1. Krystyna Kondratiuk na tle zabudowań Muzeum Historii Włókiennictwa, dawnej fabryki Ludwika Geyera, 1965, Archiwum Fotograficzne Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (CMW), fot. autor nieznany.
2. Fragment wystawy „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego”, która jako pierwsza otwarta została w nowej siedzibie Muzeum Historii Włókiennictwa, 1961, Archiwum Fotograficzne CMW, fot. autor nieznany.
3. Informatory towarzyszące pierwszej i drugiej edycji Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, 1962, 1965, fot. Izabela Suchan.
4. I Ogólnopolskie Triennale Tkaniny Przemysłowej i Unikatowej, Łódź 1972, na pierwszym planie kompozycja przestrzenna Urszuli Plewki-Schmidt *Rozkwitająca*, 1971, Archiwum Fotograficznego CMW, fot. autor nieznany.
5. Małgorzata Markiewicz (projekt), Bernarda Rość (wykonanie), *Krystynie*, 2020, tkanina podwójna, wełna, nr inw. CMW 24445/W/2452, ze zbiorów Archiwum Fotograficznego CMW, fot. Agnieszka Ambruszkiewicz.

Katarzyna Nowak

Hōkan Kyōyō Shō. Japońska sztuka i Order Drogocennej Korony. Wspomnienie o Zofii Alberowej

1. Zofia Alberowa podczas wernisażu wystawy w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Archiwum Muzeum Manggha, fot. Andrzej Janikowski.
2. Order Drogocennej Korony Liść Moreli V klasy przyznany Zofii Alberowej, Muzeum Manggha, fot. Kamil A. Krajewski.

3. Folder wystawy japońskiej sztuki z kolekcji krakowskiej z 1944 r., Archiwum Muzeum Manggha.
4. Plakat z otwarcia Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Archiwum Muzeum Manggha.
5. Wystawa sztuki japońskiej z kolekcji Feliksa Mangghy Jasieńskiego Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Archiwum Muzeum Manggha.

Aldona Tołysz

Zmieniająca się rola kobiety w polskim muzealnictwie w dwudziestoleciu międzywojennym – przyczynek do badań

1. Minister Sławomir Czerwiński ogląda wycinanki Jasi Strycharskiej na wystawie etnograficznej oddziału PTK, urządzonej przez Anielę Chmieleńską w szkole rolniczej pod Łowiczem, 10 stycznia 1930 r., Archiwum Muzeum w Łowiczu, fot. autor nieznany.
2. Otwarcie wystawy muzycznej w Muzeum Miejskim w Poznaniu, widoczni m.in. kustosz Muzeum Miejskiego w Poznaniu, Bożena Stelmachowska (2. z prawej), wiceprezydent Poznania Zygmunt Zaleski (3. z prawej), prof. Bronisław Stelmachowski (6. z prawej), 1938, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/11/7373/1.
3. Cezaria Baudouin de Courtenay – etnolog, profesor Uniwersytetu Wileńskiego. Fotografia portretowa z profilu w uroczystym stroju akademickim, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/10/40.
4. Sprawozdanie z użycia dotacji z Funduszu Pracy, 1938/1939, „Komunikat” 1939, nr 36.
5. Uczestnicy XIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce na podwórku Kamienicy królewskiej (Muzeum Narodowe im. Króla Jana III) we Lwowie, 12 czerwca 1937 r., „Pamiętnik Muzealny” 1938.

Marcin Szeląg

Niewidzialna praca kobiet w działach oświatowych a instytucjonalna niepamięć

1. Maria Friedel-Bogucka i Janusz Bogucki, Osieki 1963, z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
2. Maria i Janusz Boguccy prezentują nauczycielom i nauczycielkom wystawę dydaktyczną, Osieki 1964, z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
3. Inauguracja szkolnej galerii sztuki współczesnej w Osiekach – daru uczestników i uczestniczek Pleneru Koszalińskiego w Osiekach 1964,

z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie,
fot. Jerzy Patan.

4. Spotkanie pracowników i pracowniczek Państwowych Zakładów Teletransmisyjnych w Warszawie z Anną Lisiewicz z okazji jej wystawy, 1969, Archiwum Zakładowe Zachęty Narodowej Galerii Sztuki Polskiej w Warszawie.

5. Członkinie i członkowie Międzyszkolnego Koła Miłośników Sztuki przy CBWA w pracowni Aleksandra Kobzdeja, Archiwum Zakładowe Zachęty Narodowej Galerii Sztuki Polskiej w Warszawie.

Adrianna Majerowska

„Kobiece aktywności” w muzeum. Warszawskie Wystawy Pracy Kobiet w latach 1877–1889

1. Edward Nicz (ryt.), Ksawery Pillati (rys.), *Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym w Warszawie*, 1877, drzeworyt, sygn. P.10113, Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa.

2. Maria Nowaczyńska, odwrocie portretu mężczyzny z kręgu rodzin Szczepkowskich i Kardolińskich, 1880–1889, sygn. F.53064/W, Polona.

3. Wystawa Pracy Kobiet w 1877 r., sygn. SM0_1-G-2311, Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Małgorzata Tchorzewska-Jedlińska GoTek Rysuje, rysunki wykonane podczas konferencji „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce”

Dlaczego nie było wielkich muzealniczek? Herstoria muzealnictwa w Polsce

Materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej,

8 października–9 października 2024

Stara Oranżeria, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

REDAKCJA NAUKOWA

dr Marianna Otmianowska, dr Joanna Wasilewska,

dr. hab. Małgorzata Wrześniak

RECENZENCI NAUKOWI

prof. dr hab. Agata Jakubowska

prof. dr hab. Rafał Wiśniewski

REDAKTORKI PROWADZĄCE

dr Joanna Wasilewska, Anna Milczanowska

KOORDYNACJA

Anita Kacprzyk

REDAKCJA

Anna Milczanowska

KOREKTA

Marek Kowalik, Anna Milczanowska

REDAKCJA I KOREKTA ANGIELSKA ABSTRAKTÓW

Anne-Marie Fabainowska

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Mariola Michałowska

ISBN 978-83-67002-57-8

WYDAWCA

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

ul. Agrykola 1

00–460 Warszawa

www.lazienki-krolewskie.pl

©Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Warszawa 2025

Organizator



Konferencja została objęta Honorowym Patronatem Hanny Wróblewskiej
– Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Muzeum



Partnerzy Muzeum



Partner Wydarzenia



Patron Wydarzenia



Patroni medialni Wydarzenia

Insider

**Forbes
Women**