

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu  
Wydział Historii

Mariola Olejniczak

**WYBRANE POLSKIE MUZEA HISTORYCZNE PO 1989 ROKU  
JAKO PRZESTRZEŃ (PRZE)BUDOWY RELACJI SPOŁECZNYCH.  
OD MUZEUM „ŚWIĄTYNI WIEDZY” DO MUZEUM „RZEŹBY SPOŁECZNEJ”**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. prof. UAM Izabeli Skórzyńskiej  
w Zakładzie Dydaktyki Historii Wydziału Historii  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
promotor pomocniczy dr Justyna Budzińska**

**Poznań 2024**

## Spis treści

|  |     |
|--|-----|
| WSTĘP.....   | 5   |
| ROZDZIAŁ I   |     |
| Muzeum od „świątyni wiedzy” do „rzeźby społecznej” .....                               | 18  |
| 1.1. Muzeum jako „świątynia wiedzy” .....  | 19  |
| 1.2. „Stara” definicja, nowe muzea .....   | 29  |
| 1.3. Jakie muzeum? .....   | 43  |
| 1.4. Muzeum jako „rzeźba społeczna” .....  | 52  |
| ROZDZIAŁ II  |     |
| Edukacja muzealna.....   | 58  |
| 2.1. Edukacja muzealna w świetle literatury przedmiotu.....                            | 58  |
| 2.2. Czym jest edukacja muzealna?.....   | 61  |
| 2.3. Edukator muzealny.....  | 70  |
| 2.4. Edukacja muzealna elementem edukacji kulturowej .....                             | 72  |
| 2.5. Muzeum otwarte dla/przez edukację.....  | 74  |
| 2.6. W stronę muzeum partycypacyjnego .....  | 78  |
| 2.7. Zwrot performatywny w muzeach, czyli zmieniająca się rola edukatora i widza ..... | 83  |
| ROZDZIAŁ III   |     |
| Kierunki działań muzeów współczesnych w świetle wybranych aktów prawnych.....          | 85  |
| 3.1. Krajowe akty prawne.....  | 85  |
| 3.2. Międzynarodowe akty prawne .....  | 88  |
| ROZDZIAŁ IV  |     |
| Konkursy muzealne w Polsce .....   | 93  |
| 4.1. Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla.....                                  | 93  |
| 4.2. Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku w Wielkopolsce „Izabella” .....               | 95  |
| 4.3. Nagroda Lednickiego Orła Piastowskiego .....                                      | 96  |
| 4.4. Mazowieckie Zdarzenie Muzealne – Wierzba .....                                    | 97  |
| 4.5. Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku – Podlaski Laur Muzealny .....              | 97  |
| 4.6. Wydarzenie Muzealne Roku – Śląsk.....   | 98  |
| 4.7. Wydarzenie Muzealne Roku – Pomorze Zachodnie .....                                | 98  |
| 4.8. Muzeum Widzialne.....   | 99  |
| ROZDZIAŁ V   |     |
| Polskie muzea historyczne po 1989 jako problem badawczy .....                          | 101 |
| 5.1. Problem, cele i hipoteza badawcza.....  | 101 |
| 5.2. Metody badawcze.....  | 102 |
| 5.3. Charakterystyka grupy badawczej i przebieg badań .....                            | 103 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.4. Etyka badań .....                                  | 107 |
| 4.1. Komunikacja z uczestnikami.....                    | 108 |
| 4.2. Uzyskiwanie świadomej zgody .....                  | 108 |
| 4.3. Prawo do prywatności i bezpieczeństwa danych ..... | 109 |
| 4.4. Prawo do refleksji i odmowy .....                  | 109 |
| 4.5. Anonimowość i zgoda na ujawnienie danych .....     | 109 |

## ROZDZIAŁ VI

|  |     |
|--|-----|
| Pogłębiona charakterystyka działalności edukacyjnej w polskich muzeach historycznych po 1989 roku w świetle badań ilościowo-jakościowych ..... | 110 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 6.1. Typologia muzeów biorących udział w badaniu .....                          | 110 |
| 6.2. Analiza działalności edukacyjnej muzeów ze względu na formy działania..... | 113 |
| 6.3. Analiza działalności edukacyjnej muzeów ze względu na ofertę.....          | 120 |
| 6.4. Analiza struktury muzeum – działy zajmujące się edukacją.....              | 123 |
| 6.5. Analiza odbiorców kultury .....  | 128 |
| 6.6. Cele edukacji muzealnej w jej związkach z programem działania muzeów.....  | 131 |
| 6.7. Inicjatywy edukacyjne muzeów i miejsca ich organizacji .....               | 133 |
| 6.8. Cele funkcjonowania muzeów – misja.....                                    | 134 |
| 6.9. Edukacyjna rola muzeów: cienie i blaski .....                              | 144 |
| 6.10. Działania edukacyjne w muzeach – odpowiedzialni.....                      | 170 |

## ROZDZIAŁ VII

|  |     |
|--|-----|
| Muzeum „rzeźby społecznej” jako miejsce/przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych. Pogłębione studia przypadku ..... | 193 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| 7.1. <i>Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść.</i> Muzeum Etnograficzne im Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.....               | 195 |
| 7.2. <i>Wyciółkobus.</i> Muzeum Okręgowe im. Leona Wyciółkowskiego w Bydgoszczy<br>Współpraca: Urząd Miasta Bydgoszcz i Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy .... | 203 |
| 7.3. <i>5 zmysłów. Audiodeskrypcja.</i> Muzeum Narodowe w Poznaniu. Współpraca:<br>Stowarzyszenie Edukacyjne MCA i Agencja More Than One Production.....           | 209 |
| 7.4. <i>Muzeum mojego podwórka. Akcja społeczno-edukacyjna.</i> Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy.....  | 221 |

## ROZDZIAŁ VIII

|   |     |
|---|-----|
| Edukacja muzealna w Polsce w stronę „muzeum rzeźby społecznej”?<br>Wnioski i rekomendacje ..... | 230 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| 8.1. W stronę „muzeum rzeźby społecznej”. Wnioski .....      | 230 |
| 8.2. W stronę „muzeum rzeźby społecznej”. Rekomendacje ..... | 234 |
| 8.2.1. Interaktywność i uczestnictwo .....                   | 234 |
| 8.2.2. Dotyk w Muzeum.....                                   | 235 |
| 8.2.3. Partycypacja społeczna.....                           | 235 |
| 8.2.4. Aktywności społeczne.....                             | 236 |
| 8.2.5. Współpraca międzydziedzinowa .....                    | 236 |
| 8.2.6. Wspólne przemyślenie narracji .....                   | 237 |
| 8.2.7. Dostępność .....                                      | 237 |

|  |         |
|--|---------|
| 8.2.8. Otwartość na zmiany .....   | 238     |
| 8.2.9. Promowanie aktywnej refleksji .....   | 238     |
| 8.2.10. Dzielenie się historią współczesności .....                                  | 238     |
| 8.3. Rekomendacje w ramach edukacji muzealnej.....                                   | 238     |
| 8.3.1. Innowacyjne metody nauczania .....  | 239     |
| 8.3.2. Aktywne podejście do nauki .....  | 239     |
| 8.3.3. Rozwijanie umiejętności krytycznego myślenia .....                            | 239     |
| 8.3.4. Wprowadzenie elementów praktycznych.....                                      | 239     |
| 8.3.5. Zróżnicowane perspektywy .....  | 239     |
| 8.3.6. Zróżnicowane formy .....  | 239     |
| 8.3.7. Równość dostępu.....  | 240     |
| 8.3.8. Łączenie różnych dziedzin w nauczaniu .....                                   | 240     |
| 8.3.9. Zintegrowane podejście.....   | 240     |
| 8.3.10. Stosowanie metod badawczych.....   | 240     |
| 8.3.11. Kontynuacja online .....   | 240     |
| 8.3.12. Regularna ocena i adaptacja .....  | 241     |
| 8.3.13. Współuczestnictwo społeczności lokalnej .....                                | 241     |
| 8.3.14. Działania prowadząc do ugruntowania koncepcji społecznej „trzeciego miejsca” | 241     |
| <br>ZAKOŃCZENIE.....   | <br>243 |
| <br>ZAŁĄCZNIKI   |         |
| <br>Załącznik nr 1 Kwestionariusz ankiety .....                                      | <br>246 |
| Załącznik nr 2 Lista muzeów, które wzięły udział w ankiecie.....                     | 251     |
| <br>SPIS RYSUNKÓW .....  | <br>254 |
| SPIS FOTOGRAFII .....  | 255     |
| SPIS WYKRESÓW .....  | 258     |
| SPIS TABEL .....   | 259     |
| BIBLIOGRAFIA.....  | 260     |

## WSTĘP

(...) powinniśmy traktować dziedzictwo nie jako wartość handlową, używaną do propagowania turystyki czy przyciągania biznesu, lecz jako narzędzie pozwalające obywatelom na utożsamianie się z otaczającym ich społeczeństwem i równocześnie umożliwiające im uszanowanie różnic, których doświadczają (...).

Rupert Strachwitz<sup>1</sup>

Współczesny świat stawia szczególne i trudne wyzwania wielu tradycyjnym instytucjom, jedną z nich są muzea. Wolny rynek mediów, a co za tym idzie swobodny przepływ informacji, rozwój kultury popularnej i globalizacja, zmiany demograficzne, ekonomiczne, klimatyczne, rosnący konsumpcjonizm i postępująca wirtualizacja życia społecznego znacząco wpływają na sytuację muzeum jako instytucji, której podstawową rolą jest ochrona, prezentacja i promocja dziedzictwa historycznego w zmieniającym się kontekście społecznym, kulturowym politycznym i ekonomicznym.

Wiek XX okrzyknięto wiekiem muzeów, a one same stały się przedmiotem zainteresowania badaczy – muzeologów, wskazujących na szereg nowych zagadnień związanych ze specyfiką muzeum, w tym na jego aspekt edukacyjny.

Działalność edukacyjna muzeów historycznych wskazuje na ciągłe zmiany w tym obszarze polegające na: poszerzaniu grona aktorów społecznych<sup>2</sup> zaangażowanych w różny

---

<sup>1</sup> A. Rottermund, *Edukacja poprzez dziedzictwo*, [w:] *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko. Ład przestrzenny. Dziedzictwo. W świetle dokumentów UNESCO i innych organizacji Międzynarodowych*, (red.) R. Janikowskiego, K. Krzysztofka, Warszawa 2009, s. 265.

<sup>2</sup> Pojęcie aktora społecznego rozumiem za M. S. Archer, *Morfogeneza – ramy wyjaśniające realizmu*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015 nr 10, s.16–46, zob. też Tamże D. Leonarska, *Koncepcja człowieka w teorii społecznej*, Margaret S Archer, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015 nr 10, s. 122–129. O aktorze społecznym i jego rosnącej roli we współczesnych muzeach historycznych pisze I. Skórzyńska, *Muzeum historyczne: teatr – widowisko, aktor – świadek*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycicki i M. Wysocki, Warszawa 2014, s. 88–108. Autorka podkreśla, że aktor społeczny, jako świadek przeszłości (a czasami świadek zastępczy) jest najbardziej namacalnym, „obecnym” strażnikiem obecności przeszłości w teraźniejszości.

sposób w tę edukację (muzealnicy, kuratorzy, edukatorzy, animatorzy, publiczność, widzowie, partycypacji itd.), poszerzaniu pola aktywności edukacyjnej – wprowadzania autorskich programów i popularyzowania wiedzy historycznej, nie tylko przez oprowadzania po wystawach czy nawiązujące do praktyki szkolnej lekcje muzealne, ale także poprzez akcje społeczne organizowane w instytucjach muzealnych, czy całe cykle programów edukacyjnych ukierunkowanych na zmianę zachowań odbiorczych poprzez systematyczną i długotrwałą pracę edukacyjną z tymi samymi aktorami społecznymi, aż po ich samoedukację rozumianą zarazem, jako kontakt z eksponatem, budowanie relacji międzyludzkich, wymianę wiedzy i umiejętności oraz tworzenie nowej wiedzy i nabywanie nowych umiejętności<sup>3</sup>. Zmiany te następują stopniowo i systematycznie w kierunku od edukacji poprzez obiekt (zabytek) działający na odbiorcę do odbiorcy działającego z obiektem i współtworzącego dziedzictwo historyczne czy szerzej kulturowe w partnerstwie z tym dziedzictwem i jego muzealnymi dysponentami. Słowem kluczowym we współczesnym świecie muzealnym jest zatem „komunikacja”, a raczej „komunikacje” nawiązujące do zróżnicowanych modeli animacji<sup>4</sup> i partycypacji kulturowej<sup>5</sup>.

W muzeach krzyżują się dwa światy: świat zdarzeń porządkowanych upływem czasu oraz świat widzialnych obiektów – wyobrażeń i przekazów, zaszyfrowanych w języku – zdających się umykać czasowej naturze<sup>6</sup>. Dlatego też „aktualnie (...) historię opowiedzieć możemy tylko językiem współczesnym, korzystając z kodów komunikacji, które są nam znane. Środkami tej komunikacji jest współczesny obraz i kodowana współcześnie narracja”<sup>7</sup>. Wszelkie działania podejmowane w muzeach historycznych odnoszą się do przenoszenia wybranych artefaktów i obiektów ze świata realiów świata minionego do świata współczesnego i opierają się na komunikacji i edukacji<sup>8</sup>.

Na przeciwnym biegunie znajdują się muzea, gdzie nie pojawia się w ogóle zamysł aktywizowania aktorów społecznych, choć dziś wydaje się to warunkiem koniecznym dla sukcesu muzeum jako placówki edukacyjnej, choć także komercyjnej i ideologicznej. Dlatego

---

<sup>3</sup> R. Pater, *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, [w:] „Muzealnictwo”, Warszawa 2012 nr 53, s. 134–144; zob. R. Peter, *Edukacja muzealna. Muzea dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2016. D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?* [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóyciki, M. Wysocki, Warszawa 2014, s. 72.

<sup>4</sup> B. Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Lublin 1999; K. Niziołek, *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, t. I, Białystok 2015.

<sup>5</sup> O partycypacji Zob. *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014, s. 17–63.

<sup>6</sup> D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe...*, s. 72.

<sup>7</sup> Tamże, s. 71.

<sup>8</sup> Tamże, s. 72.

też problem dotyczący kierunku, w jakim muzea powinny podążać, jest ciągle aktualny i co jakiś czas poruszany w literaturze przedmiotu, a także podczas debat i konferencji<sup>9</sup> oraz w ramach licznych projektów<sup>10</sup> muzealnych ukierunkowanych na wypracowanie nowych modeli ich funkcjonowania. Także tutaj dostrzegamy deficyt. W dyskusji o współczesnych muzeach historycznych słychać głosy, że są to ośrodki życia kulturalnego, miejsca pamięci i przestrzeni edukacyjnej. Nie mówi się natomiast wprost, że są to miejsca, gdzie dochodzi zarówno do budowania relacji społecznych jak i ich (prze)budowywania<sup>11</sup>. Są to przy tym konkretne relacje i fundujące je konkretne wartości składające się na kapitał społeczny danej wspólnoty (społeczeństwo otwarte, obywatelskie itd.).

O zmianach społecznych przesądza podmiotowość społeczna, której źródłem są relacje międzyludzkie ulegające skomplikowaniu i nasileniu w ruchach społecznych, które odpowiadają za oddolne zmiany systemowe i które, co ważne, określają przestrzeń animacji czy partycypacji jako przestrzeń międzyludzką, w której muzeum jest jednym z elementów, a niekiedy nawet centrum życia wspólnotowego. Kapitał społeczny możemy określić jako wykorzystanie w praktyce życiowej przestrzeni międzyludzkiej (w działaniu), odnoszącej się do więzi społecznych i towarzyszących im norm wzajemności oraz wyrastającego z nich zaufania lub jako zdolność jednostki do pozyskania cennych dóbr materialnych lub symbolicznych dzięki relacjom społecznym lub członkostwu w grupie, a także zdolność

---

<sup>9</sup> Przykładem może być: I Kongres Muzealników Polskich będący największym spotkaniem pracowników i środowisk związanych z muzeami w Polsce, który odbywał się w dniach 23–25.04.2015 r. w Łodzi. Jego głównym zadaniem było określenie kierunków oraz zasad rozwoju polskiego muzealnictwa oraz podjęcie próby zdiagnozowania sytuacji polskiego sektora muzealnego i roli muzeów w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego. Odbyło się szereg konferencji zorganizowanych przez Forum Edukatorów Muzealnych, które powstało w 2008 roku. W czasie konferencji, która odbyła się 18.06.2018 r. w Poznaniu forum powołało Stowarzyszenie „Forum Edukatorów Muzealnych”. Wśród licznych tematów konferencji poświęconych edukacji muzealnej i społecznej funkcji muzeum pojawia się też kwestia osób z niepełnosprawnościami, jako uczestnikami życia muzealnego i realizowanej w ramach muzeum edukacji. Problematyka ta została poruszona 13.03.2014 w Warszawie w Muzeum Żydów Polskich – „Ogólnopolska Konferencja „Zero barier – muzea dla niepełnosprawnych”; w Gdańsku 18.04.2016 w Muzeum Historycznym Miasta Gdańsk – I Ogólnopolska Konferencja „Prosimy dotykać eksponatów”; w Szreniawie 20.09.2019 w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego – konferencja nt. „Włączamy w kulturę. Edukacja muzealna dla środowisk zagrożonych wykluczeniem”; w Poznaniu 11.06.2019 w Ogrodzie Botanicznym – International Conference on Accessibility „Botanical garden: A green world for everyone! Educational activities for visitors with special needs in green spaces”, co ciekawe jej główne zagadnienia dotyczyły aspektów przyrodniczych w połączeniu z ich oddziaływaniem na różne grupy osób oraz sposobów urozmaicenia przestrzeni przyrodniczych ze względu na zróżnicowane potrzeby tych grup. Organizatorzy zadbali, aby wśród osób występujących oddać głos również mnie. Tak więc podczas obrad zaprezentowałam referat nt. „Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy „Niepełnosprawni – pełno(s)prawni odbiorcy kultury”. Te i inne działania wskazują na to, jak świat muzealny się zmienia i jak te zmiany prowokują do ciągłego poszukiwania i doskonalenia komunikacji z uczestnikami życia muzealnego ze względu na ich zróżnicowane potrzeby i preferencje.

<sup>10</sup> Wybrane projekty zostaną szczegółowo omówione w dalszej części pracy.

<sup>11</sup> P. Sztompka, *Kapitał społeczny. Teoria przestrzeni międzyludzkiej*, Kraków 2016.

zbiorowości do podjęcia działań kolektywnych dzięki dobrowolnemu uczestnictwu i zaufaniu do instytucji oraz – kierowaniu się uznanymi standardami postępowania<sup>12</sup>.

Relacje społeczne wiążą się z żywą dyskusją dotyczącą społeczeństwa obywatelskiego i otwartego. Perspektywę tę w ujęciu społeczno-kulturowym odnaleźć można w pracach Piotra Sztompki, który dowartościowuje znaczenie więzi moralnych dla tworzenia i rekonstrukcji społeczności ludzkich jako dojrzałych obywatelsko wspólnot wobec wartości. Przy czym zaufanie, lojalność i solidarność, czyli afekty, które tworzą poczucie wspólnoty, wskazuje Sztompka zarówno jako te, które mogą służyć umacnianiu się społeczeństwa obywatelskiego, jak i sprzyjać zjawisku negatywnemu, jakim jest – amoralny familizm<sup>13</sup>. W nurcie tym mieszczą się też niektóre studia nad kapitałem społecznym, inspirowane twórczością Pierre Bourdieu<sup>14</sup>, przede wszystkim te, które zwracają uwagę na znaczenie norm oraz sankcji i kulturowych uwarunkowań rozwoju społecznego i adaptacji do zmian<sup>15</sup>.

Z reguły temat edukacji muzealnej odnosi się do pytania o jej metody. Postaram się wykazać, że równie istotna, jak metody pracy muzealnej, jest cel, motywacja i powód, słowem – misja podejmowania tej pracy, ze szczególnym uwzględnieniem osób zagrożonych marginalizacją i wykluczeniem<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Ch. Prendergast, *Social Capital*, [w:] *Encyclopedia of Social Theory*, ed. G. Ritzer, Vol. II, London 2005.

<sup>13</sup> E. Banfield, *The Moral Basis of a Backward Society*. New York 1967; P. Sztompka, *O pojęciu kultury raz jeszcze*, „Studia socjologiczne” 2019 1 (232), s. 16.

[https://www.studiasocjologiczne.pl/img\\_upl/studia\\_socjologiczne\\_2019\\_nr1\\_s.7\\_23.pdf](https://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_2019_nr1_s.7_23.pdf) Zob. P. Sztompka, *Kapitał społeczny. Teoria przestrzeni...*, s. 89–219.

<sup>14</sup> P. Bourdieu, *The Field of cultural production*, [w:] *The economic world reversed*. Poetics, 12, s. 311–356. (1983); P. Bourdieu, *The forms of capital*. [w:] J. G. Richardson (red.), *Handbook of theory and research for sociology of education* (s. 241–258). New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 1986; P. Bourdieu, *Language and symbolic power*. Cambridge 1991; P. Bourdieu, *The state nobility. Elite schools in the field of power*. Stanford 1996; P. Bourdieu, *Acts of resistance. Against the new myths of our time*. Cambridge 2021; P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2021; P. Bourdieu, *The social structures of the economy*. Cambridge 2005; P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa 2006; P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa 2006; P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.

<sup>15</sup> Studia nad kapitałem społecznym, inspirowane twórczością Pierre’a Bourdieu, stanowią istotny obszar badań w socjologii i naukach społecznych. Oto kilka kluczowych pojęć i kategorii związanych z jego myślą: 1. Habitus: To koncepcja opisująca wewnętrzne struktury, nawyki i sposoby myślenia jednostek, które kształtują ich zachowanie i wybory społeczne; 2. Przemoc symboliczna: Bourdieu zauważył, że pewne formy kultury są przekazywane jako oczywiste i naturalne, przez co stają się narzędziem kontroli społecznej. Przemoc symboliczna polega na narzucaniu pewnych norm, wartości i wzorców zachowań; 3. Kapitał symboliczny: To rodzaj zasobu społecznego, który wynika z prestiżu, wiedzy, umiejętności i reputacji. Kapitał symboliczny może wpływać na pozycję jednostki w społeczeństwie; 4. Kapitał kulturowy: Jest jednym z podstawowych czynników wpływających na awans społeczny. Obejmuje wiedzę, umiejętności, wykształcenie i znajomość kultury; 5. Pole: Bourdieu analizował różne sfery życia społecznego jako pola, w których jednostki konkurują o dostęp do zasobów. Na przykład pole władzy, pole produkcji kulturowej itp. Zob. A. Lis, A. Szerenos, *Koncepcja kapitałów Pierre’a Bourdieu w badaniach klastrów przemysłowych*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2009 2 (36), s. 28–46. <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.cejsh-c73280f4-4c10-4cc0-9ddb-2adeedc6e670> [dostęp: 10.09.2023].

<sup>16</sup> R. Szarfenberg, *Marginalizacja i wykluczenie społeczne – panorama językowo-teoretyczna*, [w:] *Ubóstwo i wykluczenie społeczne. Perspektywa poznawcza*, (red.) R. Szarfenberg, C. Żołędowski, M. Theiss, Warszawa



Rozumiem wykluczenie społeczne i marginalizację dwojako. Po pierwsze jako ubóstwo relatywne, czyli niemożność prowadzenia normalnego życia w społeczeństwie. Po drugie, jako wielowymiarowo niekorzystne położenie społeczne, czyli zajmowanie marginalnej pozycji w strukturze społecznej<sup>17</sup>. W wielu ujęciach marginalizacji i wykluczenia społecznego podkreśla się, że są to zjawiska nowe. Jednak nie sposób nie zauważyć, że za pomocą pojęć o podobnym znaczeniu historycy i socjologowie historyczni opisują i wyjaśniają już od lat, także odległą przeszłość. Przymiotnik „społeczny” dodawany do marginalizacji lub wykluczenia, jak wskazuje Ryszard Szarfenberg, oznacza, że „chodzi o zjawiska wykraczające poza codzienny horyzont i biograficzne doświadczenie jednostek”<sup>18</sup>. Zdają sobie z tego sprawę współcześni twórcy i animatorzy kultury, a także pedagodzy pracujący w rozmaitych instytucjach kultury historycznej, w tym w muzeach, które jako miejsca otwartego dialogu stają się nie tylko strażnikami dziedzictwa, ale także magazynami emocji, instytucjami włączenia lub przeciwnie, wykluczenia niektórych osób lub całych grup społecznych.

W pracy staram się pokazać przede wszystkim przykłady programów edukacyjnych, kierowanych do różnych grup odbiorców, w tym również tych zagrożonych wykluczeniem, uwzględniając ich miejsce i rolę w przestrzeni muzealnej jako specyficznej przestrzeni społecznej.

W literaturze przedmiotu i dyskusjach na temat edukacji muzealnej brakuje wyczerpującej odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób muzealne placówki, popularyzując zagadnienia związane z dziedzictwem i tożsamością (historyczną, kulturową, społeczną), wpływają na (prze)budowywanie relacji społecznych i kierunek, w jakim odbywa się ta przebudowa. Nieliczne prace, które pojawiły się dotychczas w zakresie muzeologii i muzealnictwa, bardzo ogólnie poruszają tę tematykę<sup>19</sup>. Tymczasem na gruncie światowej

---

2010, s. 126.

<sup>17</sup> Zob. R. Szarfenberg, *Marginalizacja i wykluczenie społeczne – stare problemy w nowej rzeczywistości* (Wykład na ten temat: [www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/](http://www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/)) Wersja z 27.11.2004; art. pdf. <http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/miwsref.pdf> [dostęp 16.11.2019].

<sup>18</sup> Tamże. Obszerną pracą odnoszącą się do zagadnień wykluczenia jest monografia *Wykluczenie społeczne w Polsce. Wybrane zagadnienia*, (red.) W. Klimczak, G. Kubiński, E. Sikora-Wiśniewska, Wrocław 2017.

<sup>19</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012. Inne publikacja poruszające wspomniany temat dotyczący społecznego kontekstu: *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, P. T. Kwiatkowskiego, B. Nessel-Łukasik, Warszawa 2018. Raport bada rolę muzeów w otaczającym je środowisku społecznym. Analizuje społeczny zasięg oddziaływania muzeów, współpracę muzeów z władzami samorządowymi i wartości wnoszone przez muzeum do życia społecznego. Zob. K. Kuzko-Zwierz, *Historia mówiona w muzeach. Przegląd projektów prowadzonych przez polskie placówki muzealne*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej Rocznik V”, Wrocław 2015, s. 91–111. Ten artykuł przedstawia przegląd projektów prowadzonych przez muzea w Polsce, wykorzystujących metodę historii mówionej. Ukazuje, jak muzea mogą angażować się w dialog z różnymi grupami społecznymi i budować relacje oparte na pamięci i współtworzeniu. Zob. T. Giergiel, *Zbiory Społeczne w Muzeach*, Warszawa 2023, [https://cas.org.pl/wp-content/uploads/2023/10/T.Giergiel\\_Zbiory-spoleczne-w-muzeach.pdf](https://cas.org.pl/wp-content/uploads/2023/10/T.Giergiel_Zbiory-spoleczne-w-muzeach.pdf) [dostęp: 03.04.2024];

muzeologii te kwestie budzą żywe zainteresowanie zarówno teoretyków, jak i praktyków edukacji muzealnej<sup>20</sup>.

Dynamiczny rozwój muzealnictwa oraz rosnące zainteresowanie historią w ciągu ostatnich trzech dekad doprowadziły do tego, że obecnie nawet tradycyjne instytucje muzealne angażują się w projekty ukierunkowane na aktywizację i uczestnictwo w kulturze, mające na celu przekształcenie relacji społecznych poprzez zaangażowanie w życie muzeum różnych grup społecznych, czyli aktorów o różnych zdolnościach psychofizycznych, zasobach kulturowych, ekonomicznych i symbolicznych.

Pewien ład nachodzącym na siebie, a czasem kolidującym dyskursom, w obrębie których działają instytucje muzealne, nadaje coraz częściej pojawiający się w kontekście m.in. wystaw, termin „historii publicznej” lub „stosowanej”. Jak wskazuje Anna Ziębińska-Witek kwestie *public history* nie koncentrują się wyłącznie na celach badawczych czy akademickich, ale skupiają się na potrzebach jednostek, grup lokalnych, wspólnot narodowych czy instytucji. Tak więc historia publiczna angażuje szeroką publiczność w kreację własnych opowieści o przeszłości i promuje używanie metod historycznych (zwykle zajmują się nią ludzie z wykształceniem historycznym). Co istotne, jak podkreśla badaczka, nie należy pojmować historii publicznej jako opowieści przygotowanej „dla publiczności”. To bowiem zakłada, iż profesjonalista – historyk działa na rzecz biernych widzów, których należy „zaangażować”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Przykłady można odnaleźć na zagranicznych stronach internetowych, gdzie znajdują się informacje na temat badań i projektów związanych z rolą muzeów w społeczeństwie i ich wpływem na różne aspekty życia ludzi: Zob. <https://museumsocialimpact.org/> to strona internetowa projektu badawczego Measurement of Museum Social Impact (MOMSI), który ma na celu opracowanie narzędzia do pomiaru i oceny społecznego oddziaływania muzeów na podstawie czterech wypadkowych: kontynuowane uczenie się i zaangażowanie, zwiększona zdrowie i dobrostan, docenianie różnorodnych społeczności i wzmacnianie relacji. Projekt ten jest współfinansowany przez Institute of Museum and Library Services i obejmuje 38 muzeów z całych Stanów Zjednoczonych. <https://www.tu.berlin/en/about/profile/press-releases-news/2021/oktober/museums-as-social-places/> Tom komunikat prasowy o interdyscyplinarnym projekcie badawczym “Museums and Society – Mapping the Social”, który bada rolę muzeów w aktualnych debatach politycznych i społecznych. Projekt ten jest finansowany przez Berlin University Alliance i realizowany przez naukowców z Technische Universität Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Museum of Natural History i Institute for Museum Research. Projekt skupia się na czterech studiach przypadków, związanych z różnymi instytucjami muzealnymi w Berlinie i analizuje kwestie takie jak włączanie i wykluczanie w produkcji wiedzy, głosy marginalizowane i ignorowane, myśliciele, teorie i metodologie dominujące oraz zrównoważone kolekcje i wiedza. <https://artsandmuseums.utah.gov/impactstudy/> To strona internetowa projektu badawczego Social Impact Study, który bada korelację między wizytami w muzeach a statystycznie istotnymi wzrostami w czterech obszarach: zwiększona zdrowie i dobrostan, zwiększona kompetencja międzykulturowa, kontynuowane edukacja i zaangażowanie oraz wzmocnione relacje. Projekt ten jest realizowany przez Utah Division of Arts & Museums we współpracy z Thanksgiving Point i obejmuje osiem muzeów z Utah, które używają specjalnego narzędzia do pomiaru społecznego oddziaływania. <https://artsandmuseums.utah.gov/wp-content/uploads/2020/12/UAM-Social-Impact-Final-Evaluation-Plan.pdf> To dokument PDF, który przedstawia plan oceny końcowej projektu badawczego Social Impact Study. Dokument ten zawiera cele, pytania, metody, harmonogram i budżet oceny, a także opisuje oczekiwane rezultaty i sposoby ich rozpowszechniania.

<sup>21</sup> Zob. J. Wojdon, *Public history, czyli historia w przestrzeni publicznej*, [w:] „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym”, 2015, t. 34 (3), s. 25–41. [https://www.researchgate.net/publication/293193295\\_Public\\_history\\_czyli\\_historia\\_w\\_przestrzeni\\_publicznej](https://www.researchgate.net/publication/293193295_Public_history_czyli_historia_w_przestrzeni_publicznej)

Podjęcie takie, na zasadzie dzielenia się twórczą pracą nad ekspozycją kuratora i odbiorcy-współtwórcy bywa jednak wciąż nie tak częste, choć widać coraz większe zainteresowanie takimi działaniami, które (w dużej mierze i pewnie ze względu na ową rzadkość) są coraz częściej doceniane przez gremia osób oceniających inicjatywy muzealne i nagradzających je w konkursach muzealnych. Dostrzegalną zmianą, jaką można dostrzec w funkcjonowaniu nowoczesnych instytucji muzealnych, jest sposób angażowania się publiczności w *history in the making*, przez co staje się ona samoświadomym podmiotem historycznym. Założenia te wpisują się jednoznacznie w nurt nowej muzeologii, której zadaniem jest opierać się na określonej rzeczywistości społecznej i „(...) służyć wyzwaniu, rozwojowi i zmianom społecznym poprzez wzrost świadomości i zaangażowania odbiorców”<sup>22</sup>. Ziębińska-Witek zwraca uwagę na nacisk, jaki współczesna muzeologia i praktyki muzealne kładą na komunikację z publicznością, a także, co się z tym wiąże, na zmianę jej statusu. Deklaracja określająca bazowe funkcje muzeów w XXI wieku głosi, iż:

(...) muzeologia musi poszerzać swe tradycyjne role i zadania identyfikacji, konserwacji i edukacji oraz podejmować szersze inicjatywy (...). Zachowywanie materialnych pozostałości po przeszłych cywilizacjach oraz ochrona ich osiągnięć są obecnie zadaniem nowoczesnej technologii, nowa muzeologia zaś (...) powinna się koncentrować przede wszystkim na rozwijaniu zainteresowań publiczności oraz tworzeniu planów na przyszłość biorąc pod uwagę siły napędzające rozwój społeczeństw<sup>23</sup>.

Muzea jako instytucje wielowymiarowe od dawna stanowią przedmiot badań wielu specjalistów z różnych dziedzin, głównie humanistycznych. Punktem wyjścia do podjęcia szczegółowej analizy tego zagadnienia najczęściej bywa definicja precyzująca cechy wyróżniające muzeum od innych instytucji zajmujących się szeroko pojętą kulturą historyczną (historią i pamięcią). Historyczne ujmowanie definicji muzeum jest tu interesujące ze względu na jego współczesne konotacje, odzwierciedlające to, jak bardzo muzeum zmieniło się w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Kluczową dla mojej pracy jest definicja muzeum zaproponowana przez George’a Henri Rivière’a:

---

[dostęp: 22.04.2022].

<sup>22</sup> A. Ziębińska - Witek, *Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach*, [w:] „Pamięć i Sprawiedliwość”, (red.) Sławomir Poleszak, Rafał Wnuk, 12/2 (22), Warszawa 2013 r. s. 82.

<sup>23</sup> A. Ziębińska-Witek, *Muzealne wystawy narracyjne między pamięcią, historią i polityką*, [w:] „Przegląd Historyczny”, Warszawa 2020 nr 1, t. 111, s. 118.

(...) muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce<sup>24</sup>.

Definicja Rivière'a praktycznie nie uległa zmianom i była zawarta w dokumentach regulujących praktyki muzealne Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM UNESCO, obowiązujących aż do 2022 roku. Funkcjonowała przez wiele lat na poziomie meta, decydując o tym, czy dane miejsce kwalifikuje się jako muzeum, czy może raczej jako centrum interpretacji historycznej.

Definicja Rivière'a w żaden sposób nie odnosi się do tego, jak muzeum ma prowadzić działalność edukacyjną, jednak i w tym zakresie mamy bogactwo propozycji teoretycznych, w tym wiążącą dla niniejszej pracy koncepcję muzeum jako „rzeźby społecznej”<sup>25</sup> (Beuys) wskazaną w projekcie badawczym jako kontinuum muzeum – „świątyni sztuk”<sup>26</sup> (Linde) i/lub „wiedzy”<sup>27</sup> (Lorentz), a także jako alternatywa dla nich.

Wg teorii Josepha Beuysa kształtujące się procesy w sztuce traktowane są jako metafora społeczeństwa: stąd rzeźba społeczna Beuysa. Rzeźbiarz, który wykonuje rzeźbę, może wykorzystać na przykład kamień lub drewno. Natomiast dla ludzi żyjących w społeczeństwie,

---

<sup>24</sup> G.H. Rivière, *La muséologie selon*, Paris 1989, cyt. za D. Folga-Januszewska, *Muzeum definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj*, [w:] „Muzealnictwo” Warszawa 2008, nr 49, s. 200–203.

<sup>25</sup> Zob. J. Kaczmarek, *J. Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 24–49; J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, (red.) M. Garncarek, wstęp J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 44–49; K. Kukielfo-Rogosińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?; Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, „Panoptikum” 2012 nr 11 (18), s. 141–152 [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152.pdf) [dostęp: 06.05.2022]. A. Gotz, K. Winifried, T. Karin, *Joseph Beuys Life and Works*, Barron's, New York 1979, s. 43–44.

<sup>26</sup> „Świątynia Muz; zbiór rzeczy kunsztownych, gabinet; miejsce schadzki, w celu bawienia się wzajemnego sztukami i naukami”; [w:] S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1809: u Autora, t. II, cz. 1, s. 168. Od ponad dwóch stuleci powtarza się skargi, że chociaż muzea gwarantują bezpieczeństwo dziełom sztuki, to jednocześnie pozbawiają je życia. Już krótko po otwarciu Luwru dla publiczności w 1796 roku, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) opisał muzeum jako woskową pustynię, zestawiając je w jednym szeregu ze świątynią, salonem, cmentarzem i szkołą. Sto lat później, podobne zarzuty były słyszane, Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), prekursor futuryzmu, nazwał w 1909 roku w I Manifestie Futurystycznym biblioteki i muzea cmentarzami. Podobny ton wypowiedzi prezentował niemiecki filozof Teodor Adorno (1903–1969): „Muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne. Muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki” Zob. P. Hapanowicz, *Krakowskie kolokwium jako przykład muzeum debaty*, [w:] „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” Kraków 2016 nr 34, s. 272.

<sup>27</sup> Naczelnym zadaniem muzeów ma być przedstawienie niejako w wielkich tablicach synoptycznych całokształtu ludzkiej wiedzy i doświadczeń zdobytych przez niezliczone generacje (...)” Lorentz S., „Muzeum Narodowe w Warszawie jako placówka naukowa”, przedruk [w:] *Przeszłość Przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, (red.) A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Mücke-Broniarek, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 31–51.

takim materiałem jest sfera społeczna, którą mogą twórczo przekształcać. Społeczeństwo, zdaniem Beuysa, jest żywym, pulsującym, nieustannie zmieniającym się, a miejscami wysychającym i zamierającym organizmem, który należy poddawać odpowiedniej obróbce, by przekształcać je w dobrze funkcjonujący mechanizm. Koncepcja rzeźby społecznej Josepha Beuysa, zakłada, że każdy ma prawo do kształtowania, modelowania i rzeźbienia świata, w którym funkcjonuje. Jest to ciągły proces zmian, bowiem tak definiowanie dzieła, nigdy nie jest ukończone<sup>28</sup>.

W pracy postaram się właśnie w taki sposób spojrzeć na muzeum – jako „rzeźbę społeczną”, która podlega ciągłym zmianom, za którą stoi współdziałanie społeczne widoczne w relacji człowiek (aktor społeczny) – społeczeństwo, aby chroniąc i upowszechniając dziedzictwo przeszłości, uczyć się wzajemnie, prowokować i tworzyć kapitał społeczny wspólny wielu różniącym się aktorom społecznym, przy zachowaniu ich prawa do różnic. Oznacza to, że współczesne instytucje kultury historycznej, takie jak muzea, powinny być dostępne dla wszystkich, że powinny to być „instytucje otwarte”, a więc jednoznacznie wiążące się z „kulturą dostępną” i „kulturą czynną”, uwzględniające potrzeby różnych jednostek i grup społecznych, w tym również jednostek i grup zagrożonych marginalizacją i wykluczeniem.

Problem, jaki postawiłam w pracy dotyczy misji i praktyk wybranych polskich muzeów historycznych, które wskazują na świadome budowanie kapitału społecznego poprzez edukację włączającą, czego wyrazem jest muzeum rozumiane jako „rzeźba społeczna”. Kluczowe, obok pojęcia muzeum „świątyni wiedzy” i muzeum „rzeźby społecznej”, są w mojej pracy następujące kategorie i koncepcje: „relacje społeczne”, „kapitał społeczny” (Sztompka, Bourdieu), „wykluczenie i marginalizacja” (Szarfenberg), „animacja i partycypacja” (Jedlewska), „wkluczenie”/”włączanie” (Rancière)<sup>29</sup>.

Celem pracy było zbadanie i przedstawienie, jak postulat „muzeum otwartego” i „kultury dostępnej” oraz „czynnej” realizowany jest w wybranych polskich muzeach historycznych po 1989 roku, zarówno ze względu na fizyczny dostęp wielu różniących się „aktorów społecznych” do wystaw, ekspozycji czy projektów realizowanych przez te muzea, jak i ze względu na ich czynny udział w konstruowaniu historii/pamięci historycznej „wystawianej” w muzeach i/lub z ich inicjatywy.

---

<sup>28</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako „rzeźba społeczna*, [w:] *Edukacja kulturowa Podręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014, s. 39; K. Kukielko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?*; *Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, s. 145.

<sup>29</sup> J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Olsztyn 2017.

Cele szczegółowe pracy ujęłam w formie pytań badawczych, odnoszących się do dwóch zasadniczych kwestii: (1) jakie relacje społeczne wytwarzały/wytwarzają polskie muzea historyczne po 1989 roku i jak to robiły/robią; (2) jak nowe praktyki animacyjne/partycypacyjne wpływały/wpływają na zmianę tych relacji, to znaczy, w jaki sposób muzea realizowały/realizują postulat muzeum historycznego jako „rzeźby społecznej” i co z tego wynika dla jego społeczności, w tym twórców i odbiorców w roli współtwórców kultury/kultur historycznych.

W odpowiedzi na pytania badawcze podjęłam następujące działania: (1) analiza treści literatury naukowej w zakresie refleksji teoretycznej obejmującej zestawienie różnych definicji terminu „muzeum” powstałych na przestrzeni XIX – XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem tytułowych: muzeum jako „świątyni wiedzy” (ujęcie tradycyjne) oraz muzeum jako „rzeźby społecznej” (ujęcie współczesne); (2) analiza literatury naukowej pod kątem różnych teorii/modeli edukacji historycznej: od biernego uczestnictwa w kulturze do kultury czynnej i dostępnej oraz od animacji do partycypacji w kulturze historycznej; (3) analiza literatury naukowej oraz zastanych dokumentów w zakresie prawa muzealnego ze szczególnym uwzględnieniem preferowanych kierunków rozwoju polskich muzeów historycznych po 1989 roku; (4) analiza zastanych dokumentów w zakresie programów, misji, grantów i projektów polskich muzeów historycznych po 1989 roku oraz ich ewaluacji, odniesionych do praktyk włączających w polskich muzeach historycznych; (6) pogłębione badania wybranych muzeów historycznych w Polsce ze względu na zrealizowane przez nie projekty włączające z wykorzystaniem wybranych metod badań jakościowych stosowanych w naukach humanistycznych, społecznych i o edukacji (studia przypadku, analiza zastanych dokumentów, w tym wizualna, obserwacja jawna, uczestnicząca, wywiad, ankieta).

Tak zamierzone badania przeprowadziłam wykorzystując metodę sondażu diagnostycznego i wywiadu pogłębionego, wzbogacając uzyskane tą drogą dane o własne doświadczenia jako muzeolożki, kustoszki i edukatorki muzealnej zaangażowanej w projekty „muzeum otwartego” i „kultury czynnej” realizowane w Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy.

W pracy skupiłam się na badaniu, opisie, analizie i interpretacji najbardziej reprezentatywnych dla sformułowanego problemu form edukacji muzealnej w polskich muzeach historycznych po 1989 roku, poświęcając szczególnie wiele uwagi tym spośród nich, które przyczyniają się do (prze)budowy relacji społecznych w kontekście ewolucji modelu uczestnictwa w kulturze muzealnej.

Przez zmianę modelu uczestnictwa w kulturze muzealnej rozumiem przejście od postrzegania muzeum jako miejsca biernego kontemplowania sztuki/wiedzy/pamięci historycznej do aktywnego uczestnictwa aktorów społecznych, w tym: dzieci, młodzieży, dorosłych, seniorów, osób z niepełnosprawnościami, wspólnot lokalnych, sąsiedzkich, więźniów itp., w kreowaniu muzeum jako „rzeźby społecznej”.

Analizując zgromadzony materiał empiryczny, prześledziłam dynamikę zmian zachodzących w polskich muzeach historycznych po 1989 roku ustalając, w jaki sposób wpłynęły one i wpływają na uczestnictwo w kulturze muzealnej grup i osób dotąd słabo lub w ogóle niewidocznych z perspektywy edukacji muzealnej, nieuczestniczących w szeroko pojętej kulturze muzealnej.

Praca ma charakter chronologiczno-problemowy, a badaniami objęłam muzea działające na obszarze całej Polski. Pierwotnie założyłam, że będą to muzea, które zdobyły nagrody w prestiżowych konkursach muzealnych w kraju, jednak w trakcie badań okazało się, że wiele programów i projektów edukacyjnych opisanych przez moich respondentów, nie było nagradzanych, a mimo to wyróżniają się one wyraźnie pozytywnie jako muzea nawiązujące lub realizujące założenia „rzeźby społecznej”. Badaniami objęłam 53 instytucje muzealne, z których otrzymałam zwrotnie 57 ankiet. W czterech placówkach ankiety zostały wypełnione podwójnie przez edukatorów i na przykład dyrektorów, ze wskazaniem na różne perspektywy oceny działalności edukacyjnej muzeum. W analizie uwzględniłam wszystkie ankiety.

Praca składa się z ośmiu rozdziałów. W rozdziale pierwszym, teoretycznym, rekonstruuje w ujęciu historycznym i problemowym definicje muzeum, aby wyjaśnić rozumienie przemian instytucji muzeum od „świątyni wiedzy” do „rzeźby społecznej”. W rozdziale drugim skupiam się na omówieniu istotnych kwestii związanych z edukacją muzealną oraz rolą edukatora muzealnego. Rozpoznaję, czym jest edukacja muzealna oraz kim jest osoba pełniąca rolę edukatora w muzeum. W rozdziale trzecim przedstawiam kontekst prawny i systemowy funkcjonowania współczesnych muzeów w wymiarze globalnym, europejskim i polskim, ze szczególnym uwzględnieniem zmian, jakie zaszły w muzeach historycznych po 1989 roku. Rozdział czwarty to prezentacja programów grantowych i konkursowych, które określają kierunki i jakość oferty edukacyjnej muzeów historycznych ze względu na ich otwartość, dostępność i gotowość do aktywizowania publiczności i współdziałania z nią w roli współautorów i autorów projektów edukacyjnych. Kolejny rozdział zawiera założenia metodologiczne i metodyczne badań, a rozdział szósty opis i analizę najbardziej reprezentatywnych form edukacji muzealnej, skoncentrowanych na historii lokalnej, regionalnej i ogólnopolskiej, praktykowanych przez polskie muzea historyczne po

1989 roku, jakie wyłoniły się z materiału empirycznego wg typologii: (1) tradycyjne formy „muzeum-świątyni wiedzy”; (2) formy hybrydowe; (3) formy realizujące ideę muzeum „rzeźby społecznej”. W rozdziale siódmym przedstawiam programy i projekty związane z wybranymi praktykami muzealno-edukacyjnymi. Są to te programy, które w świetle badań, najbardziej przyczyniają się do (pre)budowy relacji społecznych w kierunku partycypacji społecznej i społeczeństwa obywatelskiego. W rozdziale ósmym sformułowałam wnioski i rekomendacje jako pochodną krytycznej analizy oraz interpretacji danych omówionych w rozdziałach piątym, szóstym i siódmym.

Bazę źródłową stanowiły zasoby archiwalne, elektroniczne i tradycyjne, poszczególnych muzeów. Ponadto, szukając szerszego kontekstu, sięgnęłam do krajowych i zagranicznych aktów prawnych, wskazujących na zobowiązania, jakie spełniać powinny współcześnie muzea wobec m.in. osób z niepełnosprawnościami. Zróznicowana jest też literatura przedmiotu, na którą się powołuję. Nie tylko zawiera ona publikacje dotyczące muzealnictwa i muzeologii, ale także te, które dotyczą edukacji muzealnej, alternatywnych form edukacji, pedagogiki i psychologii<sup>30</sup>. Dodatkowo uwzględniam opracowania teoretyczne dotyczące pojęć, definicji i metodologii badań dydaktycznych<sup>31</sup>. Przejście od muzeum

---

<sup>30</sup> Wśród publikacji, które okazały się najbardziej pomocne dla zbudowania ramy teoretycznej pracy znalazły się: M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*; Kraków 2012; D. Folgi-Januszwskiej, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015. W. Gluzińskiego, *U podstaw muzeologii*. Warszawa 1980. Wiele cennych spostrzeżeń zawierają także publikacje: P. Ungera, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988 oraz *Współczesna dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny dla nauczycieli i studentów*, (red.) J. Maternicki, Warszawa 2004. Trudno byłoby zgłębić temat historii muzeów w Polsce bez sięgnięcia do prac takich autorów, jak K. Malinowski *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970 czy pracy *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006. Wśród publikacji, które umożliwiły mi zrozumienie kontekstu najważniejszych zadań, przed jakimi stają współczesne instytucje kultury historycznej, trzeba wymienić książkę wspomnianą już autorstwa J. Byszewskiego i M. Parczewskiej *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012 czy pracę A. Rottermunda „Muzeum jako przestrzeń edukacyjna, czyli edukacja dla współczesnej Europy” [w:] 50/20 Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego centrum Kultury, Kraków 2011, s. 449. Mogłabym wspomnieć jeszcze o wielu książkach traktujących o edukacji muzealnej, dzięki którym zrozumiałam zarówno problemy, przed jakimi staje ten rodzaj edukacji, jak i poznałam motywy jakimi kierowano się w czasie tworzenia programów, kierowanych do różnych grup odbiorczych. Tu ograniczę się jednak tylko do wspomnienia o trzech dla mnie najważniejszych, którymi są: *Raport o stanie edukacji muzealnej* M. Szeląga Warszawa 2012, oraz tegoż wspólnie z M. Szelągą J. Skutnik *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, Poznań 2012, a także publikacja będąca ósmą broszurą z serii „Szkoleń Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”: *ABC Edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 2015, czy „*Museion Poloniae Maioris*” 2019, t. VI. Cennym źródłem informacji okazały się dla mnie czasopisma dotyczące zarówno muzealnictwa, jak i edukacji, a wśród nich: „*Muzealnictwo*”, „*Charaktery*”, „*Edukacja i Dialog*” czy „*Psychologia w szkole*”.

<sup>31</sup> Analiza literatury przedmiotu, zastanych dokumentów w tym wizualna M. Guzik-Tkacz, *Badania diagnostyczne w pedagogice*, Warszawa 2011; ankieta T. Bauman, T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, rozdz. 6 oprac. Andrzej Radzko, wyd. 2 popr. i rozsz., Warszawa 2001; *Studia przypadku - case study* Yin Robert K. „*Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*”, Kraków 2015; E. Babbie, „*Badania społeczne w praktyce*, Warszawa 2004; Poza tym: *Dydaktyka historii. Nowe perspektywy*, (red.) D. Konieczka-Słowińska, Warszawa 2023. *Metody badań jakościowych*, (red.) N.K. Denzin, Y.S. Lincol, Warszawa 2010, t.1. *Metody badań jakościowych*, (red.) N.K. Denzin, Y.S. Lincol, Warszawa 2010, t.2.



„świątyni wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej” ujęłam zatem w szerokim kontekście współczesnych form animacji/partycypacji kultury historycznej i w węższym – edukacji historycznej, posiłkując się ustaleniami teoretycznymi poczynionymi na gruncie pedagogiki muzeum i muzeologii, edukacji kulturowej i kulturalnej oraz dydaktyki historii.

W pracy zamieściłam również aneksy, obejmujące tabele, wykresy, zdjęcia i mapy. Te dodatkowe elementy są kluczowe dla pełnego zrozumienia oraz wsparcia głównego tekstu. Zawarte w aneksach tabele dostarczają konkretnych danych, wykresy pomagają w wizualizacji trendów i statystyk, a zdjęcia dokumentują opisane działania muzealne. Dzięki fotografiom możliwe jest rozwinięcie i uzupełnienie prezentowanych treści, ułatwiające czytelnikowi bardziej wszechstronne rozpoznanie kluczowych tez w przedstawionym kontekście. Dodatkowo, wśród aneksów znajduje się mapa, która może służyć jako pomoc w lepszym zrozumieniu geograficznego aspektu omawianych treści. W aneksach zamieszczony został także kwestionariusz ankiety oraz spis nazw instytucji, jakie wzięły udział w badaniu.

Wszystkie aneksy wspólnie tworzą kompleksową prezentację informacji, ułatwią czytelnikowi zrozumienie i lepsze wsparcie dla treści omawianych w tekście głównym.

## Rozdział I

### Muzeum: od „świątyni wiedzy” do „rzeźby społecznej”

Muzeum jako instytucja wielowymiarowa, od dawna przyciąga uwagę badaczy z różnych dziedzin i dyscyplin naukowych, głównie z obszaru humanistyki. Punktem wyjścia do podjęcia szczegółowej analizy tego zagadnienia najczęściej jest definicja precyzująca cechy wyróżniające muzeum od innych instytucji zajmujących się szeroko pojętą kulturą historyczną, w tym dziedzictwem, jego ochroną, badaniem i popularyzacją oraz edukacją.

W Polsce znaczny rozwój muzealnictwa, przekładający się na powstanie nowych instytucji, zaczął się po transformacji ustrojowej w 1989 roku, choć najlepsze warunki pojawiły się po 2004 roku, co było związane z wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej. Przed polskim muzealnictwem otworzyły się wtedy nowe możliwości pozyskiwania funduszy i aplikowania o granty<sup>32</sup>.

W powszechnym odczuciu instytucje muzealne zajmują się gromadzeniem i chronieniem świadectw dziedzictwa narodowego, stanowiąc jeden z ważniejszych elementów współczesnej cywilizacji. Jednak coraz głośniejsze są postulaty dotyczące uznania muzeum jako instytucji otwartej, jako miejsca publicznego, w którego ofercie jest przede wszystkim właściwie rozumiana rozrywka i dająca przyjemność edukacja. O rewizji definicji (a zatem form i funkcji) muzeum mówią dziś zarówno tradycjoniści, jak i (post)moderniści, tym bardziej zwolennicy muzeum krytycznego<sup>33</sup>. Publiczna debata nad przyszłością muzeum

---

<sup>32</sup> Po 1989 roku zostały zrealizowane tak spektakularne projekty muzealne, jak: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (w latach 1994–2007 funkcjonowało jako Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”). Przez pierwszych dziesięć lat istnienia było oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie, w roku 2005, usamodzielnione decyzją Ministra Kultury, otrzymało status państwowej instytucji kultury, a od roku 2007 działa jako placówka muzealna), Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie (muzeum historyczne w Warszawie, samorządowa instytucja kultury m.st. Warszawy, utworzone w 1983 jako Muzeum i Archiwum Powstania Warszawskiego. Zostało otwarte 31 lipca 2004), POLIN. Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie (25 stycznia 2005), Muzeum Śląskie w Katowicach (muzeum powstało 23 stycznia 1929 na mocy uchwały Sejmu Śląskiego, działało do wybuchu II wojny światowej w 1939 roku, później zostało restytuowane w 1984, w 2006 wpisano je do Państwowego Rejestru Muzeów, następnie w 2015 roku instytucja uzyskała swoją nową, docelową siedzibę w nowoczesnym kompleksie gmachów w Katowicach przy ul. Tadeusza Dobrowolskiego), Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku (powołane z dniem 8 listopada 2007), Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (państwowa instytucja kultury powołana w 2008. Muzeum otwarto 23 marca 2017).

<sup>33</sup> M. Kobielska, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2020, nr 4, s. 15–36 <https://tekstydrugie.pl/pl/biblio/muzea-na-widoku/> [dostęp 1.04.2023]; D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcia czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” Warszawa 2008, nr 49, s. 200–203; D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” Warszawa 2020 nr 61, s. 27–45; *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, (red.) P. Kowal, K. Wolska-Pabian, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa–Kraków 2019; I. Kąkolewski, *Co decyduje i będzie decydować o atrakcyjności przekazu w muzeum historycznym? Kilka refleksji i prorocत्व, a może tylko utopijstycznych marzeń*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycicki,

dotyczy przekształceń, które już zaszły i nadal zachodzą, zarówno na gruncie teorii, jak i praktyki muzealnej.

Jaki obraz muzeum się z niej wyłania? Odpowiedź na to pytanie wydaje się z pozoru prosta. Na przestrzeni dwóch tysięcy lat istnienia instytucji muzealnych, czego kontynuacją było, zapoczątkowane w epoce oświecenia, świadome gromadzenie, ochrona i udostępnianie kolekcji szerokiej publiczności, sformułowano wiele definicji muzeum próbując uchwycić jego sens i określić nowe horyzonty rozwoju dla muzealnictwa. W mojej pracy wiążące okazały się te definicje muzeum, które uwzględniają jego intensywną modernizację w wieku XIX i XX oraz te, które odpowiadają na pytanie o nowe – w epoce nowych mediów, zmiennych estetyk i kolejnych paradygmatów – oblicze instytucji muzealnej jako „rzeźby społecznej”.

### **1.1. Muzeum jako „świątynia wiedzy”**

Idea muzeum rozumianego jako „świątynia wiedzy” pojawiła się z potrzeby zawiązania ściślejszej relacji współczesnych odbiorców z przeszłością i odegrała istotną rolę w rozwoju kultury historycznej i życia społecznego w kontekście pamięci społecznej i kulturowej. Rola, miejsce i funkcje muzeum zmieniały się na przestrzeni wieków. Termin *museion* wywodzi się z języka greckiego (V w p.n.e) i pierwotnie oznaczał siedzibę, świątynię muz, które były opiekunkami wybranych dziedzin sztuki i nauki. Taką definicję „muzeum” odnajdujemy w *Słowniku języka polskiego* z 1809 roku wydanym przez Samuela Bogumiła Lindego, gdzie termin ten pojawia się właśnie w kontekście „muz”, dziewięciu córek Jowisza, bogiń nauk i sztuk. Muzeum wg Lindego to „świątynia Muz; zbiór rzeczy kunsztownych, gabinet; miejsce schadzki, w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami”<sup>34</sup>. Podobną definicję odnajdujemy w późniejszym wydaniu *Słownika języka polskiego* Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego z roku 1857 roku, gdzie „muzeum” zostało określone jako „zbiór przedmiotów, mających wartość dla jakiejś nauki, sztuki, albo gałęzi przemysłu; gmach w którym znajduje się ten zbiór”<sup>35</sup>. W niniejszym słowniku zostały wyodrębnione różne typy muzeów. Na pierwszym miejscu znajduje się muzeum archeologiczne, a następnie wymienione są muzea przyrodnicze, pedagogiczne, przemysłowe, rolnicze oraz sztuk pięknych<sup>36</sup>.

---

M. Wysocki, *Muzeum Historii Polski*, Warszawa 2014, s. 108–115; P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

<sup>34</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1809, t. II, cz. 1, s. 168.

<sup>35</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1902, t. II, s. 1079.

<sup>36</sup> Tamże, s. 1079.

Warto zwrócić uwagę, że praktycznie w tym samym czasie na arenie międzynarodowej, w 1903 roku w Mannheim, zorganizowano I Kongres Muzealników Europejskich<sup>37</sup>, który stanowił początek ożywienia w dziedzinie muzealnictwa. To ważne wydarzenie miało miejsce pod hasłem „Jak wzmacniać wpływ muzeów na społeczeństwo?”. Kongres ten był istotnym punktem wyjścia do wielu ważnych zagadnień, takich jak pedagogika muzealna, nauczanie pozaszkolne czy pomoc dzieciom niepełnosprawnym. Wówczas Alfred Lichtwark wygłosił słynny referat poświęcony muzeom jako kluczowym miejscom publicznej edukacji<sup>38</sup>. To spotkanie przyniosło istotne przewartościowanie celów i metod pracy w dziedzinie teorii muzealnictwa, koncentrując się na planowym kompletowaniu zbiorów, ich specjalizacji, oraz równoczesnym prowadzeniu działalności oświatowej i wychowawczo-społecznej.

Większość definicji „muzeum” powstałych w okresie międzywojennym odwołuje się do założeń Mieczysława Tretera, który w książce *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne* opublikowanej w 1917 roku, w pierwszym momencie pominął kwestię ścisłej definicji muzeum, skupiając się na typologii, historii i omówieniu przykładów polskich instytucji muzealnych<sup>39</sup>. W podsumowaniu przedstawia jednak fragmentarycznie poglądy, które możemy przyjąć za definicję muzeum, wynikającą z refleksji zawartych w pierwszej części jego opracowania uznając, że muzea są to instytucje naukowe:

w których za pomocą systematycznego układu planowo i umiejętnie zbieranych, a należycie konserwowanych okazów (...) unaocznia się całokształt, względnie jedną jakąś gałąź wiedzy ludzkiej, o przyrodzie [naturze] wszechświata lub o człowieku, jego cywilizacji i kulturze<sup>40</sup>.

Co ciekawe, Treter w trakcie tworzenia kolejnego dzieła poświęconego organizacji zbiorów, nie objął go definicją „muzeum”. Niemniej jednak wyjaśniając zadania kierowników zbiorów artystycznych, przedstawił w nim swoją wizję proponowanej interpretacji tego terminu, rozumiejąc „muzeum” jako:

zbiory artystyczne i historyczne [które należy, przyp. M.O.] gromadzić, kontemplować, pomnażać (...), należycie konserwować, inwentaryzować i naukowo katalogować,

---

<sup>37</sup> The Mannheim Conference on Museums as Places of Popular Culture, 1903. The Museum Journal, vol. 3, s. 105 – 109, <https://archive.org/details/museumjournalv01assogoo/page/n98/mode/2up> [dostęp: 25.12.2023].

<sup>38</sup> D. Folga-Januszewska, Kongresy muzeów i muzealników, [w:] Muzealnictwo 56, Warszawa 2015, s. 36-40.

<sup>39</sup> M. Treter, *Muzea współczesne: studjum muzeologiczne: początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów, publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917.

<sup>40</sup> M. Treter, *Muzea współczesne*, (red.) E. Brzozowska, Warszawa 2019, s. 11. To nowe, starannie przygotowane wydanie opatrzone wstępem dr. hab. P. Majewskiego. Ten tom inauguruje nową serię „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”, której współwydawcą jest Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

odpowiednio i planowo rozmieszczać, oglądanie ich i studiowanie ułatwiać i możliwie szeroki ogół do korzystania z tych zbiorów zachęcać (...), ale zarazem służyć sztuce współczesnej i oddziaływać korzystnie na jej rozwój<sup>41</sup>.

Teksty Tretera stanowiły najprawdopodobniej podstawę do opracowania definicji, opublikowanej nieco później w „Encyklopedji powszechnej w dwu tomach” Trzaski, Everta i Michalskiego, gdzie definicję muzeum ograniczono do stwierdzenia, że jest to instytucja naukowa: „(...) w której przechowywane są okazy przyrodnicze, historyczne, obrazy rzeźby etc.”<sup>42</sup>. I gdzie wprowadzono hasła dodatkowe jak: „muzeografja” i „muzeologia”. Ta ostatnia została określona jako nauka zajmująca się „wszelkimi zagadnieniami związanymi z zakładaniem i utrzymywaniem muzeów oraz konserwacją i systematyką zbiorów”<sup>43</sup>.

Szeroką definicję terminu „muzeum” wprowadzono „Ustawą o opiece nad muzeami publicznymi” w 1933 roku, w której określono, że:

(...) muzeami publicznymi (...) są wszelkie zbiory z zakresu sztuki, kultury i przyrody, z wyłączeniem bibliotek, zorganizowane pod kątem widzenia wartości naukowej, artystycznej lub pamiątkowej, będącej własnością: a) państwa b) samorządów oraz innych instytucji korporacji publiczno-prawnych, c) stowarzyszeń i osób prywatnych, o ile te zbiory są udostępnione dla publiczności<sup>44</sup>.

W dwa lata po wejściu w życie ustawy opublikowano „Świat i życie. Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury” pod redakcją Zygmunta Łempickiego, gdzie hasło „muzeum” zostało opracowane przez Michała Walickiego w trzech działach: „Definicja i rozwój”, „Typy muzeów” oraz „Muzea polskie”<sup>45</sup>. Walicki podkreślił rolę mecenatu artystycznego Stanisława Augusta Poniatowskiego, który „położył był między innymi znakomite zasługi w zakresie muzealnictwa, tworząc podstawy już nie ściśle dynastycznych, lecz państwowych częściowo zbiorów”<sup>46</sup>. Na przełomie XVIII i XIX wieku przeważały postawy naukowe i romantyczne, co zaowocowało, zgodnie z rozumowaniem Walickiego,

---

<sup>41</sup> M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922: Odbitka z Wiadomości Archeologicznych, t. VII, s. 25–26. Cyt. za. A. Tołysz, *Muzeum sztuki współczesnej w okresie dwudziestolecia międzywojennego i po wojnie – między paradygmatem a ideą*, „Muzealnictwo” 2016 nr 57, s. 88.

<sup>42</sup> S. Lam (red.), Trzaski, Everta i Michalskiego *Encyklopedia powszechna w dwóch tomach*, Warszawa 1933, t. I, s. 1260.

<sup>43</sup> Tamże, s. 1260.

<sup>44</sup> Zob. Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. O opiece nad muzeami publicznymi. Art. 1 (Dz. U. Poz. 279), s. 669.

<sup>45</sup> M. Walicki, Hasło „muzeum”, [w:] *Świat i życie. Zarys encyklopedycznej wiedzy i kultury*, (red.) Z. Łemoucki, Lwów–Warszawa 1935: t. III, s. 770.

<sup>46</sup> Tamże. s. 770.

powstaniem ruchu antykwarsko-muzealnego, związanego z Heleną Radziwiłłową (Nieborów) i Izabellą Czartoryską (Puławy). Ten nurt zdobył powszechne uznanie w Europie, gdzie odstępowano od kolekcji osobliwości, przechodzono do zbiorów nabierających „znamię «narodowego pamiątek kościoła», wyrastając w wielkie magazyny, zapełnione na podobieństwo śpichlerzy najróżnorodniejszymi zabytkami narodowej archeologii”<sup>47</sup>. W tych działaniach „żywiły się i krzepiły narodowe ruchy Europy pierwszej połowy XIX wieku. Była to, co warto podkreślić, pierwsza polityczna rola, jaką z powodzeniem odegrały muzea”<sup>48</sup>. Jednocześnie Walicki zauważył, że:

(...) muzeum, jako zbiór ciekawości, przytłaczające swą egzotyczną tajemniczością widza, zmieniające natarczywą ciekawość zwiedzających w rychłe zmęczenie, muzeum trudno jeszcze dostępne szerszym masom, przeznaczone raczej do obsługi powołanych naukowców – oto pierwsza faza istnienia zbiorów muzealnych, pomyślanych zasadniczo już jako instytucje użyteczności publicznej<sup>49</sup>.

Dla polskiej muzeologii ważny okazał się tekst Michała Jerzego Wandalina Mniszcha, w którym autor zwrócił uwagę na konieczność powstania zbiorów narodowych, obejmujących m.in. twórczość artystyczną i archiwalną<sup>50</sup>, sugerował także, iż podjęcie działań mających na celu zgromadzenie i ochronę rozproszonego dziedzictwa krajowego wskrzesi:

(...) publiczności udzielony, wskrzeszą nieomylnie, umysły dotąd niewiadome, zataione, lub Przewodników potrzebujące, ośmielą bojaźliwych do ucześnictwa prac, biegleszych w zamysłach utwierdzą, w wielu wzniecą chęć zbawienną myślenia, zastanawiania się, nabywania y udzielenia<sup>51</sup>.

Postulat tworzenia zbiorów narodowych, wyznaczając przy tym główny kierunek polskiego kolekcjonerstwa, argumentował Mniszech następująco:

Zostawmy rzeźby kosztowne, obrazy bezcenne, te przyjemne s[z]tuk wyzwolonych pieścidla, Narodom słusznie chlubiącym się, z pierwszych światła promieni. Niech się

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 771.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże, s. 772.

<sup>50</sup> Koncepcję Mniszcha zob. J. Powidzki, „Muzeum Polskie” Michała Mniszcha”, [w:] „Muzealnictwo” Poznań 1955 nr 4, s. 5–7; A. Kunysz, *Początki muzealnictwa na ziemiach polskich ze szczególnym uwzględnieniem muzealnictwa Galicyjskiego*, „Rocznik Archiwalno-Historyczny” 1987 nr 4, s. 3–24.

<sup>51</sup> M. Mniszech, *Myśl Względem Założenia Musaeum Polonicum*”, Komentarz Michał Mencerz 1775., s. 55 n. [Michal\\_Jerzy\\_Wandalin\\_Mniszech\\_Mysl\\_wzgl.pdf](#). [dostęp: 02.12.2023].

stają wzorami do naśladowania, lecz z pomiarkowaniem, y w najpotrzebniejszych szczególnie częściach. Chwyćmy się śródków, tańszych, prędszych, łatwiejszych, a tenże prawie pożytek przynoszących. Zatrzymajmy się w obrębach granic Ojczyzny, poznamy własny Kray, oszacujemy jego bogactwa, wybadamy co Nam natura użyczyła. Wynalazki tę naszą ciekawość wskrzeszać, starania zastanawiać, umysły zagrzewać powinny<sup>52</sup>.

W drugiej połowie XVII wieku zaczęto stopniowo udostępniać kolekcje królewskie i książęce szerszemu gronu odbiorców, co doprowadziło do powstania pierwszych muzeów narodowych. Niemniej jednak ich geneza sięga wcześniejszych czasów, gdy zauważono potrzebę ochrony zabytków w Polsce, co zaowocowało tworzeniem kolekcji przez władców i arystokrację. Na początku zainteresowanie sztuką wynikało bardziej z fascynacji jej pięknem niż z chęci czy potrzeby gromadzenia świadectw materialnej kultury ludzkości. Jagiellonowie już posiadali liczne zbiory, natomiast tradycję wzbogacania skarbcza państwowego o przedmioty artystyczne kontynuowali Wazowie, a po nich królowie sascy. Jednocześnie formowały się prywatne kolekcje rodów magnackich – Radziwiłłów, Potockich czy Czartoryskich, które świadczyły o ich prestiżu i społecznym statusie<sup>53</sup>. Idea tworzenia muzeów i udostępniania cennych przedmiotów społeczeństwu powstała jednak później. Wiek XVIII przyniósł narastające zainteresowanie historią i ochroną zabytków, które stłumiła utrata niepodległości i zniknięcie Polski z mapy Europy. Jednak nawet w tak trudnych czasach kultywowanie kultury i tradycji polskiej uważano, jak pisze Bohdan Rymaszewski, za „jedną z dróg wiodących do odzyskania tężyzny narodowej”, która to przewijała się np. w inicjatywie utworzenia *Museum Polonicum*<sup>54</sup> czy projektach odnoszących się do przeprowadzenia spisu cenniejszych obiektów<sup>55</sup>. Kolejny etap kształtowania się muzeów narodowych przypada na wiek XIX, choć ze względu na fakt, że nasz kraj w tym okresie był podzielony między zaborców, oddziaływanie na ten proces było utrudnione<sup>56</sup>.

W okresie zaborów zabiegano o ochronę dziedzictwa narodowego (sądzę, że najpewniej

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 57 n.

<sup>53</sup> E. Charymska, *Zabytki i dzieła sztuki jako przedmioty ochrony*, „De Securitate et Defensione. O Bezpieczeństwie i Obronności” 2015, t. 1, nr 1, s. 37.

<sup>54</sup> Termin *Museum Polonicum* – w powszechnie użycie wszedł stosunkowo późno, zresztą podobnie jak termin „kolekcjoner” czy „kolekcjonerstwo”. Patrz. A. Kluczevska-Wójcik, *Kolekcjoner polski u progu nowoczesności – szkic do portretu*, [w:] *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, (red.) T. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, A. Tołysz, Warszawa 2015, s. 20.

<sup>55</sup> B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, Warszawa 2005, s. 11.

<sup>56</sup> E. Mańkowska, *W stronę muzeum narodowego. Kolekcje i budowa polskiej tożsamości kulturowej u progu niepodległości*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, K. Kłudkiewicz, M. Mencef, Warszawa 2014, s. 62–75.

inaczej rozumianego niż dziś), gromadzono cenne zbiory, starano się w ten sposób o zachowanie i podtrzymanie tożsamości narodowej. Warto zauważyć, że w Polsce ze względu na sytuację polityczną nie mogły powstać zinstytucjonalizowane muzea narodowe, które byłyby organizowane przez władze państwowe, właśnie dlatego kolekcje sztuki, którą możemy nazwać narodową, prezentowano głównie w rezydencjach takich arystokratów, jak Czartoryscy, Potoccy, Lubomirscy, Raczyńscy czy Działyńscy. W sytuacji pozbawienia Polski niezawisłości politycznej, gromadzono i chroniono wszelkie pamiątki i dzieła sztuki związane z dziejami narodu, przez co profil tych zbiorów był odmienny<sup>57</sup>. Tak więc przyczyn zakładania kolekcji, poza autentyczną pasją, pewnym gustem estetycznym, należałoby szukać także w ambicjach społecznych, politycznych i narodowych, a niekiedy w chęci manifestacji władzy czy rywalizacji<sup>58</sup>. Wszystko to wynikało z pewnej konieczności wynikającej z potrzeby zachowania polskości. W takim tonie wypowiadał się na ten temat Stanisław Małkowski, gdy pisał:

(...) używając wyrazu „muzeum” nie mam na myśli jedynie mniej lub bardziej usystematyzowanych zbiorów. W moim zrozumieniu muzeum jest przybytkiem wiedzy, wyrastającym z głębin życia duchowego narodu, który go wznosi, a opartym na dorobku całej ludzkości i działającym dla jego powiększenia<sup>59</sup>.

W niepodległej Polsce, zakreślając prawne ramy ochrony zabytków, objęto także dyskusją obiekty mające wartość artystyczną, ale nie tylko te podniszczone ze starości czy na skutek nieuważnego użytkowania, chroniono także bowiem ruiny budowli będących nieraz ozdobą całego regionu<sup>60</sup>.

Można więc przyjąć, że instytucje takie jak muzea, miały działać w oparciu o co najmniej dwie zasady, z jednej gromadzenia i udostępniania obiektów i wiedzy o charakterze historycznym, z drugiej pobudzania do dynamicznego włączania się w ten proces wszystkich, którzy w obliczu nawet wielu klęsk i niepowodzeń, identyfikowali się z Polską.

Te „stare” definicje muzeum określają pewną podstawę, wskazują kierunek czy motywy tworzenia pierwszych nowoczesnych muzeów. Z biegiem lat, w wyniku ciągle zachodzących

---

<sup>57</sup> A. Rottermund, *Zarys Historii Muzeów w Polsce*, „la Lettre de l’OCIM” 2001 no 76, s. 11 –12.

<sup>58</sup> C. Duncan, A. Wallach, *The Universal Survey Museum*, [w:] *Museum Studies* B. M. Carbonell, WileyBlackwell 2012, s. 49.

<sup>59</sup> S. Małkowski, *O ideach przewodnich polskiego Muzeum Ziemi*, „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany” 1922 r. 7 nr 6, s. 205–210.

<sup>60</sup> Zob. K. Zalaśńska, *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, Warszawa 2010. W tej rozprawie dokonano diagnozy stanu prawnego i faktycznego ochrony zabytków w Polsce po 1989 roku, ze szczególnym uwzględnieniem ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 roku. Autorka próbuje sformułować wnioski dotyczące dalszych działań w tej dziedzinie.



zmian i to nie tylko kulturowych, ale także politycznych i społecznych, w wyniku szybkiego rozwoju nowych technologii i w konsekwencji powstawania nowych potrzeb i preferencji, wiele znanych nam dotąd definicji muzeum zdezaktualizowało się.

Współcześni muzeolodzy chętnie sięgają po definicję muzeum George'a Henriego Rivièra, o której już wspominałam; ze względu na jej silny wpływ na dzisiejsze rozumienie muzeum, rozwijam ten wątek. W myśl definicji Rivièra:

Muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce<sup>61</sup>.

Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM/UNESCO)<sup>62</sup> prawie bez zmian przyjęła tę definicję<sup>63</sup>, uznając, że muzeum jest:

(...) niezarobkową i permanentnie istniejącą instytucją w służbie społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczność, która wykonuje badania nad świadectwami materialnymi człowieka i jego otoczenia, pozyskuje je, przechowuje i udostępnia, a zwłaszcza wystawia je celem badań, nauczania i rozrywki<sup>64</sup>.

Podobnie brzmi definicja muzeum w polskiej Ustawie o muzeach z dnia 21 listopada 1996 roku, choć jest ona znacznie bardziej szczegółowa.

Muzeum jest jednostką organizacyjną, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest sprawowanie opieki nad zabytkami, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie kontaktu ze zbiorami przez działania określone w art. 2. Muzeum

---

<sup>61</sup> G.H. Rivière, *La Muséologie selon*, Paris 1989.

<sup>62</sup> ICOM – International Council of Museums, została utworzona w roku 1946, w czasie konferencji w Luwrze, w celu rozwijania współpracy międzynarodowej i wspierania UNESCO. Jest to jedna z pierwszych tego typu organizacji o charakterze międzynarodowy, zrzeszająca muzea i ich pracowników.

<sup>63</sup> Kodeks Etyki ICOM dla Muzealników Zob. M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 201; Zob. S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM z komentarzem*, [w:] *Muzea, wystawy, wypożyczenia*, (red.) D. Folga-Januszewska, t. 3, Kraków 2011. s. 103–136. Od czasu utworzenia ICOM w 1946 r. definicja ICOM odgrywała centralną rolę dla muzeów i profesjonalistów muzealnych i stała się punktem odniesienia dla międzynarodowej społeczności muzealnej. Definicja ta obowiązuje zgodnie ze statutem ICOM przyjętym przez 22. Zgromadzenie Ogólne w Wiedniu w Austrii od 24 sierpnia 2007 r.

<sup>64</sup> *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, tłum. S. Waltoś, „Muzealnictwo”, Warszawa 2007 nr 48, s. 6.

realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez: 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie, 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych muzealiów, 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych, 4) zabezpieczanie i konserwację muzealiów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody, 5) urządzenie wystaw, 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych, 7) prowadzenie działalności edukacyjnej, 8) udostępnianie zbiorów dla celów edukacyjnych, 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania i korzystania ze zbiorów, 10) prowadzenie działalności wydawniczej. Art.3. Muzea mogą być tworzone dla jednej lub wielu dziedzin działalności człowieka oraz tworów natury<sup>65</sup>.

Większości odbiorców muzeum kojarzy się ono z instytucją lub jednostką organizacyjną – a więc z pojęciem muzeum wywodzącym się jeszcze z jego klasycznych XIX- i XX-wiecznych ujęć<sup>66</sup>. Pomimo że naukowa definicja, którą przytoczyłam wyżej, uznawana jest przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM) i jest podobna do tej zawartej w polskiej Ustawie o muzeach oraz, że obie te definicje zakładają edukacyjną, a nawet rozrywkową funkcję muzeów, w świadomości wielu dzisiejszych tzw. muzealników, mocno tkwi jego tradycyjna wizja „instytucji [tylko – przyp. M.O.] gromadzącej eksponaty (zbiory) z różnych dziedzin kultury, sztuki, nauki, techniki w celu przechowywania, konserwacji, naukowego opracowania i upowszechniania”<sup>67</sup>.

Przez całe dziewiętnaste stulecie tworzono liczne muzea niemal we wszystkich europejskich krajach. Instytucje te miały świadczyć o potędze państwa, przejmowały rolę miejsc odpowiedzialnych za podtrzymywanie i kształtowanie tożsamości narodowej. Poza tym czynnie uczestniczyły we współczesnym dyskursie naukowym i filozoficznym (ewolucjonizm, postawy, postęp, rodzące się paradygmaty poznawcze), ekspozycje z kolei oddawały

---

<sup>65</sup> Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24 ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19970050024> [dostęp 18.11.2017].

<sup>66</sup> L. Dziedzic, „Muzeum wyobraźni” André Malraux. Idea i praxis, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, t. 5, s. 219–223.

<sup>67</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2009 t. 50, s. 18; *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 492. Zaskakujące, że nawet encyklopedia internetowa podaje definicję: muzeum – „instytucja kultury powołana w celu gromadzenia, badania oraz opieki nad obiektami posiadającymi wartość historyczną bądź artystyczną. W większych muzeach niewielka część z tych obiektów jest udostępniana publiczności w postaci wystaw stałych lub czasowych, natomiast reszta jest przechowywana w specjalnie do tego przystosowanych magazynach.”, por. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum> [dostęp 24.02.2019].

charakterystyczne dla tego okresu idee panujące w metodologii nauk ścisłych i przyrodniczych<sup>68</sup>.

Zmiany w postrzeganiu instytucji wymuszane są przez czas, w którym funkcjonują i odbiorców. Era globalizacji oraz dokonujące się zmiany w strukturach społecznych stawiają przed muzeami nowe zadania, których nie można ignorować, odwołując się niemal wyłącznie do tradycji, gdzie muzeum to „świątynia wiedzy”. Ta formuła wyczerpuje się, co potwierdzają nie tylko obecne praktyki muzealne, przede wszystkim rozwój nowych form muzeów, na przykład centrów interpretacji historycznej, ale także ożywiona dyskusja, w tym krytyka muzeów z pozycji wieloperspektywiczności narracji muzealnych w kontrze do ich mononarracyjności. Dorota Folga-Januszewska, dostrzegając współczesne zmiany muzeum, charakteryzuje je następująco:

Muzeum współczesne bywa stale jeszcze instytucją trwałą, musi przynosić dochody, aby przetrwać, służy społeczeństwu i ich polityce określania tożsamości i trwałości, jest dostępne publicznie także przez Internet, prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory i symulakry, konserwuje i zabezpiecza zbiory lub nośniki, na których są one zapisane, udostępnia je i prezentuje, tworzy nowe rzeczywistości i wartości edukacyjne i fikcyjne, służy rozrywce<sup>69</sup>.

Hans Martin Hinz zabierający głos w sprawie współczesnych muzeów podczas konferencji „Rola muzeów międzynarodowych w polityce kulturalnej: Europa Środkowo-Wschodnia – studium przypadku”<sup>70</sup>, stwierdził, że muzea nie powinny unikać trudnych tematów, a na wystawach należy prezentować zarówno dobro, jak i zło, nie unikając kwestii tabu. Podkreślił też, że zmieniła się fundamentalna koncepcja muzeów narodowych na przełomie XX i XXI wieku. Zgodnie z nowym podejściem, rozwijanym od lat 80. XX wieku, muzea powinny aktywnie angażować się w dialog z odwiedzającymi, inicjować dyskusje na temat istotnych dla społeczeństwa zagadnień i podejmować trudne tematy. W przeszłości, zwłaszcza w XIX wieku, muzea narodowe koncentrowały się głównie na gloryfikowaniu narodowej historii, podkreślając dumę z przynależności do narodu, co miało wzmacniać

---

<sup>68</sup> A. Rottermund, *Muzeum przeszłości*, [w:] *Spotkania z muzeami. Dwieście lat muzeów w Polsce* [dodatek do „Spotkań z zabytkami”], grudzień 2001, s. 1.

<sup>69</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcia czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2008 nr 49 s. 202.

<sup>70</sup> Wypowiedź pochodzi z konferencji pt. Rola muzeów w międzynarodowej polityce kulturalnej: Europa Środkowo-Wschodnia – studium przypadku, odbywała się w dniach 29–30.11.2012 r. w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Uczestniczyli w niej muzealnicy z Polski, Niemiec i Rosji. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/rola-muzeow-w-miedzynarodowej-polityce-kulturalnej> [dostęp: 10.11.2022].

poczucie wspólnoty. Zdaniem Hanza Martina Hinza, koniec ubiegłego stulecia wyraźnie pokazał, że tradycyjne muzea nie są w stanie sprostać potrzebom głębszej refleksji nad historią. Dlatego w opinii muzeologa, profesjonalistom zajmującym się muzealnictwem powinna przyświecać zasada prezentowania różnych perspektyw na historię i kulturę, aby zwiedzający zrozumieli, że istnieje wiele różnych wizji dziejów<sup>71</sup>.

W roku 2016 Międzynarodowa Rada Muzeów – ICOM podjęła prace nad aktualizacją definicji muzeum. Po konferencji w Mediolanie, Rada powołała nowy Stały Komitet do zbadania obecnej definicji – *The Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials* (MDPP, 2017–2019). Komitetowi powierzono opracowanie takiej definicji muzeum, która oddawałaby współczesne wyzwania i problemy środowiskowe. Przewodniczyła mu duńska dyrektor jednego z muzeów – Jette Sandahl. Nowa definicja, która podkreśla walkę o wartości demokratyczne, sprawiedliwość społeczną i godność ludzką, została ogłoszona w lipcu 2019 roku, wywołując konsternację wśród bardziej konserwatywnych członków Komitetu. Dyskusja na temat zmiany definicji muzeum przeniosła się na kolejne spotkanie członków Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), które miało miejsce 7 września 2019 roku w Kioto. W czasie tego spotkania miało dojść do formalnego ratyfikowania nowej definicji muzeum. Podzieliła ona jednak przedstawicieli krajów członkowskich, z których niektórzy lobbowali w celu przełożenia głosowania, chcąc uniknąć ewentualnego rozłamu. Krytycy obawiali się, że nowa definicja okaże się zbyt „ideologiczna”, podczas gdy innych niepokoiło obniżenie tradycyjnych wartości badań i edukacji. Ostatecznie definicja ICOM pozostaje taka sama, opatrzone ją jedynie dyrektywą wskazującą na potrzebę jej „unowocześnienia”:

Muzea to demokratyzujące się, inkluzywne i wielogłosowe przestrzenie krytycznego dialogu o przeszłościach i przyszłościach. Nowe sformułowania podkreślają wagę wspierania sprawiedliwości, równości i dobra planety. Wskazują również, że muzea zwracają uwagę i odpowiadają na konflikty i wyzwania teraźniejszości, równocześnie „zapewniając równość praw i równy dostęp do dziedzictwa dla wszystkich ludzi”<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> I. Wyszowska, T. Jędrzyński, *Turystyka muzealna*, Warszawa 2017, s. 21 in.

<sup>72</sup> Oryginał: “Museums are democratizing, inclusive, and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures.” The new wording stresses the importance of championing human justice, equality, and the wellbeing of the planet. It also suggests that museums acknowledge and address the conflicts and challenges of the present, while “[guaranteeing] equal rights and equal access to heritage for all people.” Art. [https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-RsQfMxS6MA\\_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM](https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-RsQfMxS6MA_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM) [dostęp: 19.10.2019]. Zaproponowana definicja bardzo przypomina w swej formie założenia Muzeum krytycznego stworzone przez Piotra Piotrowskiego: „muzeum krytyczne to zaangażowane w debatę publiczną muzeum forum, podejmujące ważne, a często także kontrowersyjne problemy, jakimi żyje dana społeczność, dotyczące zarówno jej historii, jak i współczesności. Muzeum krytyczne to instytucja pracująca na rzecz demokracji opartej na sporze, ale także instytucja autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz

Dwadzieścia cztery krajowe oddziały ICOM złożyły petycję o odroczenie głosowania w sprawie przyjęcia dyrektywy i przededefiniowania miejsca i roli muzeum w świecie współczesnym. Wśród nich znalazły się: Francja, Włochy, Hiszpania, Niemcy, Kanada i Rosja. Juliette Raoul-Duval, przewodnicząca ICOM we Francji, mówiła na łamach „The Art Newspaper“, że nowa definicja jest manifestem „ideologicznym“. François Mairesse, profesor z Université Sorbonne Nouvelle, obawiał się, że nowa definicja spowoduje rozłam w całej organizacji. Swoje wątpliwości wobec pominięcia w nowej definicji słów kluczowych, takich jak „instytucja” i „edukacja”, zgłaszał również dyrektor generalny ICOM Germany Klaus Staubermann. Podkreślał on jednocześnie, że „te słowa są bardzo istotne, ponieważ to właśnie ich obecność ma decydujący wpływ na ustawodawstwo w krajach niemieckich”<sup>73</sup>. Zwrócono jednocześnie uwagę, że mimo wszystkich niepokojów, dyskusja na temat redefinicji muzeum, co byłoby także w wielu przypadkach stwierdzeniem stanu faktycznego, powinna być kontynuowana.

Stawką podczas spotkania w Kioto było jednak coś więcej niż tylko spory o terminologię. Było bowiem ono kontynuacją ożywionej debaty, jaka toczy się w przestrzeni publicznej przez ostatnie cztery dekady wokół kwestii, czy muzea mogą być kiedykolwiek ideologicznie neutralnymi przestrzeniami. W pytaniu tym wyraża się głośno wypowiedziane dążenie części środowisk muzealnych, aby muzea stały się miejscem spotkań, gdzie można dyskutować o pomysłach, inicjować współpracę i tworzyć muzeum na kształt demokratycznego forum.

## 1.2. „Stara” definicja, nowe muzea

Rewolucja medialna, której jesteśmy świadkami, nadała nowe znaczenie pojęciu muzeum, w tym zwłaszcza dostępności kolekcji muzealnych. To, co kiedyś było specyficznym celem działania i funkcją muzeów, bibliotek czy archiwów (mowa o zbieraniu, ochronie i przechowywaniu artefaktów), stało się na przestrzeni ostatnich lat udziałem niezliczonej rzeszy użytkowników. Dlatego też możemy przyjąć, że każda większa elektroniczna baza danych jest niczym wirtualne muzeum lub archiwum z jakiejś dziedziny. Prostota i otwartość transferu informacji oraz możliwość dostępu i łatwość z jaką można uzupełniać zgromadzone

---

ukształtowanym przez siebie kanonem historycznoartystycznym” – Zob. P. Piotrowski, *Muzeum Krytyczne*, Poznań 2011, s. 9.

<sup>73</sup> Tamże. [https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-\\_RsQfMxS6MA\\_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM](https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-_RsQfMxS6MA_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM) [dostęp: 19.10.2019].

już informacje, doprowadziły do wirtualizacji, medializacji i mediatyzacji zbiorów<sup>74</sup>. A to maga rewizji rozumienia „muzeum” uwzględniającej zmieniające się jego role, funkcje i miejsca w kulturze współczesnej<sup>75</sup>.

Wobec wcześniejszych przemian, współczesne muzea przestały być tylko świątyniami, gdzie obiekt jest jedynym i głównym aktorem i stały się miejscem interpretowania przeszłości oraz budowania relacji społecznych. Dzieje się tak również przez fakt, że na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat bardzo zmienił się modelowy odbiorca kultury. Wraz z upowszechnieniem nowych mediów radykalnej zmianie uległy sposoby komunikowania się ludzi. Najpierw w latach 50. XX wieku w obszarze komunikacji miał miejsce tak zwany przełom cyfrowy, potem pojawiła się telewizja informacyjna, wreszcie Internet i media społecznościowe<sup>76</sup>. Zmiany te, wraz z upowszechnianiem się coraz to nowszych, bardziej skomplikowanych, a tym samym bardziej zaawansowanych technik porozumiewania się, przyniosły kolejne modyfikacje rzeczywistości, w jakiej żyją ludzie oraz sposobu, w jaki ją odbierają, dotykając przy tym najgłębszych warstw własnej osobowości. Sposób komunikowania się przyjęty w danym społeczeństwie wpływa na możliwości jego funkcjonowania, a także kształtuje sposób odbioru kultury. Zmiany wywołane pojawieniem się nowych mediów mają wpływ zarówno na rolę, jak i dziedziny sztuki, oraz na to jak postrzegana jest, w danej grupie społecznej rola artysty<sup>77</sup>. Zmiany te, zwłaszcza ostatnia dotycząca Internetu i mediów społecznościowych, zmusiły też twórców ekspozycji muzealnych do używania na większą skalę filmu, infografik i materiałów dźwiękowych, które lepiej odpowiadają wrażliwości odbiorczej widzów. W celu zapobieżenia utracie kontaktu z publicznością, muzealnicy musieli odpowiedzieć na jej zapotrzebowanie i ta właśnie modyfikacja sposobu konstruowania ekspozycji, przyczyniła się do powstania w latach 90. XX wieku muzeów narracyjnych<sup>78</sup>, które nie tylko pokazują, ale także opowiadają przeszłość. Dziś osoba

---

<sup>74</sup> B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci*, Warszawa 2007, *przeszłości*  
[https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/1.\\_bartosz\\_korzeniewski\\_medializacja\\_i\\_mediatyzacja\\_pamieci\\_nosniki\\_pamieci\\_i\\_ich\\_rola\\_w\\_kształtowaniu\\_pamieci\\_przeszlosci.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/1._bartosz_korzeniewski_medializacja_i_mediatyzacja_pamieci_nosniki_pamieci_i_ich_rola_w_kształtowaniu_pamieci_przeszlosci.pdf) [dostęp 1.7.2021].

<sup>75</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” Warszawa 2008 s. 200–203.

<sup>76</sup> P. Kowal, *Spoleczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego*, [w:] *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, (red.) P. Kowal, K. Wolska-Pabian, Warszawa – Kraków 2019, s. 44 in.

<sup>77</sup> K. Kucielko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, s. 141 in.

<sup>78</sup> Jednym z pierwszych muzeów narracyjnych było Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie (Holocaust Memorial Museum) Zob. *Muzeum i zmiana. Losy Muzeów narracyjnych*, (red.) K. Wolska-Pabian, P. Kowal, Warszawa-Kraków 2019; A. Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018; B. Korzeniewski, *Polskie Muzea narracyjne o II wojnie światowej po 1989 roku*, „Kultura Współczesna” 2017 nr 2(95); kulturowe oblicza wojny. Zob. M. Kobielska, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe*.

przybywająca do muzeum nie chce tylko widzieć czy wiedzieć, ale też przeżywać, brać udział w narracji, chce mieć szybki dostęp do informacji, chce, by towarzyszyło temu wielozmysłowe poznanie.

Pierwszym polskim muzeum narracyjnym jest Muzeum Powstania Warszawskiego, w którym, w przeciwieństwie do tradycyjnego muzeum, artefakty wkomponowano w przestrzeń scenograficzną wraz z prezentacjami multimedialnymi, a oryginały w dużej mierze zastąpiono kopiami. Artefakty stały się więc przedmiotem reżyserii, częścią muzealnej inscenizacji. Zmianie uległ model doświadczania muzealnego, teraz interaktywny (*the Interactive Experiance Model*)<sup>79</sup>. W muzeum narracyjnym środkiem przekazu jest dosłownie wszystko, cały architektoniczno-plastyczny wystrój, którego zadaniem jest totalne, polisensoryczne (wzrok, słuch, dotyk, węch) oddziaływanie na widza. Oryginalność obiektów nie jest tutaj priorytetem; ważniejsze jest wzbudzenie autentycznego wrażenia w widzu. W efekcie, w tego typu muzeach, przypisuje się mniejsze znaczenie do oryginalności eksponatów, a większe do budowania autentycznego doświadczenia u zwiedzających. „Wykorzystanie kompozycji różnych bodźców tworzy niezwykle silne wrażenia i przeżycia wśród zwiedzających, buduje niepowtarzalną «atmosferę» wystawy”<sup>80</sup>. Wielu badaczy wskazuje, że w ten sposób tworzona ekspozycja – z perspektywy zwiedzającego, związana jest z trzema kontekstami: osobistym, społecznym i fizycznym<sup>81</sup>. Pierwszy z kontekstów jest za każdym razem inny, zależy bowiem od wiedzy i doświadczenia oraz wrażliwości i oczekiwań zwiedzającego. To, co dodatkowo wpływa na odbiór to fakt, że każda z wizyt odbywa się w pewnym kontekście społecznym. Ten kontekst związany jest z relacjami, które kształtują się w grupie, w której znajduje się odwiedzający. Obejmuje również relacje z innymi zwiedzającymi, pracownikami muzeum, przewodnikami oraz z artefaktami i ich multimedialnymi reprezentacjami lub awatarami. Trzeci kontekst jest związany ściśle z architekturą budynku, obiektami i pewną atmosferą miejsca wpływającą na samopoczucie zwiedzającego i jego zaangażowanie<sup>82</sup>. Muzea narracyjne w coraz większym stopniu odchodzą od ściśle kontrolowanych narracji określających drogę przez ekspozycję w stronę bardziej elastycznych kompozycji, które mają zachęcić widza do tworzenia własnych ścieżek czy

---

*Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2020, nr 4, s. 15–36 <https://tekstydrugie.pl/pl/biblio/muzea-na-widoku/> [dostęp 1.04.2023].

<sup>79</sup> Model ten opisali J. H. Falk oraz L. D. Dierking. Por. A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 45.

<sup>80</sup> A. Stasiak, *Muzea wobec wyzwań współczesnej turystyki*, [w:] *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, (red.) A. Toczewski, Zielona Góra 2006, s. 122.

<sup>81</sup> Por. J.H. Falk, L.D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington DC 1992, s. 2. Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, s. 45.

<sup>82</sup> A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, s. 45.

instalacji i kierowania się własnymi potrzebami oraz zainteresowaniami<sup>83</sup>. W muzeach tego typu zdarza się, że nie ma jednego tzw. „właściwego kierunku” poznawania ekspozycji, często to widz-odbiorca wybiera ścieżkę zwiedzania. Jest to związane ze zmianami, jakie dokonały się w tego typu instytucjach – od muzeologii informacyjnej do performatywnej<sup>84</sup>. Muzea narracyjne pełnią szczególną rolę jako muzea martyrologiczne, a mianowicie personalizują, materializują,

a nawet pozwalają na bezpośrednie – poprzez świadków lub pośrednie – dzięki nowym mediom, interakcje ze świadkami, w tym również bohaterami przeszłości bliskimi sercu zwiedzających<sup>85</sup>.

Muzea narracyjne, obok gromadzenia, konserwowania, przechowywania, prezentowania i promowania zbiorów i informacji o nich, inscenizują daną epokę czy wydarzenia, nadając muzealnej opowieści znamiona odrębnej, wyjątkowej, wyizolowanej z większej całości historii. Celem takiej ekspozycji jest jednak nie tylko prowadzenie narracji, ale też ukazanie innych możliwości odbioru i interpretacji, stanowiąc inspirację do dalszych poszukiwań, do dyskursu, na temat prezentowanego wydarzenia czy zjawiska<sup>86</sup>. Jak bowiem zauważa Mieke Bal – holenderska krytyczka i teoretyczka kultury:

(...) jeżeli istnieje coś, co mogłoby odróżniać «nową» muzeologię od «starej» czy tradycyjnej, to jest to idea, że samo muzeum jest zawsze pewnym dyskursem, a wystawa jest wypowiedzią w ramach tego dyskursu (...). Wpisanie muzeum w perspektywę dyskursywną [konkluduje Bal – przyp. M.O.] nie jest jednak gestem jakiegoś modnego imperializmu językowego (choć oczywiście może to być w ten błędny sposób rozumiane i, w konsekwencji, nadużywane); raczej taka perspektywa odziera działalność muzealną z niewinności i nakłada na nią odpowiedzialność, przynależną i jej samej, i jej użytkownikom<sup>87</sup>.

Ta odpowiedzialność jest tym większa współcześnie, gdy dostępność do rozmaitych informacji, tekstów, grafik, fotografii itd., powoduje, że zasoby muzeum schodzą na drugi plan.

---

<sup>83</sup> Por. B. Kirshenblatt-Gimblett, *The museum as catalyst*, s. 8. <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>, [dostęp 19.08.2019].

<sup>84</sup> Zob. A. Ziębińska-Witek, *Zwrot performatywny w muzeach między teorią a praktyką*, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=59525> pdf [dostęp 19.08.2019].

<sup>85</sup> P. Kowal, *Spoleczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego*, [w:] *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych...* 45–46.

<sup>86</sup> D. Folga-Januszewska, P. Kowal, *Definicja muzeum narracyjnego*, [w:] *Muzeum i zmiana losy muzeów narracyjnych*, Warszawa-Kraków 2019, t.16., s. 49.

<sup>87</sup> M. Bal, *Dyskurs Muzeum*, tłum. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 367.



Co może wyróżniać muzeum narracyjne od Internetu? Otóż takie muzeum ma możliwość – w ramach ekspozycji czasowego wyizolowania widza, niczym w zamkniętym pudełku, ograniczając i selekcyjując napływ dodatkowych bodźców i impulsów informacyjnych, podtrzymać możliwość fizycznego obcowania z eksponatem lub jego kopią w niecodziennych warunkach, doświadczenia wszystkimi zmysłami miejsca, przestrzeni, a także relacji zachodzących między uczestnikami danego wydarzenia, dając przy tym niepowtarzalność chwili<sup>88</sup>. Wyizolowanie widza i ukierunkowanie go na konkretne informacje w muzeum daje komfort, ale niesie też pewną obawę, że oto ktoś dokonał za widzów selekcji i kompozycji wybranych informacji, artefaktów i multimediów i, że powiązał je ze sobą w określony sposób, celowo. Pod wpływem przemian zachodzących w społeczeństwie i kulturze w latach 90. XX wieku<sup>89</sup> zaczęto używać terminu „muzeum wirtualne”<sup>90</sup>. Wynikało to z faktu, że muzea zaczęły korzystać z nieograniczonych możliwości, jakie daje przestrzeń wirtualna w upowszechnianiu dziedzictwa kulturowego w jego niematerialnej postaci – „dziedzictwa niematerialnego”<sup>91</sup>, które jest podstawą tego typu muzeów. Pojęcie to upowszechniło się w ostatnich latach XX w., gdy wiele stowarzyszeń i organizacji muzealnych uznało „dziedzictwo niematerialne” za domenę kolekcjonowania, opartą na innych technologiach. Geoffrey Lewis definiuje muzeum

---

<sup>88</sup> P. Kowal, *Spoleczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego*, s. 45.

<sup>89</sup> Od lat 90. XX wieku w Polsce zaszło wiele istotnych zmian, które wpłynęły na różne sfery życia społecznego, gospodarczego i kulturowego. Oto kilka kluczowych zmian, które zaczęły się od tego okresu. Transformacja systemu politycznego i gospodarczego. Upadek komunizmu i przemiany polityczne oraz gospodarcze w Polsce w latach 90. XX wieku skutkowały przejściem od gospodarki centralnie planowanej do gospodarki rynkowej. Zmiany te wprowadziły nowe mechanizmy funkcjonowania państwa i rynku. Akcesja do Unii Europejskiej. W 2004 roku Polska została członkiem Unii Europejskiej. To wydarzenie otworzyło nowe perspektywy dla kraju, wpływając na rozwój infrastruktury, gospodarki i relacji międzynarodowych. Transformacja instytucji edukacyjnych. Reformy edukacyjne wprowadzone w latach 90. XX wieku zmieniły strukturę i programy nauczania. Zwiększono autonomię szkół i uczelni, co wpłynęło na ich funkcjonowanie i konkurencyjność. Przemiany społeczne i kulturowe. Wraz z transformacją polityczną nastąpiły również głębokie zmiany społeczne i kulturowe. Liberalizacja obyczajów, wzrost dostępu do nowych technologii oraz zwiększona dostępność kultury masowej miały wpływ na przekształcenia w społeczeństwie. Globalizacja i rozwój technologii. Polska coraz bardziej zintegrowała się z globalnym rynkiem, co przejawiało się w wzroście obecności międzynarodowych firm, rozwijającej się turystyce i dostępie do globalnych trendów kulturowych. Rozwój technologii informacyjno-komunikacyjnych przyczynił się do przemian w sposobie komunikacji i życia społecznego. Przemiany w sferze ekonomicznej. Liberalizacja gospodarki, prywatyzacja przedsiębiorstw państwowych oraz rozwój sektora prywatnego spowodowały zmiany w strukturze gospodarki. Powstanie nowych firm, dynamiczny rozwój sektora usług i handlu to efektywność tych przeobrażeń. Zmiany w obszarze środowiska: Rozwój gospodarczy wiązał się również z wyzwaniem środowiskowymi. Zanieczyszczenie powietrza i wód, deforestacja oraz inne problemy ekologiczne stały się ważnymi obszarami działań mających na celu zrównoważony rozwój. Zmiany demograficzne. Procesy migracyjne, zarówno wewnętrzne, jak i zagraniczne, wpłynęły na strukturę demograficzną społeczeństwa polskiego. Emigracja zarobkowa oraz migracje wewnętrzne miały wpływ na dystrybucję populacji w kraju. Te zmiany od lat 90. XX wieku miały ogromny wpływ na kształtowanie się współczesnej Polski, zarówno pod względem politycznym, gospodarczym, społecznym, jak i kulturalnym.

<sup>90</sup> Dorota Folga-Januszewska, *Muzeum: Fenomeny i problemy*, t. 10, Kraków 2015, s. 113; zob. M. Stefanik, M. Kamel, *Muzea i wystawy interaktywne w Polsce – współczesna atrakcja turystyczna*, „Turystyka Kulturowa” 2012 nr 8, [www.turystykakulturowa.org](http://www.turystykakulturowa.org), s. 5–23. Zob. również cały rozdział – *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006, s. 45–81.

<sup>91</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum*, s. 200–201.

wirtualne jako:

(...) zbiór cyfrowo zarejestrowanych obrazów, plików dźwiękowych, dokumentów tekstowych i innych danych o znaczeniu historycznym, naukowym lub kulturalnym, do których można uzyskać dostęp za pośrednictwem mediów elektronicznych. Wirtualne muzeum nie zawiera rzeczywistych obiektów i dlatego brakuje trwałości i unikalnych cech muzeum w instytucjonalnej definicji tego terminu (...) <sup>92</sup>.

Wirtualne muzea w pełnym tego słowa znaczeniu składają się z kolekcji, które w pełni wykorzystują łatwy dostęp, luźną strukturę, możliwości hiperłącza, interaktywność i multimedialne możliwości Internetu. Przyjmując, że podstawą funkcjonowania muzeów wirtualnych jest powszechność w dostępie do ich kolekcji, ich początku możemy dopatrywać się w idei „muzeum wyobraźni”. Pomysł ten pojawił się po raz pierwszy w 1947 roku, i jest szczegółowo omówiony w książce André Malraux *Le musée imaginaire*, stanowiącej pierwszy tom trylogii *Psychologie de l'art*<sup>93</sup>. Idea „muzeum wyobraźni” Malraux odrzuca koncepcję muzeum jako instytucji i uwalnia je od konieczności posiadania fizycznego lokum. Podstawą zbiorów tworzącego się *musée imaginaire* są bowiem tylko artystyczne reprodukcje dzieł sztuki – fotografia, która pozwala np. powiększać wybrane obiekty, pokazać odbiorcy szczegóły, których nie sposób dostrzec w czasie pobieżnego oglądania dzieła. Można więc przyjąć, że salę muzealną zastępuje album reprodukcji – pełen artystycznych wyobrażeń, przetworzonych przez fotograficzne medium. Co warto zauważyć (i co również zdarza się w muzeum wirtualnym), muzeum Malraux uwolnione było od miejsca, czasu i kontekstów, przeniesione do bezczasowości, jaką jest ich wizualna reprezentacja „tu i teraz” możliwa do pokazania wszędzie. Powstała w *musée imaginaire* nowa czasoprzestrzeń miała umożliwić wszystkim zainteresowanym obcowanie z dziełami, które normalnie byłyby dla nich niedostępne<sup>94</sup>. Każdy użytkownik, nie opuszczając własnego domu, miał możliwość oglądania obiektów nawet bardzo oddalonych od niego. W języku angielskim francuską formułę *musée imaginaire*

---

<sup>92</sup> G. D. Lewis, *History of Museums*, <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/Types-of-museums#ref341405> [dostęp: 16.02.2019].

<sup>93</sup> A. Malraux, *Psychologie de l'art*, t. 1–3, (Le Musée imaginaire, La Creation artistique, La Monnaie de l'absolu) Geneva 1947–1949; A. Malraux, *The Psychology of Art*, t. 1–3, (Museum without Walls, The Creative Art., The Twilight of the Absolute), New York, 1949–1950. Fragmenty przetłumaczone na język polski: A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, (red.) I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378; A. Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, s. 185–210.

<sup>94</sup> A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, s. 185–210; A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*; S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Kraków 1966, s. 56–60, 112–132; A. Dziadek, *Muzeum nowoczesności André Malraux*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk Kraków 2006, s. 211–219.

tłumaczy się jako *museum of the mind* lub *museum without walls*. W języku polskim odpowiednikiem *musée imaginaire* i *museum of the mind* początkowo było pojęcie „muzeum wyobraźni”, jednak w ostatnich latach popularność zyskuje druga, zaakceptowana przez Malraux wersja angielskiego przekładu – „muzeum bez ścian”. Ona też symbolizuje nieograniczoną przestrzeń muzeum wyobraźni. Jednak nowsze interpretacje muzeum bez ścian uwzględniają z jednej strony pewien zespół praktyk muzealnych wyprowadzających działalność muzealną poza ściany budynków muzealnych, a z drugiej – likwidację barier, czyli symbolicznych ścian odgradzających ludzi od muzeów, zmierzającą do włączenia zwiedzających w dialog. Jak zauważa Janusz Byszewski, „(...) w muzeum najważniejszy jest człowiek, który do niego przychodzi. Możemy sobie wyobrazić muzeum bez obiektów, natomiast nie może ono funkcjonować bez odbiorców”<sup>95</sup>. Idea muzeum bez ścian, w najbardziej oczywistej formie, to prezentacja ekspozycji muzealnej na zewnątrz, wyprowadzonej i „uwolnionej” z budynku. Przykładem takiego działania są tzw. ekspozycje objazdowe, powstałe na zasadzie szybkiego montażu, składające się z wyselekcjonowanych obiektów muzealnych wraz z gotowymi opisami bądź planszami edukacyjnymi, przedstawiającymi reprodukcje zbiorów danego muzeum. Tego typu wystawy są przeznaczone do pokazywania nie tylko w „innych” muzeach. Przykładem niech będzie wystawa „Wyspa władców. Ostrów Lednicki”, przygotowana przez Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy i udostępniona w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie<sup>96</sup>. Tego typu działania-prezentacja wystaw, odbywa się również w innych instytucjach publicznych, takich jak biblioteki czy miejskie ośrodki kultury, oraz w przestrzeniach miejskich – dworce kolejowe, deptaki, galerie handlowe.

Kolejny typ uwalniania ekspozycji to muzeum mobilne<sup>97</sup>. Przykładem takiego muzeum jest Mobilne Muzeum Jana Pawła II „Nie lękajcie się!” uruchomione w 2011 roku w Krakowie. Ekspozycja znajduje się na naczepie ciężarówki, prezentuje pamiątki po Karolu Wojtyłe i okolicznościową wystawę<sup>98</sup>. Innym przykładem jest „Muzeum w drodze” przygotowane i prowadzone przez Janusza Byszewskiego. Muzeum to składa się z 21 interaktywnych sytuacji

---

<sup>95</sup> J. Laskowska, *Nowe tendencje w muzealnictwie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996 nr 1–2, s. 67. Zob. J. Byszewski, *Inne muzeum*, [w:] *Materiały Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie VIII*, (red.) J. Ziemiński, Pszczyna 1994, s. 60–64.

<sup>96</sup> Wystawa poświęcona Ostrowi Lednickiemu trwała od 2 listopada 2013 do 9 marca 2014, miejscu, pełniącemu od połowy X wieku funkcję jednej z głównych siedzib władzy państwa pierwszych Piastów, <https://www.lednicamuzeum.pl/wiadomosc,wystawa-wyspa-wladow-ostrow-lednicki-w-gnieznie.html/druk> (dostęp 23.02.2019); Archiwum MPPnL.

<sup>97</sup> Zob. A. Wiczorkiewicz, *Epoki osobliwości. Osobliwość jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru*, s. 313–320. Pomysł związany z amerykańską tradycją muzealniczą XIX w., łączącą objazdowe trasy muzeów, prezentujących ludzkie osobliwości.

<sup>98</sup> Mobilne Muzeum Jana Pawła II <http://www.janpawel2.pl/mobilne-muzeum> [dostęp: 23.02.2019].

i obiektów zachęcających do rozmowy o problemach aktualnej sztuki i kultury<sup>99</sup>. Jeszcze innym przykładem podobnego działania, prowadzonego poza muzeum, jest działanie Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Elblągu, które w oparciu o sprawdzony w krajach anglosaskich pomysł, realizowało projekt „Muzeum w pudełku”<sup>100</sup>. Całość działania polegała na wypożyczaniu szkołom i instytucjom kultury specjalnych pudełek (walizek), w których znajdowały się kopie zabytków, karty informacyjne i zadania. Celem głównym tych działań była popularyzacja wiedzy historycznej. W ostatnim czasie również działalność edukacyjna muzeów w postaci lekcji muzealnych i warsztatów wpisuje się w ramy idei muzeum bez ścian. Przykładem może być Muzeum Narodowe w Poznaniu, które od 2006 roku realizuje program pod takim właśnie tytułem, w placówkach szkolnych znajdujących się przy szpitalach i sanatoriach dla dzieci. Działania prowadzone przez edukatorów polegają na organizowaniu dla chorych warsztatów, które na co dzień odbywają się w muzeum<sup>101</sup>. Jeszcze innym działaniem edukacyjnym wpisującym się w omawianą ideę była akcja społeczna „Muzeum mojego podwórka” realizowana w Gnieźnie przez edukatorów i edukatorki z Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy<sup>102</sup>.

Dla zwolenników „muzeum świątyni” tego typu działania ma charakter wręcz obrazoburczy, podobnie jak inicjatywy tworzenia filii muzeów. Filie powstają zazwyczaj w celu ułatwienia dostępu do kolekcji konkretnego muzeum, organizuje się je w stosownych pomieszczeniach publicznych, często na peryferiach lub np. w dzielnicach przemysłowych dużych miast albo w mniejszych miastach, gdzie dostęp do muzeów jest niemożliwy lub ograniczony. Zdarza się też, że powstają w innych krajach, a nawet na innych kontynentach. Najbardziej liczące się na świecie muzea, takie jak Luwr, British Museum, Ermitaż, Centrum Pompidou, budują swoje filie na całym świecie. Nie sposób nie przytoczyć tu jednego z najgłośniejszych wydarzeń ostatnich lat, budzącego w dodatku wiele kontrowersji, jakim było zbudowanie siedziby Luwru w jednym z miast Zjednoczonych Emiratów Arabskich – Abu Zabi. Zgodnie z zawartym w 2007 roku porozumieniem, na sztucznej „Wyspie Szczęścia”, stworzonej jako miejsce rozrywki dla milionerów, w roku 2017 zostało otwarte muzeum sztuki, które przez trzydzieści lat będzie miało prawo do używania nazwy *Louvre*. W miejscu tym prezentowane są dzieła wypożyczone przez paryskie muzeum na czas dłuższy niż pół roku.

---

<sup>99</sup> J. Byszewski, *Nie będę Palik Muzeów. Zakładam własne! Nazywa się: Muzeum w drodze!*, Przewodnik Warszawa 2012.

<sup>100</sup> P. Adamczyk, *Skrzynia pełna tajemnic*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2011, t. 52, s. 235–245.

<sup>101</sup> Muzeum Narodowe w Poznaniu <https://www.mnp.art.pl/edukacja/instytucje-wspolpraca/szpitala> [dostęp. 23.02.2019].

<sup>102</sup> Szerzej zarówno o tej akcji edukacyjnej, jak i innych działaniach będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

Umowa ta została zawarta pomiędzy politykami obu stron, co istotne – z pominięciem środowiska muzealników. To wydarzenie stanowi swoisty precedens w światowym muzealnictwie: muzeum sztuki, jakim jest Luwr, stało się bowiem marką, której wartość oszacowano na ponad miliard dolarów<sup>103</sup>. Tego typu idea muzeów wynika w dużej mierze ze zmiany rozumienia kontekstu kulturowego instytucji muzealnych. Muzea chcąc nadal funkcjonować, poza działalnością naukową i edukacyjną, zajmują się także *making culture* – robieniem kultury, tworzeniem nowej narracji, działalnością komercyjną<sup>104</sup>. Duże grono muzealników stawia pytanie o granice i zasadność funkcjonowania takich instytucji, co nie zmienia faktu, że takie miejsca już istnieją.

Powyżej omówione praktyki wyprowadzały działalność popularyzatorską i edukacyjną poza ściany muzeum – wypełniając pierwszy warunek tego, co dziś nazywamy nową muzeologią. Kolejne kryterium, znacznie trudniejsze do zaakceptowania przez muzealnych „kapłanów”, to dopuszczenie do, teraz pozbawionych już – symbolicznie lub dosłownie – murów muzeum, „profanów”. Muzeum bez ścian w swym założeniu jest partycypacyjne, wspólnotowe, jest miejscem dialogu, wymiany myśli i poglądów. A jako instytucja i/lub idea otwarta, jest też dla wszystkich chcących włączyć się w jego działania, także i tych, którzy dotychczas niewiele mieli wspólnego z muzeum i tych, którzy z przyczyn obiektywnych nie mogli skorzystać z jego gościnności.

Dodatkowo, sytuację zmiany i szerszego spojrzenia zarówno na formę, jak i metody prowadzonych działań w muzeach, pogłębiła światowa pandemia COVID-19 wywoływana przez koronawirusa SARS-CoV-2. Rozpoczęła się jako epidemia 17 listopada 2019 roku w mieście Wuhan, w środkowych Chinach, 11 marca 2020 Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) uznała ją za pandemię. Sytuacja ta spowodowała z początku częściowy, a następnie całkowity paraliż wielu branż (od przemysłowych po kulturalne) poprzez ich urzędowe zamykanie. *Lockdown* dotknął również muzea. Pandemia okazała się zatem bezprecedensowym wyzwaniem także i dla tych instytucji. Na początku, w poczuciu doraźnych ograniczeń, instytucje kultury w tym muzea, zdawały się być sparaliżowane, wyczekujące, niezdolne do radykalnej zmiany działania. Wiele wystaw czasowych czy imprez plenerowych, poprzez fakt niemożności przesunięcia terminów, nie odbyło się. Zapewne też wiele świeżo przygotowanych ofert, jakie z początkiem roku miały wzbogacić programy instytucji

---

<sup>103</sup> Luwr w Abu Zabi: zaglądamy do wnętrza <http://www.bryla.pl/bryla/56,85298,22755560,luwr-w-abu-zabi-fotoreportaz-pawla-paniczko.html> [dostęp: 23.02.2019].

<sup>104</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s.114. Zob. D. Folga-Januszewska *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” Warszawa 2008, t. 49, s. 201; K. Message, *New Museums and the making Culture*, Oxford – New York 2006.

muzealnych, musiało zostać zmodyfikowanych lub całkowicie odwołanych. Ciężko jednoznacznie ocenić, jak przez pandemię przeszła szeroko pojęta sfera kulturalna<sup>105</sup>. Jednakże, zamknięcie muzeów przyniosło również pewne korzyści. Zważywszy na fakt, że informacja kulturowa, historyczna, etnograficzna czy społeczna, mieszcząca się w zbiorach danej instytucji, powinna mimo wszystko trafiać do jak najszerszego grona odbiorców, muzealnicy zaczęli poszukiwać nowych form przekazu. Odnalezienie się w nowej rzeczywistości spowodowało wkroczenie do muzeum nowoczesności. Pandemia zmusiła muzea do przekazywania informacji za pośrednictwem kanałów, które dla większości instytucji i firm były od dawna oczywistością. Placówki muzealne, zamykając się na czas wyznaczony przez władze państwowe, nie zawiesiły prowadzonych przez siebie działań, a przenieśli je do świata wirtualnego. W działaniach edukacyjnych, wykładach tematycznych, warsztatach czy spotkaniach z gośćmi, odbiorcy mogli uczestniczyć poprzez różne platformy internetowe – Zoom, Teams, Youtube czy Facebook. Wiele instytucji publikowało krótkie filmiki, przedstawiające historię związaną z daną instytucją, postacią czy opowieści o jakimś wybranym obiekcie. Niektóre z placówek uruchomiły blogi, inne, które od jakiegoś czasu miały je w swojej ofercie, znacząco powiększyły liczbę tekstów publikowanych w ogólnym dostępie. Co warto zauważyć, publikowane tam treści były bardzo zróżnicowane. Każdy mógł odnaleźć coś dla siebie – pasjonaci historii czy sztuki, jak i miłośnicy wiedzy przyrodniczej,

---

<sup>105</sup> Wpływ pandemii na instytucje kulturalne zależał od kilku czynników, w tym od charakteru instytucji – czy była podmiotem prywatnym czy publicznym. Dodatkowo istotny był stan finansowy danej instytucji, a także strategia i polityka przyjęta przez jej organizatora, czyli państwo lub samorząd. Kryzys, jaki dotknął sektor kultury, mógł służyć jako pretekst dla wprowadzenia zmian instytucjonalnych, takich jak łączenie, likwidacja czy zmiany programowe. Pandemia miała bezpośredni wpływ na wiele aspektów funkcjonowania instytucji kulturalnych. Rozporządzenia rządowe, wprowadzające zakazy i ograniczenia, skutkowały wstrzymaniem działalności, co generowało niepewność co do czasu i zakresu ponownego uruchomienia działań. To zaś prowadziło do chaosu w planowaniu zadań, przygotowań i ustaleń, angażując wielu ludzi i podmiotów. Dodatkowo, pandemia skutkowałą akumulacją niezrealizowanych działań, czasami z koniecznością zmiany terminu ich realizacji. Wprowadzenie pracy zdalnej dla części pracowników etatowych, wprowadzenie tzw. „przestojowego”, obniżenie zarobków czy nawet zwolnienia w stałym zespole instytucji kultury, było konsekwencją zmiany warunków pracy. *Lockdown* przyniósł także przerwanie współpracy z osobami na umowach cywilno-prawnych oraz prowadzącymi jednoosobową działalność kulturalną. Niektóre instytucje zmniejszyły dotacje od organizatora, co może prowadzić do stałego zmniejszenia wsparcia finansowego w przyszłości. Dodatkowo, zastój w kulturze doprowadził do zerwania relacji z partnerami w ramach mecenatu kulturalnego, sponsorów czy partnerów strategicznych, co wpłynęło na spadek kwot oferowanych w ramach mecenatu oraz na brak realizacji planowanych działań kulturalnych. Dla odbiorców przerwanie działań, które wcześniej były podejmowane w oparciu o strategię budowania widowni czy społeczności wokół instytucji kultury, skutkowało zanikiem lub unicestwieniem zbudowanych relacji. Odtworzenie tych relacji będzie wymagać ponownych wysiłków i funduszy. Warto również zaznaczyć, że dla różnych obszarów działalności kulturalnej skutki kryzysu COVID-19 będą się objawiać w różnym czasie. Dla niektórych najgorszym okresem był okres obowiązywania obostrzeń epidemiologicznych, ale dla innych, takich jak organizatorzy festiwali czy imprez cyklicznych, kryzys rozciągnie się w czasie na kolejne sezony. Inercja wprowadzona przez pandemię może mieć daleko idące konsekwencje, szczególnie dla instytucji całkowicie zależnych od dotacji podmiotowej, które po pandemii mogą stać się jeszcze bardziej uzależnione od decyzji ich organizatorów. Zob. P. Knaś, J. Sanetra-Szeliga, *Adaptacja, hibernacja czy redefinicja Polskie instytucje kultury w czasie pandemii* [https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12\\_v2.pdf](https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12_v2.pdf). [dostęp 10.08.2021].

etnograficznej, a nawet ci, którzy zaczytują się w wywiadach z ciekawymi osobami. Na stronach muzealnych, jak i profilach społecznościowych muzeów zwiększyła się liczba dostępnych kart pracy do pobrania i wypełniania w zaciszu domowym, pojawiły się na nich również gry, wystawy *online*, treści zamieszczane na żywo, podcasty, wirtualne wycieczki czy *quize* i specjalne biuletyny. Wiele działań doprowadziło do rozbudowy dotychczasowych ofert kulturalnych, w tym edukacyjnych. Podobne inicjatywy prowadziły placówki muzealne na terenie całego kraju<sup>106</sup>. Przykładów muzeów funkcjonujących w formie cyfrowej, reagujących na zaistniałą sytuację żywo i kreatywnie, a przede wszystkim skutecznie, proponując pewien rodzaj społecznej terapii, łagodzącej skutki pandemii, było na całym świecie naprawdę wiele<sup>107</sup>. Materiały zamieszczane w *social mediach* cieszyły się dużym zainteresowaniem, trzeba jednak zauważyć, że korzystały z nich najczęściej osoby związane z wydarzeniami muzealnymi zawsze na bieżąco. Problem promowania tego typu działań, jak należy przypuszczać, już niedługo zostanie rozwiązany, bowiem otwarcie i głośno należy powiedzieć, że porzucenie przez muzea trybu zdalnego, jest już nierealne. Kultura *online* w trakcie pandemii przyniosła rozwój demokratyzacji muzeum, ze względu na dostęp do jego zasobów osób i grup społecznych, które wcześniej odwiedzały muzea incydentalnie lub wcale. W tym czasie dostarczono przykładów, że to właśnie zasoby dziedzictwa kulturowego zapisane w formie cyfrowej, bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, przyczyniły się do braku zastoju w poszerzaniu zainteresowań nauką, dawały także radość i wzbudzały kreatywność.

Ta niespodziewana dla wszystkich sytuacja pokazała nawet najzagorzalszym konserwatystom, że w takiej trudnej dla kultury chwili, największe szanse na przetrwanie i wyjście z tego kryzysu mają instytucje dobrze zorganizowane i już wcześniej eksperymentujące z nowymi mediami. Sytuacja pandemiczna przyniosła niespotykaną na aż tak szeroką skalę cyfryzację materiałów instytucji oraz wyróżniła nowy typ użytkownika kultury. Co więcej, nowy odbiorca kultury, który jest bardziej niż dotychczasowi odbiorcy ucyfrowiony, jest też aktywnym użytkownikiem mediów społecznościowych, otwartym i chętnym do dzielenia się swoją opinią i oczekiwaniami, śmieiej też krytykującym i wskazującym na jakiegokolwiek niedoskonałości, z łatwością wyrażającym swoje zdanie.

---

<sup>106</sup> Zob. pewien pakiet działań prowadzonych przez muzea w kraju, które w czasie zamknięcia zapraszały do działań w sieci. <http://muzealnictwo.com/2021/03/muzea-zamkniete-ale-zapraszaja-do-sieci/> [dostęp 1.07.2021]. Warto mieć na uwadze, że spis ten z pewnością nie zawiera wszystkich inicjatyw, jakie w czasie pandemii zostały przygotowane przez instytucje muzealne.

<sup>107</sup> Zob. Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe Final Report Published in January 2021 [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_FollowUpReport\\_11.1.2021.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf) [dostęp 06.08.2021].

Internet daje większą możliwość wypowiedzenia się w mniej rygorystycznym dyskursie na każdy temat, także na kwestie związane z wytworami kultury. Wykorzystując ten aspekt, instytucje muzealne wypracowują nowe modele społecznej partycypacji. Trzeba jednak pamiętać, że odbiorca – użytkownik kultury *online*, jest dość często pochłonięty przyswajaniem treści, które masowo produkują giganci masowej wyobraźni, mam tu na myśli różnego rodzaju platformy i serwisy *streamingowe*, jak choćby VOD czy Netflix. W tej walce instytucje kultury nie mają wystarczających zasobów, aby wykorzystać szanse, które pojawiły się przez nagłe i przymusowe ucyfrowienie. Warto też dostrzec, że użytkownik korzystający z tak wielu szybko dostępnych ofert *online*, staje się podatny na manipulacje, wpadając w sieć medializacji, a także an-estetyzacji<sup>108</sup>, znieczulające nadmiarem przyjemności płynącej z wirtualnego uczestnictwa w kulturze i łatwej doń dostępności.

Z drugiej jednak strony, zachowując całą świadomość zmian jakie zaszły, a raczej jakie przyspieszyła pandemia, mam tu na myśli rozwój usług cyfrowych zainicjowanych przez instytucje kultury, należy wskazać, że nawet w rzeczywistości postpandemicznej oferty te powinny być kontynuowane. Z pewnością nie będzie to łatwe zadanie, jednak zarówno odbiorcy-użytkownicy, jak i pracownicy instytucji potrzebują poczucia wspólnoty, a w czasie zamknięcia, kiedy jedynym źródłem komunikacji między twórcami i odbiorcami, użytkownikami, a instytucjami były działania *online*, taka wspólnotowa więź się wytworzyła, i pomijając fakt, jak bardzo media społecznościowe spływają tę relację, mimo wszystko warto ją pielęgnować i utrzymać. Strategia taka jest istotna ze względu na fakt, że podejmowanie tego typu działań ma faktyczny wpływ na rozwój kultury i sprzyja otwartości. Izolacja wymuszona pandemiczną sytuacją nadszarpnęła, a w niektórych przypadkach doprowadziła do zerwania istniejących już więzi instytucji kultury zarówno ze społecznością lokalną, jak i szeregiem innych odbiorców. Odbudowanie tych relacji w spotkaniach na żywo wymaga czasu. Jednakże istniejąca w ludziach potrzeba uczestnictwa w kulturze, mimo pandemii, pozostała, a statystyki pokazują, że była większa niż przed pandemią<sup>109</sup>. Działalność wirtualna pozwoliła zatem na zbudowanie nowych relacji i predefiniowanie ich potrzeb ze społecznością oraz w pewnych przypadkach, przebudowanie relacji już istniejących. Dlatego wykorzystując „pandemiczny

---

<sup>108</sup> Jak możemy wyczytać w raporcie K. Drożdżał, A. Tarkowski, *Spoleczeństwo i technologia w trakcie pandemii* pdf [https://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/sites/16/2021/03/Raport-Remote\\_First.pdf](https://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/sites/16/2021/03/Raport-Remote_First.pdf) [dostęp: 10.11.2023].

<sup>109</sup> Tamże. Zob. P. Knaś, J. Sanetra- Szeliga, *Adaptacja, hibernacja czy redefinicja Polskie instytucje kultury w czasie pandemii* [https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12\\_v2.pdf](https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12_v2.pdf). [dostęp 10.08.2021]; A. Buchner, A. Urbańska, M. Wierzbicka, A. Janus, N. Cetera, *Kultura w pandemii. Doświadczenie polskich instytucji kultury*, [https://centrumcyfrowe.pl/wpcontent/uploads/sites/16/2021/04/Raport\\_Kultura\\_w\\_pandemii.pdf](https://centrumcyfrowe.pl/wpcontent/uploads/sites/16/2021/04/Raport_Kultura_w_pandemii.pdf) [dostęp: 23.03.2023].



głód kultury” należało zrobić użytek z wszystkich wirtualnych narzędzi wspomagających promocję kultury w celu przekonania i zachęcenia odwiedzających, by ponownie przyszli, zobaczyli i doświadczyli programu/propozycji danej instytucji w klasycznym sposobie spotkania – na żywo. Z pewnością wiele osób, i to w bardzo zróżnicowanym wieku, z wyęsknieniem czekało na doznania wykraczające poza ekran monitorów i monotonię edukacji zdalnej, w tym muzealnej<sup>110</sup>.

Przyglądając się sytuacji, jaka zaszła w czasie pandemii, warto zastanowić się przez chwilę nad teorią mediów McLuhana,<sup>111</sup> którego zdaniem zmiany, jakie zostają wywołane przez pojawienie się nowego środka przekazu, odnoszą się również do danej dziedziny sztuki oraz roli, jaką w określonym typie społeczeństwa zajmuje artysta<sup>112</sup>. Parafrazując te słowa, możemy powiedzieć, że zmiany, jakie wywołało pojawienie się nowych i modyfikacja starych środków przekazu w muzeach, odnoszą się zarówno do ich sposobu działań, jak i roli pełnionej w społeczeństwie. McLuhan jest ważny również dlatego, że wypromował pośrednio koncepcję „rzeźby społecznej”. Otóż dokonał on podziału dziejów ludzkości na cztery etapy: pierwszy – okres społeczności przedpiśmiennej, gdzie dominującym sposobem komunikacji było słowo mówione, życie każdej jednostki opierało się na równowadze zmysłów i bogactwie emocjonalnym, a kontakty międzyludzkie były bezpośrednie. W tym czasie – w epoce plemiennej, wszyscy członkowie społeczności byli artystami, ponieważ każdy angażował się w wielowymiarowe i wielozmysłowe poznawanie rzeczywistości. Za istotę sztuki tego okresu uznał McLuhan łączenie się jednostki i jej otoczenia w jedno, scalanie z ukrytymi silami wszechświata<sup>113</sup>. Ten idealny stan równowagi został zniszczony poprzez wynalezienie pisma, a w konsekwencji druku. Pojawienie się tych wynalazków wskazuje dwa kolejne etapy rozwoju cywilizacyjnego: epokę alfabetu fonetycznego (etap drugi) oraz epokę druku (etap trzeci), które kanadyjski socjolog charakteryzuje następująco:

(...) od momentu pojawienia się pisma, rozpoczęła się bolesna transformacja organizacji plemiennej w skomplikowane struktury społeczne, a tym samym zmiana w życiu duchowym i emocjonalnym człowieka: tłumienie uczuć, kierowanie się rozumem, zapośredniczone kontakty z innymi, a także utrata naturalnej więzi ze swoim otoczeniem. Człowiek przedpiśmienny w porównaniu z ludźmi kolejnych epok zdecydowanie wyróżnia się wielopoziomową sferą odczuć. Jego wewnętrzny świat to

---

<sup>110</sup> Tamże. „Jednocześnie także na sferę kultury wpływa zmęczenie ekranami i zdalnym życiem. W reakcji na to 40% Polaków zaczęło częściej chodzić na spacer, a 25% uprawiać sport na dworze”.

<sup>111</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szucka, Warszawa 2004.

<sup>112</sup> K. Kukielko-Rogozńska, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, s. 141–152.

<sup>113</sup> M. McLuhan, W. Watson, *Od kieliszka do archetypu*, [w:] *Wybór tekstów*, (red.) E McLuhana i F. Zingrone’a, tłum. E. Różalska, J. Stokłosa, Poznań 2001, s. 484.

twórcze połączenie „(...) złożonych emocji i doznań, którym wykształcony człowiek świata zachodniego pozwolił się rozprzecznić, albo które stłumił w imię efektywności i wartości praktycznych. Alfabet pozwolił na zneutralizowanie przebogatej różnorodności kultur plemiennych, przekładając ich złożoność na proste formy wizualne”. Odejście od wielowymiarowego życia plemiennego powoduje również konieczność wyboru specjalizacji. Jedną z nich staje się także sztuka, oderwana już niestety od codzienności i zwykłego biegu życia, stanowiąca wręcz ich przeciwieństwo. W tych okolicznościach zmienia się również status artysty, który od tej pory jest szczególnym człowiekiem społeczeństwa, wykazującym się określonymi zdolnościami i umiejętnościami nabytymi najczęściej w wyniku odpowiedniej edukacji. Następuje więc wyraźny podział na artystów i tych, którzy nimi nie są<sup>114</sup>.

Czwarty etap rozwoju ludzkości określił McLuhan jako epokę elektryczności, niosącą nadzieję na odtworzenie istoty człowieczeństwa znanego w okresie przedpiśmiennym. Był to, pisze McLuhan, okres wyjątkowy poprzez sposób, w jaki przekładniki – telegraf, radio, film, telefon, telewizja czy komputer, oddziałują na ludzi i ich relacje. Wskazywał, że oddziaływanie mediów elektronicznych umożliwia odtwarzanie natychmiastowego procesu przetwarzania informacji. To z kolei, w jego odczuciu, prowadzi do ujednoczenia działań wszystkich ludzi, przez co mogą wszyscy razem/wspólnie oddziaływać na świat odbierany jako całość. McLuhan te zmiany określił jako zjawisko powrotu do życia w idealnej, ponadjednostkowej społeczności, tzw. globalnej wiosce, przywodzącej na myśl swoją strukturą przedpiśmiennie społeczeństwo plemienne<sup>115</sup>. Ta zmiana miała również wpływać na postrzeganie sztuki, jako integralnej części ludzkiej codzienności, wolnej od podziałów na *sacrum* i *profanum*. McLuhan diagnozował, że codzienność i wszystko, co się na nią składa, nabiera w ten sposób cech sztuki, a każdy człowiek jest artystą<sup>116</sup>.

W tym właśnie teoria McLuhana nawiązuje do koncepcji Josepha Beuysa, który przeniósł teorię artystyczną na grunt społeczny, argumentując:

Dla rzeźbiarza wykonującego rzeźbę materiał mogą stanowić takie substancje, jak kamień, drzewo czy gips. Dla ludzi żyjących w społeczeństwie takim materiałem jest strefa społeczna, którą oni twórczo przekształcają. Każdy jest powołany do kreatywności w swoim obszarze działania i przekształcania świata zewnętrznego w codziennej pracy – niezależnie od tego, czy będzie to praca robotnika w fabryce,

---

<sup>114</sup> K. Kukuiełko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, s. 142.

<sup>115</sup> Tamże, s. 143

<sup>116</sup> Tamże.

gospodyni domowej, naukowca czy polityka<sup>117</sup>.

W takim rozumieniu sztuka nie jest zarezerwowana wyłącznie dla działalności artystycznej, jej formy występują zarówno w aspekcie kulturowym, społecznym, politycznym czy gospodarczym, jednym słowem w każdym obszarze rzeczywistości, a co za tym idzie, każda z tych form jest sztuką, a każdy tworzący artystą<sup>118</sup>. Szerzej piszę na ten temat w dalszej części pracy<sup>119</sup>, gdzie omawiam szczegóły idei „rzeźby społecznej”.

Doświadczeniu pandemii w kontekście funkcjonowania jednostki muzealnej poświęcam w pracy szczególne miejsce, ponieważ w ma ono wpływ na redefinicję „muzeum”. W związku z okresem izolacji ze wzmocnioną siłą pojawiły się głosy mówiące o potrzebie przyjęcia nowej definicji „muzeum” (proponowanej, lecz nie przyjętej przez ICOM, o czym wspominałam). Definicja ta w znacznym stopniu powinna akcentować rolę muzeum jako stymulatora sztuki, nauki, innowacji i postaw prospołecznych, zwracając przy tym uwagę na działania, które muzeum podejmuje na polu rozwoju społeczno-ekonomicznego. Bernd Fesel z European Creative Business Network (ECBN) uznał to jako wyzwanie, aby *re-build the new*<sup>120</sup> – odbudować „nowe”.

### 1.3. Jakie muzeum?

Wcześniej przytaczana definicja „muzeum”, jaka została sformułowana przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM) miała na celu nakierowanie na zrozumienie specyfiki muzeów „jako trwałych i nienastawionych na zyski instytucji służących społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartych dla publiczności, które nabywają, badają, przekazują i wystawiają materialne ślady działalności człowieka i jego środowiska w celach badawczych, edukacyjnych i rozrywkowych”<sup>121</sup>. Ten opis jest ważnym punktem do refleksji, pytań i koncepcji, które zostaną zaprezentowane w dalszej części tego podrozdziału. Przedstawione pojęcia stanowią bowiem próbę nadania nowego, dynamicznego i eksperymentalnego sensu tradycyjnemu

---

<sup>117</sup> J. Kaczmarek, J. Beuys. *Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 31.

<sup>118</sup> K. Kukielko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*; J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1990. Teoria Beuysa zostanie szerzej przedstawiona w dalszej części pracy.

<sup>119</sup> Podrozdział 1.4. w całości dotyczy zagadnienia „rzeźby społecznej”.

<sup>120</sup> Organization for Economic Co-operation and Development (OECD) Webinar: COVID-19 and cultural and creative sectors. Impact, policy responses and opportunities [https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb_logo) [dostęp: 11.08.2021].

<sup>121</sup> M. Parczewska, J. Byszewski, *Biały sześcian*, Warszawa 2008. (Publikacja nie posiada numeracji stron).

i nieco zmurszałemu<sup>122</sup> słowu „muzeum”. W pytaniu „jakie muzeum” kryje się bogactwo różnorodnych interpretacji, odzwierciedlających złożoność i elastyczność samej jego idei. Jedną z publikacji otwierających drzwi do rozmaitych wizji muzeum jest książka *Biały sześcian* autorstwa Marii Parczewskiej i Janusza Byszewskiego ukazująca, że muzeum to nie tylko biały sześcian, ale także wiele innych inspirujących koncepcji. Przyjrzyjmy się kilku z nich, nawet za cenę powtórzenia myśli i koncepcji, które przedstawiłam powyżej: André Malraux, francuski pisarz i polityk, widział muzeum jako przestrzeń bez ścian („muzeum bez ścian”). To koncepcja, która podkreśla otwartość, swobodę i możliwość przekraczania tradycyjnych granic, co zdecydowanie rozszerza nasze pojęcie muzeum. Inną fascynującą wizją jest „Muzeum wyobraźni”, również autorstwa André Malrauxa. Ta koncepcja sugeruje, że muzeum to przestrzeń, gdzie wyobraźnia może swobodnie rozkwitać, a eksponaty nie są ograniczone materialnymi granicami. Gaby Porter prezentuje „Muzeum jako tekst”, co wprowadza nas w obszar, gdzie muzeum staje się narracją, historią do odczytania i interpretacji. Jest to podejście kładące nacisk na treść i opowieść, tworząc bogate, intelektualne doświadczenie. „Muzeum projektów” w Londynie to kolejne spojrzenie na muzeum, tym razem jako na dynamiczne środowisko, w którym każdy projekt jest cennym eksponatem. To podejście akcentuje kreatywność, rozwijając ideę muzeum jako miejsca ciągłej ewolucji i zmian. Z kolei Luiz Vergara, w czasie konferencji „Access All Areas” w Dublinie w 2006 roku, zaproponował spojrzenie na „Muzeum jako na kolekcję doświadczeń”. To podejście akcentuje interakcję, uczestnictwo i osobiste zaangażowanie odwiedzających. Nawet Indianie z plemienia Tikuna w Amazonii mają swoje spojrzenie na muzeum – od „muzeum odpowiedzi” po „muzeum w twojej głowie”. To przekonujące świadectwo, jak różnorodne i elastyczne może być pojmowanie muzeum w różnych kulturach.

Podsumowując, muzeum to nie tylko instytucja, ale również idee, emocje, doświadczenia, wyobraźnia i niekończące się możliwości. Jest ono przestrzenią, która wciąż

---

<sup>122</sup> Interesujący aspekt dotyczący słowa „zmurszały” i jego synonimów, które można odnaleźć w internetowej bazie <https://synonim.net/synonim/zmursza%C5%82y>. [dostęp: 21.10.2022]. Analiza zestawienia słów, takich jak: beczynny, bezwładny, gnuśny, konserwatywny, pasywny, podstarzały, pognity, przeżytkowy oraz „muzealny”, pozwala zauważyć pewne zaskakujące podobieństwo w kontekście ich znaczenia. Warto podkreślić, że owe znaczenie słów oraz ich synonimów może ulegać ewolucji w zależności od kontekstu i używanych zwrotów. Aby dokładnie zrozumieć, dlaczego te słowa są używane jako synonimy w konkretnym kontekście, istotne jest przeanalizowanie całości zdania, w którym się pojawiają, oraz ogólnego kontekstu komunikatu. Jednakże, warto zauważyć pewien niepokojący fakt – słowo „muzealny” znajduje się wśród innych o zabarwieniu raczej negatywnym. Takie zestawienie może budzić refleksję nad tym, czy istnieje pewne uprzedzenie w stosunku do określonych cech czy stanów, które są opisywane przez wymienione synonimy. Może to także skłonić do zastanowienia się nad kulturowymi, społecznymi, emocjonalnymi aspektami związanymi z tymi słowami. W kontekście analizy językowej oraz komunikacyjnej, taka obserwacja z pewnością zasługuje na uwagę i skłania do refleksji nad subtelnościami, jakie język może wprowadzać w przekazywaniu treści, jak widomo bowiem słowa o negatywnym zabarwieniu wpływają na percepcję rzeczywistości.

ewoluuje, aby nadążyć nad zmieniającym się światem i dostosowuje się do zmieniających się potrzeb społeczeństwa, stając się miejscem, gdzie każdy może odnaleźć coś wyjątkowego<sup>123</sup>.

Analogicznie do debat poświęconych muzeum na międzynarodowym forum, dyskusje takie toczą się także od co najmniej trzech dekad w Polsce. Wielu badaczy i uczestników wciąż popiera klasyczny, oświeceniowy wzorzec, w którym muzeum jest nadrzędne wobec odbiorcy, a eksponaty nietykalne. Jest to „muzeum-świątynia”, miejsce, w którym wymaga się ciszy i skupienia, nastawienia bardziej na nauczanie niż uczenie się i właściwe takim instytucjom – hołdowanie powadze i szacunkowi należnemu dziedzictwu przeszłości. Tak rozumiane muzeum zdemaskował Pierre Bourdieu, argumentując, że u jednych wzmacnia ono poczucie przynależności, ale u innych poczucie wykluczenia<sup>124</sup>. Idea, w której od publiczności wymaga się wcześniejszego przygotowania, współczesnemu odbiorcy kojarzy się z miejscem elitarnym, ale i hermetycznym, niedostępnym dla zwykłych ludzi. Takie klasyczne ujmowanie roli muzeum pozycjonuje je jako instytucję oderwaną od współczesnego świata, jego problemów i realiów.

Można, jednakże dostrzec, że tak rozumiane muzeum zaczęło się zmieniać już pod koniec wieku XIX, a na dobre zmiany te nastąpiły w kolejnym stuleciu. To właśnie wtedy w wielu krajach zaczęły powstawać muzea o regionalnym i lokalnym charakterze. Od lat 60. XX w. można zaobserwować, że ta ciesząca się autorytetem instytucja, jest poddawana ciągłej krytyce. Efektem tej nasilonej krytyki było wyłonienie się krytycznych studiów muzealnych, czyli tzw. nowej muzeologii<sup>125</sup>, która zwraca uwagę na znaczenie społecznego kontekstu działalności muzeum, a jej najważniejszy postulat dotyczy otwartości na społeczeństwo. Warto w tym miejscu przypomnieć, choć skrótowo, jej główne tezy:

(...) 1. W nowym muzeum podstawą poznania powinno być przeżycie i interakcja, a nie bierne odbieranie wizji i interpretacji twórców ekspozycji. 2. Wystawa winna być podstawą i punktem wyjścia do dyskusji autora z widzem, który powinien zacząć relatywizować swoją wiedzę. 3. Ekspozycje muzealne nie powinny skupiać się wyłącznie na historii. Winny częściej i szerzej poruszać tematykę współczesności.

---

<sup>123</sup> Zestawienie różnych określeń tego czym jest muzeum, zaczerpnięte z publikacji „Biały sześcian M. Parczewska, J. Byszewski, Warszawa 2008.

<sup>124</sup> P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art. European Art. Museum and their Public*, Cambridge 1991, s. 212. Por. J. Lohman, *Muzeum Otwarte. Dla kogo? Oto jest pytanie*, [w:] *Muzeum przestrzeń otwarta?*, Warszawa 2010, s. 35.

<sup>125</sup> P. Vergo (red.), *The New Museology*, London 1989. W Polsce koncepcję „nowej muzeologii” prezentował Piotr Piotrowski w publikacji: *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011. Myśli teoretyków, w których znajdują się ślady założeń „nowej muzeologii”, można dostrzec również w publikacji *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao* wydanej (red.) Marii Popczyk, Katowice 2006. Postulaty „nowej muzeologii” znajdują się w pracy zbiorowej *Lokalne muzeum w globalnym świecie, poradnik praktyczny* wydanej (red.) J. Hajduk, Ł. Piekarska-Dunaj, P. Idziak, S. Wacięga, Kraków 2013.

4. Wystawa powinna być dziełem autorskim, spójnym merytorycznie i artystycznie. 5. Standardem winno być uznanie konieczności utrzymywania stałych kontaktów z publicznością i badanie jej reakcji oraz potrzeb, a nawet dopuszczanie do współtworzenia wybranych działań, a także sposobu zarządzania czy polityki merytorycznej muzeum. 6. Konieczność zachowania przez pracowników muzealnych swego bezpiecznego dystansu do własnych poczynań, w celu ułatwienia im zarówno analizy samokrytycznej własnych działań jak zmiany poczynań i przyzwyczajzeń. 7. Działania muzeów powinny szanować prawa depozytariuszy treści i kolekcji przechowywanych w zbiorach muzeum. 8. Działania wystawiennicze powinny mieć charakter zarówno kontekstowy jak estetyczny<sup>126</sup>.

Wytyczne te są od lat realizowane przez polskie muzea, choć w różnym stopniu, niekiedy niewielkim, a innym razem raczej deklaratorywnie.

Polskie muzea jawią się zatem jako zróżnicowane instytucje i idee, dla których te różnice, bardziej niż to, co wspólne, są podstawą ich definicji. Zmiany zachodzące w muzeach współczesnych odsuwają na plan dalszy ich przeszłość, która, jak pisze Krzysztof Pomian, pozwalała dotąd „wpisać historię muzeów w historię ogólną, a dokładniej: w historię zarazem polityczną, kulturalną, społeczną i gospodarczą”<sup>127</sup>. Analiza współczesnych muzeów skłania do założenia, że ich idea zawiera w sobie treści, funkcje, znaczenia i oczekiwania o charakterze ambiwalentnym<sup>128</sup>. Na tle dynamicznego rozwoju muzealnictwa dokonywały się tymczasem przekształcenia w strukturze społecznej, które postawiły przed muzeami nowe wyzwania. Wspomniany już K. Pomian, w jednej z bardziej inspirujących prognoz odnoszących się do funkcjonowania muzeów współczesnych, pisał: „Muzeum nie jest już od dawna świątynią sztuki odwiedzaną przez nielicznych znawców, którzy w samotności i ciszy odprawiają akty strzeliste do artystów i arcydzieł”<sup>129</sup>, jest natomiast coraz bardziej skoncentrowane na potrzebach zróżnicowanych, masowych odbiorców.

W jaki sposób dziś powinniśmy spojrzeć na instytucje takie jak muzea, mając na uwadze spektrum zmian, zachodzących na przestrzeni wieków, uwzględniając przy tym mediatyzację, medializację, narratyzację, muzealizację, wirtualizację oraz „disneylandyzację” muzeów oraz ich globalizację?<sup>130</sup>

Muzeum wymaga redefinicji. Jeśli przyjrzymy się dzisiaj jego aktywności jako

---

<sup>126</sup> Za A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, [w:] „Zbiór wiadomości do antropologii muzealnej” Wrocław-Łódź 2018 nr 5, s. 211–226.

<sup>127</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 313.

<sup>128</sup> K. Wilkoszewska, *Muzeum – idea ambiwalentna*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, s. 9–10.

<sup>129</sup> K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeum*, „Muzealnictwo” Warszawa 2014 nr 55, s. 9.

<sup>130</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: Fenomeny i problemy*, s. 109–115.

instytucji kultury, z pewnością dostrzeżemy, że realizuje ona odmienne misje, a jego funkcje znacznie różnią się od tradycyjnych.

Terry Zeller zdefiniował trzy koncepcje współczesnych muzeów. Pierwszą jest koncepcja „muzeum edukacyjnego”. U jej źródeł legło przekonanie, że muzeum powinno generować pomysły w obszarze szeroko rozumianej edukacji. Druga koncepcja to „muzeum estetyczne” – miejsce, gdzie wciąż możliwa jest kontemplacja piękna. Trzecia koncepcja dotyczy „muzeum społecznego” i wskazuje na społeczną odpowiedzialność muzeów za rozwój życia społecznego<sup>131</sup>.

Jako autorka dysertacji dotyczącej praktyk muzealnych, przychyliłam się do definicji muzeum krytycznego i koncepcji muzeum – „rzeźby społecznej” Josepha Beuysa. Uznaję bowiem prawo każdego człowieka do kształtowania, modelowania, rzeźbienia świata, w którym żyje<sup>132</sup>. Muzea traktuję zatem jako miejsca kolekcjonowania indywidualnych doświadczeń<sup>133</sup>. Miejsca w których, jak określił to Dick Higgins:

(...) artysta daje ci strukturę – [a TY] możesz sam ją wypełnić i tak jak wiele współczesnych, otwartych dzieł nie istnieje bez aktywnych, współtworzących je odbiorców, tak i muzeum – które jest otwarte na aktywną, wolną publiczność stać się może znaczącym miejscem i w perspektywie społecznej, jak i indywidualnej<sup>134</sup>.

Tak postrzegane muzeum to miejsce dialogu i negocjacji, przestrzeń, w której do głosu dochodzą różne, często niełatwe, a wręcz kontrowersyjne i trudne do zaakceptowania punkty widzenia. Muzeum poprzez swoją misję i rangę miejsca, w którym kultywowana jest pamięć, powinno uczyć szacunku dla innych głosów, poglądów czy preferencji. Powinny się w nim odbywać otwarte dyskusje ujawniające zróżnicowane narracje i punkty widzenia<sup>135</sup>.

Przegląd definicji pojęcia „muzeum” i kryteriów ich sformułowania w postaci koncepcji i praktyk muzealnych, jaki zaproponowałam powyżej, pokazuje jak na przestrzeni wieków się ono zmieniło. Wiek XX to czas jego ostrej krytyki i wielu pozytywnych zmian, jakie w nim zaszły, dla których wspólnym mianownikiem stała się demokratyzacja muzeum i pluralizacja jego dyskursów, podobnie jak partycypacja społeczna jego adresatów. Ich – adresatów – głos zaczął się coraz bardziej liczyć, czego świadectwem jest tworzenie rad muzealnych, rad

---

<sup>131</sup> T. Zeller, *The historical and philosophical foundations of art museum education in America*, [w:] N. Berry, S. Mayer (red.), *Museum Education: History, Theory, and Practice*, Reston 1989, s. 10–89.

<sup>132</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, s. 8.

<sup>133</sup> Tamże, s. 12.

<sup>134</sup> Tamże, s. 14.

<sup>135</sup> Tamże, s. 10.

powierniczych, które, co istotne, składają się często z osób spoza środowisk ściśle muzealnych. Członkowie tych rad mają wpływ na decyzje, jakie zapadają w muzeach, odnoszą się do ofert muzeów, do ich planów wystawienniczych, edukacyjnych, badawczych czy do sprawozdań z działalności.

Wzmoczona krytyka instytucji muzeum spowodowała przełom w światowym muzealnictwie, tworząc podwaliny powstania w kolejnych dekadach, o czym już pisałam, nowej muzeologii. W 1985 roku powołano w Kanadzie i Francji stowarzyszenie pod nazwą „La Nouvelle Muséologie”. W 1989 roku ukazała się monografia – manifest *The New Museology* zredagowany przez Petera Vergo<sup>136</sup>. Vergo uważał, że domeną „dawnej muzeologii” były kwestie administracyjne instytucji, dokumentacja, konserwacja zbiorów, finansowanie, frekwencja. Najkrócej mówiąc, tę dawną muzeologię charakteryzowało niedostrzeganie zespołu problemów stojących przed muzeum jako instytucją żywą, działającą dla i wobec społeczeństwa. Dlatego też zadaniem „nowej muzeologii” jest przesunięcie uwagi na społeczny kontekst działalności muzeum<sup>137</sup>.

W nurcie nowej muzeologii pojawiła się nowa, istotna koncepcja rozumienia współcześnie terminu muzeum jako muzeum krytycznego, który to termin zaproponował Piotr Piotrowski. Według Piotrowskiego, głównym celem muzeum krytycznego jest zaangażowanie w aktywną debatę publiczną oraz podejmowanie istotnych, często kontrowersyjnych problemów, które dotyczą konkretnej społeczności. Te kwestie związane są zarówno z jej przeszłością, jak i współczesnością. Muzeum krytyczne pełni zatem rolę instytucji, która nie tylko prezentuje różne formy sztuki i kultury, ale również angażuje się w debatę społeczną. To właśnie w tym miejscu odbywają się aktywne wymiany myśli i poglądów. W tak różnorodnym obszarze zagadnień i głosów, muzeum ma za zadanie stworzyć platformę, na której można otwarcie dyskutować i analizować trudne kwestie. Ponadto, rewiduje własną tradycję oraz konfrontuje się z własnym autorytetem. Wszystko to składa się na proces ewolucji i dopasowywania się do stale zmieniających się potrzeb i perspektyw współczesności. Muzeum krytyczne staje się zatem ważnym elementem demokratycznego dyskursu, opartego na dialogu i zderzeniu z różnymi wizjami współczesnego rozumienia świata. To przestrzeń, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość spotykają się, aby zawiązać ponownie relacje między

---

<sup>136</sup> P. Vergo, *The New Museology* London 1989. Zob. T. Konach, *Koncepcja nowej muzeologii w kontekście zarządzania kulturą niematerialną i własnością intelektualną w instytucjach kultury*, „Zarządzanie w kulturze” 2017, 18, z. 2, s. 181. Pdf [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/46909/konach\\_koncepcje\\_nowej\\_muzeologii\\_w\\_kontekście\\_zarządzania\\_kultura\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/46909/konach_koncepcje_nowej_muzeologii_w_kontekście_zarządzania_kultura_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 22.09.2022].

<sup>137</sup> A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”*, [w:] Muzeum sztuki. Antologia, Poznań 2012, s. 336–337.



przestrzenią doświadczenia i horyzontem społecznych potrzeb i oczekiwań.

W duchu tak rozumianego muzeum krytycznego placówkom o tradycyjnym kształcie zarzucono konserwatyzm, sztuczność, określono je mianem grobowców dla zgromadzonych w nich zbiorów, wyobcowanych z kontekstu własnego czasu i środowiska, w dodatku niedostępnych, tkwiących w gablotach lub, co gorsza, zamkniętych w magazynach i całkowicie niewidzialnych dla oka odwiedzającego<sup>138</sup>.

Krytyka i liczne zarzuty spowodowały, że wiele muzeów zaczęło wychodzić naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, starając się być bardziej dostępnymi i otwartymi na rosnące zapotrzebowanie rozumienia zachodzących współcześnie procesów kulturalnych, społecznych, politycznych. Nie oznacza to oczywiście, że zmiany, jakie zachodzą w muzeach, nie niosą ze sobą zagrożeń, gdy oto muzea jako miejsca skupienia i kontemplacji, wypierane są przez ich festynowe, jarmarczne formy, określane w literaturze przedmiotu „disneylandyzacją”<sup>139</sup>. Transformacja, jaką obserwujemy, odnosi się nie tylko do form, ale i funkcji, treści, a nawet struktur organizacyjnych muzeów. Przeniesienie akcentu z eksponatu na widza-odbiorcę, konsumenta – zmienia perspektywę działań podejmowanych przez kuratorów i edukatorów. Jednak chęć przypodobania się, poprzez na przykład aranżowanie przestrzeni muzealnych tak, by przybyły gość mógł „zabić nudę”, nie jest dobrym kierunkiem. Przy wszelkich zachodzących zmianach, warto mieć na uwadze fakt, że muzealnicy tworzący nowoczesne muzealne programy, schematy organizacyjne, wystawy, oferty edukacyjne, strategie medialne itd., mają obowiązek dbania o tożsamość muzeum jako takiego.

Coraz wyraźniej dostrzegana jest pewna zmiana kierunku funkcjonowania muzeów, ich celem staje się aktywizacja społeczności. Obszary działalności i aktywności wybranych społeczności, z jakimi mamy do czynienia w wybranych placówkach muzealnych, stają się motywatorem, pobudzają do rozmaitych przejawów kreatywnej działalności, integrują, wspierają twórczość, pobudzają ciekawość poznawczą i prowokują do uczestniczenia poprzez (współ)tworzenie kultury muzealnej<sup>140</sup>. Muzealnicy już jakiś czas temu odkryli emancypacyjną moc wspólnych działań (partycypacji), sprzyjających wytwarzaniu nowych relacji społecznych oraz przebudowywaniu starych. Dziś śmiało można powiedzieć, że w ostatnich dwóch dekadach wizerunek muzeów znacząco się zmienił, że stały się one instytucjami twórczymi, stymulującymi rozwój kultury i nauki, łączącymi edukację i rozrywkę, prowadzącymi

---

<sup>138</sup> Zob. W. Kowalczyk, *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” Warszawa 2010, nr 51, s. 55–62.

<sup>139</sup> Zob. *Europa Nostra przestrzega przed „disneylandyzacją” dziedzictwa kultury* <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/europa-nostra-przestrzega-przed-disneylandyzacja-dziedzictwa-kultury> [dostęp 2.03.2019].

<sup>140</sup> B. Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Lublin 1999.

działalność badawczą i społeczną, starającymi się być przy tym doskonale funkcjonującymi przedsiębiorstwami.

Nadal aktualne wydaje się być pytanie o przyszłość instytucji muzeum. Czy misją muzeów powinna być ochrona światowego dziedzictwa kulturowego, czy też powinny one wykorzystywać swoje zbiory do promowania szacunku dla drugiego człowieka, sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrobytu planety?<sup>141</sup>. Na te pytania usiłowali odpowiedzieć członkowie ICOM, którzy podczas Nadzwyczajnego Zgromadzenia Ogólnego w Kioto odroczyli głosowanie nad nową definicją muzeum<sup>142</sup>, co nie zakończyło dyskusji na ten temat. W sierpniu 2022 roku w Pradze odbyła się 26. Konferencja Generalna Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM). Społeczność muzealna z całego świata z zainteresowaniem śledziła przebieg konferencji, podczas której wygłoszono ponad 600 wykładów, prowadzono dyskusje i debaty, w których uczestniczyło prawie tysiąc prelegentów oraz ponad 3,5 tysiąca zarejestrowanych uczestników z 123 krajów, w tym także z Polski. Jednym z kluczowych momentów zgromadzenia było, poprzedzone rozmowami, zatwierdzenie nowej definicji muzeum. Zgodnie z wprowadzoną poprzez Walne Zgromadzenie ICOM nowelizacją (w swobodnym tłumaczeniu Jarosława Suchana), brzmi ona w sposób następujący:

Muzeum jest trwałą instytucją służącą społeczeństwu, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, która zajmuje się badaniem, gromadzeniem, konserwacją, interpretacją oraz prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewykluczające, muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opierają na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji. Oferują zróżnicowane doświadczenia służące edukowaniu, rozrywce, refleksji i dzieleniu się wiedzą<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Czy instytucje artystyczne stają się zbyt „ideologiczne”? W Międzynarodowej Radzie Muzeów wybucha debata na temat polityki w galeriach [https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-RsQfMxS6MA\\_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM](https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-RsQfMxS6MA_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM) [dostęp: 19.10.2019]

<sup>142</sup> Nadzwyczajna Konferencja Generalna odkłada głosowanie nad nową definicją muzeum <https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference- postpones-the-vote-on-a-new-museum-definition/?fbclid=IwAR3GRp29XnT8eLcUJuBawMjXpHRMn0PafQRW1fzkpdYcJNH0-LOY3FTiQX0> [dostęp: 19.10.2019] Decyzja zebrała 70,41 głosów za odroczeniem, 28 % przeciwko.

<sup>143</sup> Tekst oryginalny w języku angielskim. “A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing”. Zob. <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> [dostęp 3.01.2024].

Nowa definicja ICOM oddziałuje na prace nad polską ustawą o muzeum, gdzie definiuje się je jako:

(...) jednostkę organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie 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 zbiorów<sup>144</sup>.

Różnice w podejściu między tymi dwiema definicjami to:

Ogólny kontekst i cel – „stara” definicja skupia się na celach informacyjno-edukacyjnych muzeów, takich jak gromadzenie dziedzictwa, podawanie wartości historii, nauki i kultury. Natomiast nowa definicja kładzie nacisk na rolę muzeów jako instytucji społecznych, które nie tylko informują, ale także badają, konserwują i interpretują dziedzictwo. Nowa definicja wyróżnia dziedzictwo niematerialne, czyli aspekty dziedzictwa nieobjętego formą materialną, co jest nowym elementem w porównaniu z pierwszą definicją. Nowa definicja podkreśla powszechną dostępność muzeów, ich otwartość dla różnorodnych grup społecznych oraz promowanie równości i różnorodności. Nowa definicja nawiązuje do zasad etyki, profesjonalizmu i partycypacji społecznej jako fundamentów działalności muzeów. Nowa definicja akcentuje zróżnicowane doświadczenia, takie jak edukacja, rozrywka, refleksja i dzielenie się wiedzą, podczas gdy „stara” skupia się głównie na edukacji i rozwija wrażliwość estetyczną.

Obie definicje mają wspólny mianownik w sposobie pojmowania muzeum jako instytucji nienastawionej na osiągnięcie zysku oraz zajmującej się gromadzeniem i prezentacją dziedzictwa, jednak nowa definicja w sposób bardziej rozbudowany opisuje zmieniający się charakter i rolę muzeów w społeczeństwie w kierunku sprawiedliwości, równości, dialogu i partycypacji.

---

<sup>144</sup> Dz.U.2022.385 art.1. <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/muzea-16798154/art-1> [dostęp 21.08.2023].

#### 1.4. Muzeum jako „rzeźba społeczna”

Autorem koncepcji „rzeźby społecznej” jest Joseph Beuys<sup>145</sup> (1921–1986) niemiecki artysta, moralista, teoretyk i twórca sztuki, performer, pedagog, działacz, reformator społeczny i polityczny, jedna z bardziej interesujących osobowości europejskiej sztuki neoawangardowej wieku XX.



Fot. 1. Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: dyrektor Ryszard Stanisławski (ms) i Joseph Beuys z córką Jessyką podczas zwiedzania galerii, 08.1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź.

Wraz z Heinrichem Böllem, Beuys został współtwórcą Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu (Free International University – FIU). Był tym, który jako pierwszy używał

---

<sup>145</sup> Zob. G. Adrani, W. Konnertz, K. Thomas, Joseph Beuys, Neuaufł 1994; H. Stachelhaus, Joseph Beuys, Düsseldorf 1996; Joseph Beuys and Dirk Schwarze Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy//1972, [w:] PARTICIPANTATION Documents of Contemporary Art. edited by Claire Bishop 2006 s.120-124 [Bishop Claire ed Participation.pdf \(monoskop.org\)](#) [Bishop Claire ed Participation.pdf \(monoskop.org\)](#) [dostęp 15.07.2021]; Joseph Beuys I Am Searching for Field Character//1973 [w:] PARTICIPANTATION Documents of Contemporary Art. edited by Claire Bishop 2006 s. 125-126. [Bishop Claire ed Participation.pdf \(monoskop.org\)](#) [Bishop Claire ed Participation.pdf \(monoskop.org\)](#) [dostęp 15.07.2021]; J. Beuys, Każdy artystą, przeł. K. Krzemień, [w:] S. Morawski (red.), Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny, Warszawa 1987, s. 268-273. Adriani G., Konnertz W., Thomas K., Joseph Beuys, Neuaufł 1994; J. Kaczmarek, Joseph Beuys: od koncepcji do artystycznej teorii społecznej, [w:] Biuletyn poznańskiej biblioteki anarchistycznej, Poznań, s. 3-14. Pdf. [https://www.rozbrat.org/images/pdf/bibl\\_biul\\_03.pdf](https://www.rozbrat.org/images/pdf/bibl_biul_03.pdf). [dostęp: 18.04.2023]; Marciniak, *Beuys w Poznaniu*, [w:] *Czas Kultury*, wrzesień-październik 1992; H. Stachelhaus, Joseph Beuys, Düsseldorf 1996.

terminów *soziale Kunst* (sztuka społeczna) i *soziale Skulptur* (rzeźba społeczna). Dokonując rozpoznania sytuacji sztuki w drugiej połowie XX wieku Beuys zajął się rzeźbą w szerszym znaczeniu, przenosząc ją z teorii artystycznej na grunt społeczny<sup>146</sup>. W pracy za główny cel obrał uświadamianie przeciętnym ludziom, że mogą i muszą nauczyć się bycia twórczymi. Mawiał, że „każdy człowiek jest artystą”<sup>147</sup>, choć niekoniecznie w sensie twórcy dzieł tradycyjnie pojmowanej sztuki, lecz twórczego myślenia i świadomego kształtowania własnego otoczenia: politycznego, ekonomicznego i kulturowego

Promował przy tym pogląd, że sztuka może przejawiać się w każdym działaniu człowieka – pod warunkiem, że jest to działanie kreatywne. W Manifestie FIU opisywał kreatywność w następujący sposób:

Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki. Każdy z nas posiada zdolności twórcze, które skrywają się w wyniku konkurencji oraz agresji wywołanej dążeniem do sukcesu. Rozpoznawanie, eksplorowanie i rozwój zdolności stanowią zadania Szkoły – FIU. Tworzenie – czy to będzie obraz, rzeźba, symfonia lub powieść – wymaga nie tylko talentu, instytucji, siły wyobraźni i oddania, lecz również zdolności kształtowania materiału, która to zdolność mogłaby być rozciągnięta na inne, odpowiednie strefy w życiu społecznym. I na odwrót, kiedy rozważamy zdolność organizowania materiału, której oczekujemy od robotnika, gospodyni domowej, rolnika, lekarza, filozofa, sędziego, lub menadżera to dochodzimy do wniosku, że ich praca w żadnym razie nie wyczerpuje ich twórczych możliwości. Podczas gdy odosobniony punkt widzenia reprezentowany przez specjalistę sytuuje sztukę oraz inne rodzaje pracy w ostrej opozycji, to w rzeczywistości kluczowym jest uznanie, że strukturalnie, formalnie i tematycznie zagadnienia występujące w różnorodnych postępowaniach, w pracy winny być powiązane ze sobą nierozzerwalnie (...). [I dalej – przyp. M.O.] w naszej definicji twórczości pojęcia zawodowy i amatorski zostaną przekroczone, a fałsz oderwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przezwyciężony<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Zob. J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1990; K. Niziołek, *Sztuka społeczna. Kondycje – dyskursy – praktyki*, t. 1. Białystok 2015, s. 26–30. Ciekawe zestawie dwóch koncepcji sztuki wskazujących, że „każdy jest artystom” można odnaleźć w artykule Kaliny Kukielko-Rogozńskiej, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, „Panoptikum nr 11 (18)”, s. 141–152 [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152.pdf). [dostęp 10.11.2023]; Film dokumentalny, *Beys. Sztuka to rewolucja*, reż. Andres Veiel, Niemcy 2017.

<sup>147</sup> J. Beuys, 2006, [https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop\\_Claire\\_ed\\_Participation.pdf](https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop_Claire_ed_Participation.pdf) [dostęp 15.07.2021].

<sup>148</sup> J. Beuys, H. Böll, *Manifest FIU (Free International University)*, cyt. za J. Jedliński. *Joseph Beuys, Teksty, komentarze, wywiady*, s. 21. Podobnie jak Beuys, który głosił ideę, że każdy jest artystą, w kontekście edukacyjnym warto przywołać myśli Kena Robinsona. Robinson podkreślał, że każde dziecko posiada swoje unikalne talenty, a kreatywność jest równie istotna jak umiejętność czytania czy pisania. Jego przekonanie o wartości relacji w edukacji dodatkowo podkreśla, że autentyczna nauka nieustannie wiąże się z budowaniem

Twórczość i sztukę Beuys postrzegał jako środek radykalnej transformacji społecznej, traktowanej jako pewnego rodzaju sposób mobilizowania kreatywności każdej jednostki, jako powszechną terapię. Był zdania, że sztuka, która nie może kształtować społeczeństwa, nie jest sztuką. Wzywał do włączenia myślenia analitycznego i intuicyjnego, do interdyscyplinarności i współpracy jako wzoru relacji między ludźmi. Wszelkie działania, na jakie składały się: wykłady, dyskusje, wywiady, artykuły, wystawy, akcje artystyczne i polityczne, oraz działalność w organizacjach społecznych czy partiach politycznych, traktował jako składniki poszerzenia koncepcji sztuki (określanej przez niego również totalną, społeczną lub antropologiczną)<sup>149</sup>. Beuys gruntownie zmienił postrzeganie sztuki, na nowo definiując jej istotę, materię, granice i zadania, gdy pisał:

Musimy przede wszystkim rozszerzyć definicję sztuki poza specjalistyczną działalność prowadzoną przez artystów aż po kształtowanie społeczeństwa przyszłości, opartego na całościowej energii owej jednostkowej kreatywności w ludziach, przez ludzi oraz dla ludzi, lecz z położeniem nowego akcentu na *w*, *przez* i *dla*, jako procesie twórczym. Wierzę, że istota ludzka jest ze swej natury istotą duchową oraz, że nasza wizja świata musi zostać rozszerzona tak, by objąć wszystkie owe niewidzialne energie, z którymi straciliśmy kontakt lub ze stosunku, z którymi wyobcowaliśmy się. Wtedy nowe energie będą mogły zostać wytworzone, rzeczywiste i żywe substancje, demokratyczna moc miłości, ciepło, oraz ponad wszystko wolność<sup>150</sup>.

Reprezentował pogląd, iż sztuka musi odzyskać funkcję antropologiczną, do której może dojść przez porzucenie idei indywidualnego geniuszu i ożywienie zdolności twórczych całego społeczeństwa, wszystkich ludzi, których postrzegał jako twórców plastyki społecznej. Utrzymywał przy tym, że dzieje się tak w imię solidarności, jaką wytwarzają i z której korzystają ludzie, w duchu „aktywnej tolerancji” autonomicznych grup. W innym miejscu określał ideę rzeźby społecznej jako „twórcze życie”<sup>151</sup>. Dokonał też rozszerzenia definicji sztuki przez swoją własną aktywność artystyczną, w wyniku wypracowania systemu ukazującego rzeczywistość materialną i stany wewnętrzne człowieka. Wobec twórczości artystycznej, rozumianej jako katalizator przemian zachodzących w człowieku i prowadzących

---

powiązań między nauczycielami a uczniami. To podejście stawiające na indywidualne zdolności i akcentujące znaczenie kreatywności i relacji wpisuje się w ducha postulatów artystycznych Beuysa, podkreślając, że każdy ma w sobie potencjał do twórczego rozwoju. Zob. K. Robinson, *Oblicza umysłu. Ucząc się kreatywności*, tłum. A. Baj, Kraków 2001; K. Robinson, *Uchwycić żywioł. O tym, jak znalezienie pasji zmienia wszystko*, tłum. A. Baj, Raków 2012; A. Murzyn, *Wokół Kena Robinsona kreatywnego myśliciela o edukacji*, Kraków 2013.

<sup>149</sup> K. Niziołek, *Sztuka społeczna. Kondycje – dyskursy – praktyki*, s. 26.

<sup>150</sup> J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, s. 8.

<sup>151</sup> Tamże, s. 15.

do przekształcania świata, w jakim egzystuje, stawiały postulaty, których efektem było sformułowanie i wypracowanie systemu, określanego jako „Teoria rzeźby”, „Rzeźba społeczna” bądź „Plastyka społeczna”<sup>152</sup>. W tej też teorii, zwanej teorią rzeźby lub teorią rzeźby społecznej, znajdujemy eksplikacje klasyfikowania przez Beuysa własnej aktywności, jako właśnie rzeźby. Funkcja, recepcja, a nawet skutki odbioru własnego działania artystycznego stwarzały dla tego twórcy kryteria wyznaczające pojęcie „rzeźby społecznej”.

Moje obiekty należy widzieć jako środek stymulujący przekształcenie idei rzeźby, a także sztuki w ogólniejszym znaczeniu. Mają one prowokować do myślenia o tym, czym może być rzeźba oraz w jaki sposób koncepcja rzeźbienia może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który jest używany przez każdego. Formy myślenia – jak kształtujemy nasze myśli lub Formy mówienia – jak nadajemy kształt naszym myślom w słowie lub RZEŹBA SPOŁECZNA – w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy. Rzeźba jako proces ewolucyjny: każdy artystą. Dlatego właśnie naturą mych rzeźb jest niesprecyzowanie i niewykończenia. W większości z nich nadal toczą się procesy... (...) Wszystko znajduje się w stanie przemiany<sup>153</sup>.

W ten sposób przedstawiana „teoria rzeźby” zawiera trzy założenia odnoszące się do: „myślenia, czucia/odczuwania i woli, istota więc jej, jak to określił Janusz Byszewski (...) polega na tym, że każdy ma prawo do kształtowania, modelowania, rzeźbienia świata, w którym żyje. [Co ważne – przyp. M.O.] jest to ciągły proces zmian, ponieważ tak zdefiniowane dzieło nigdy nie jest ukończone”<sup>154</sup>. Z kolei Bettina Paust, była dyrektorka Muzeum Beuysa w Moyland nad Dolnym Renem, zwraca uwagę, że „poprzez koncepcję rzeźby społecznej Beuys próbował zdjąć sztukę z elitarnego piedestału i przenieść ją do rzeczywistości, w której żyją ludzie”<sup>155</sup>.

Tak rozumiana koncepcja „rzeźby społecznej” Beuysa prowokuje do postawienia pytań badawczych, które brzmią: czy na przełomie XX i XXI wieku instytucje muzealne prowokują do poszukiwania sensu społecznych odniesień do przeszłości, czy same te sensy ustanawiają? I dalej, czy chronią i udostępniają, czy współtworzą kapitał społeczno-kulturowy wraz z wieloma różniącymi się aktorami społecznymi i w poszanowaniu ich podmiotowości? „Dawną muzeologię” i „dawne muzeum” charakteryzowało niedostrzeżenie zespołu

---

<sup>152</sup> Tamże, s. 9.

<sup>153</sup> Tamże, 18.

<sup>154</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, [w:] J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012. s. 8.

<sup>155</sup> Zob. S. Dege, *Joseph Beuys – prorok czy szarlatan?* <https://www.dw.com/pl/joseph-beuys-prorok-czy-szarlatan/a-57499194> [dostęp: 26.08.2021].

problemów stojących przed tą instytucją, działającą przecież dla, wobec i ze społeczeństwem. Dziś obserwujemy przesunięcie uwagi z muzeum jako instytucji gromadzącej, chroniącej i udostępniającej na własnych zasadach dorobek pokoleń, na społeczny kontekst działalności muzeum<sup>156</sup>. Przesunięcie to czerpie również z muzeum krytycznego, którego zadania polegają na angażowaniu się w debatę publiczną, tworzeniu forum, gdzie nie stroni się od stawiania trudnych pytań istotnych dla konkretnej społeczności, odnoszących się zarówno do przeszłości, jak i czasów obecnych<sup>157</sup>. W tym kontekście koncepcja Beuysa jest obietnicą wyjścia poza tradycyjne postrzeganie muzeum ku jego materialności i zmysłowości, będących nośnikami społecznie wytwarzanych i podzielanych wartości i ku działaniom o charakterze partycypacyjnym i twórczym<sup>158</sup>. Rozumiejąc „rzeczy” jako obiekty w znaczeniu – zabytki, a „akty twórcze” jako relacje i interakcje między rzeczami i ludźmi, muzealnikami, widzami i obiektami, zbliżamy się do muzeum jako „rzeźby społecznej”, co w ostatnim czasie dość mocno zajmuje wielu muzealników, którzy angażują się w rozwijanie teorii i praktyk muzealnych mających na celu wspieranie demokracji. Większość wystaw i zajęć edukacyjnych proponowanych przez współczesne muzea uwzględnia w scenariuszach działań aktywny, twórczy i krytyczny udział widzów, wpisując się w postulat Beuysa kształtowania w ten sposób „form wrażliwości, zamierzeń, idei, wszystko to czyniąc w celu stymulowania do myślenia”, i jak pisał sam Beuys, prowokowania<sup>159</sup>. Prowokacja była nieodzownym elementem jego pracy w rozumieniu, że „zawsze trzeba najpierw sprowokować. A prowokacja zawsze oznacza, że coś się dzieje, coś się ożywia”<sup>160</sup>.

Jak pisze Caroline Tisdall, „chodzi o to, jak daleko możesz uczynić z rzeźby środek komunikacji. Nie z rzeźby jako takiej, ale jako nośnika zawartych w niej innych tematów”<sup>161</sup>. W zgodzie z tą wykładnią „rzeźba społeczna” jest środkiem komunikacji – nośnikiem idei, tematów, twórczą i prowokującą do działań metaforą muzeum jako wspólnego dzieła widzów, kuratorów i edukatorów.

Rozumiejąc muzeum jako działanie twórcze, a samych muzealników jako twórców, lepiej dostrzegamy kierunek, w jakim może zmierzać/zmierzają współczesne muzeum w poszukiwaniu nowych relacji ze społeczeństwem, budowanych na styku społecznego doświadczania przeszłości i horyzontu oczekiwań, a więc tam, gdzie kształtują się rzeczywiste

---

<sup>156</sup> A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”*, Kraków 2005, s. 335–337.

<sup>157</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, s. 14.

<sup>158</sup> J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, s. 13.

<sup>159</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>160</sup> Zob. „*Beuys Sztuka to rewolucja*” niemiecki film dokumentalny z 2017 roku w reżyserii Andresa Veieła.

<sup>161</sup> Tamże.



relacje społeczne, uwzględniające podmiotowość zarówno instytucji muzeum, jak i jej społecznych partnerów.



Fot. 2. Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: Joseph Beuys i dyrektor Ryszard Stanisławski (ms), 08. 1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź.

## Rozdział II

### Edukacja muzealna

#### 2.1. Edukacja muzealna w świetle literatury przedmiotu

Wykazanie specyfiki edukacji muzealnej, w odróżnieniu od innych instytucji kształcenia i wychowania, nie jest zadaniem prostym. Jednakże coraz więcej autorów opracowań szczegółowych i praktyków próbuje zdefiniować współczesną edukację muzealną<sup>162</sup>. To odnosi się zarówno do autorów polskich, jak i zagranicznych, spośród których wielu skupia się głównie na tworzeniu poradników dotyczących różnorodnych metod prowadzenia zajęć edukacyjnych bądź ogólnego opisu programów muzealnych.

Biorąc pod uwagę, że edukacja muzealna wywodzi się z praktyki i w znacznie mniejszym stopniu z dyskursu teoretycznego, brak tego ostatniego tym bardziej jest odczuwalny.

Badaniami nad edukacją muzealną zajmują się historycy, historycy sztuki, archeologowie, pamięciolodzy oraz osoby o różnych profesjach naukowych, posiadające wykształcenie w zakresie nauk ścisłych, humanistycznych czy społecznych. W tym gronie znajdują się również nauczyciele, animatorzy kultury i edukatorzy<sup>163</sup>. Jak pisze Renata Pater<sup>164</sup>, najwięcej prac na ten temat nadal powstaje w środowisku samych edukatorów i muzealników.

---

<sup>162</sup> Zob. *ABC edukacja muzealna. Muza sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 2015. Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, nr 8; *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*. (red.) M. Szelaąg, J. Skutnik. Poznań 2012; *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, (red.) M. Szelaąg, Warszawa 2012; J. Byszewski, *Nie będę palił Muzeów. Zakładam własne! Nazywa się: Muzeum w drodze* 2012, Warszawa 2013; L. Karczewski, *Sztuka czy zupa. Społeczna odpowiedzialność edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo” nr 56 Warszawa 2015 s. 162–171; A. Głowacz, *Między oświeceniową misją muzeum a innowacyjną ofertą edukacyjną*, „Muzealnictwo” nr 51 Warszawa 2010, s. 87-96; G. Karwasz, J. Kruk, *Idee realizacje dydaktyki interaktywnej – wystawy, muzea i centra nauki*, Toruń 2012; R. Pater, *Muzea dla dzieci i młodzieży – współczesne przestrzenie edukacji*, [w:] *Kierunki rozwoju edukacji w zmieniającej się przestrzeni społecznej*, (red.) A. Cudowska, Białystok 2011, s. 633-642; L. Karczewski, *Kłopoty z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, [w:] *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2012, s. 91-106; G. Radecki, *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*. [w:] *ABC edukacja muzealna. Muza sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 8/2015, s. 6–23; J. Hein, *Learning in Museum*, London, 1998; G. E Hein, *Edukacja muzealna*, [w:] *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, (red.) M. Szelaąg, J. Skutnik, Poznań 2010, s. 59-81; *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, Warszawa 2013; E. Hooper-Greenhill, *Museum and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London–New York 2007; K. Weschenfelder, W. Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik: Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf 1992; H. John, A. Dauschek, (red.) *Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*, Bielefeld 2008; Y. Leonard, (red.), *Kindermuseen, Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps*. Bielefeld 2012.

<sup>163</sup> *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu*, (red.) M. Szelaąg, J. Skutnik. Poznań 2012; *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, (red.) M. Szelaąg, Warszawa 2012.

<sup>164</sup> R. Pater, *Edukacja muzealna – wychowanie do uczestnictwa w kulturze*, [w:] „Parezja. Studia i eseje” 2017, nr 1(7), s. 74.

Inspiracją do ich powstania są własne doświadczenia i spostrzeżenia z czynnej praktyki muzealnej.

Edukacja muzealna, podobnie jak pedagogika, jest interdyscyplinarnym obszarem wiedzy i praktyk o zróżnicowanym podejściu teoretycznym. „Analiza edukacyjnej roli muzeum (...) jest przeprowadzana z punktu widzenia nauk społeczno-humanistycznych. Sięga po metodologię z zakresu socjologii, psychologii, pedagogiki oraz kulturoznawstwa i literaturoznawstwa, nie pomijając dygresji z zakresu teatrologii”<sup>165</sup>.

W klasycznych ujęciach funkcja edukacyjna muzeów sprowadza się do upowszechniania zbiorów i wiedzy na ich temat. Poprzez udostępnianie zbiorów rozumie się działalność ekspozycyjną, oświatową i wydawniczą. W latach 80. XX wieku pojawił się jednak pogląd, że muzeum jako całość powinno służyć edukacji. Zmieniło się też jego znaczenie. Odrzucono tradycyjną działalność oświatową, rozumianą jako forma edukacji „do sztuki” czy „do historii”, zakładającą, że kontakt z zabytkiem powinien opierać się na „nabożnym skupieniu” i przebiegać w atmosferze intelektualnej doniosłości zdobywania gotowej wiedzy i nabywania konkretnych umiejętności wedle ściśle metodycznie zdefiniowanej strategii działań edukacyjnych<sup>166</sup>. Współczesna edukacja muzealna, zdaniem Georga Heina, inspirowanego filozofią edukacji Johna Deweya „powinna wiązać się z codziennością, odnosić się do sytuacji poza muzeum, a elementy ekspozycji wynikać z doświadczenia codzienności”<sup>167</sup>. Pomimo że funkcja edukacyjna muzeów uznawana jest za podstawową, także współcześnie można natrafić na typologię muzeów ze względu na kryterium ich zróżnicowanego społecznego funkcjonowania. Jedną z takich typologii zaproponował Stanisław Żygulski, wskazując na trzy różne tendencje kształtowania charakteru muzeum. Pierwsza dotyczy tradycyjnego muzeum – sanktuarium, w którym dominuje atmosfera wzniosłego dystansu pomiędzy dziełem a widzem. Druga dotyczy „odmuzealnionego”

---

<sup>165</sup> K.A. Gajda, *Edukacyjna rola muzeum*, Kraków 2019, s. 10. Szerszy kontekst analizy zagadnień związanych z edukacją muzealną tworzą ogólne teorie i koncepcje edukacyjne: B. Śliwerski, *Współczesne teorie i nurty wychowania*, Kraków 1998; Tenże, *Pedagogika alternatywna – dylematy teorii i praktyki*, Kraków 1998; *Pedagog wobec wyzwań współczesności*, (red.) F.W. Wawro, Lublin 2010; B. Śliwerski, *Myśleć jak pedagog*, Sopot 2010; A. Faber, E. Mazlish, *Jak mówić, żeby dzieci nas słuchały. Jak słuchać, żeby dzieci do nas mówiły*, tłum. M. Więżnowska, B. Horosiewicz, Poznań 2012; *Socjoterapia jako forma pomocy psychologiczno-pedagogicznej. Teoria i praktyka*, (red.) B. Jankowiak, Poznań 2014; *Nierówności społeczne. W trosce o otwarcie horyzontów edukacji*, (red.) K. Błasińska, S. Pasikowski, G. Piekarski, J. Ratkowska-Pasikowska, Gdańsk 2015; *Edukacja-relacja-zabawa. Wieloaspektowość internetu w wymiarze bezpieczeństwa dzieci i młodzieży*, (red.) A. Wrońska, R. Lew-Starowicz, A. Rywczyńska, Warszawa 2020; K. Robinson, L. Aronica, *Kreatywne szkoły oddolna rewolucja, która zmienia edukację*, tłum. A. Baj, Kraków 2015; *Kreatywność w systemie edukacji*, (red.) J. Fazłagić, Warszawa 2019.

<sup>166</sup> J. Skutnik, *Muzeum sztuki – przestrzeń edukacji*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006, s. 237.

<sup>167</sup> *Edukacja muzealna: Antologia tłumaczeń*, s. 14.

muzeum, funkcjonującego jako miejsce rozrywki, w którym eksponaty odgrywają drugorzędną rolę, a kontakt z kolekcją ma przebiegać w atmosferze zabawy i miłego spędzania czasu wolnego. Trzecia tendencja zmierza do „muzeum dydaktycznego”, podnoszącego poziom edukacji społeczeństwa, i traktowanego jako szkoła, a nawet „uniwersytet kultury”<sup>168</sup>. Podobną typologię zaproponował Terry Zeller – wyróżnił „muzeum edukacyjne”, będące źródłem pomysłów na szeroko pojęte kształcenie, „muzeum estetyczne”, będące świątynią służącą kontemplacji piękna i „muzeum społeczne” – dźwigające społeczną odpowiedzialność za kształtowanie teraźniejszości w kontekście przeszłości<sup>169</sup>. Wiele muzeów, zwłaszcza współcześnie, łączy różnorodne funkcje – estetyczne, rozrywkowe, edukacyjne i społeczne, co niewątpliwie stanowi wyzwanie zarówno ze względu na wymogi statutowe jak i odbiorców. Sposób funkcjonowania muzeum, jego określony charakter, misja i cele w kontekście edukacji, mają istotny wpływ na efektywność realizacji funkcji dydaktycznych i wychowawczych.

Omawianie edukacji muzealnej wymaga szerokiego spojrzenia na różnorodne dziedziny wiedzy, które wpływają na jej kształtowanie. Kluczowe są tu takie specjalizacje jak historia, która dostarcza kontekstu i tła dla eksponatów muzealnych, oraz historia sztuki, która pozwala na głębsze zrozumienie wartości artystycznych. Socjologia wnosi perspektywę społeczną, ukazując, jak muzea wpisują się w struktury społeczne i jak oddziałują na społeczeństwo. Kulturoznawstwo jest istotne w kontekście analizy kulturowych aspektów muzeów, ich roli w formowaniu tożsamości kulturowej oraz sposobów interpretacji zbiorów. Filozofia, estetyka i etyka są kluczowe, gdyż dotyczą fundamentalnych pytań dotyczących sensu muzealnych eksponatów, ich estetyki i moralnych aspektów prezentacji. Wreszcie pedagogika, zwłaszcza pedagogika muzealna, odgrywa centralną rolę w rozumieniu procesów edukacyjnych w muzeum, projektowaniu wystaw oraz rozwijaniu odpowiednich narzędzi i metod nauczania dostosowanych do specyfiki muzealnego środowiska. Wszystkie te dziedziny tworzą złożoną i interdyscyplinarną sieć, której zrozumienie jest kluczowe dla efektywnego projektowania i realizacji programów edukacji muzealnej. Można dostrzec, że w naszym kraju niewiele jest badań prowadzonych przez pedagogów w tym właśnie zakresie<sup>170</sup>. Publikują oni przede

---

<sup>168</sup> Z. Żygulski Jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 77.

<sup>169</sup> T. Zeller, *The historical and philosophical foundations of art museum education in America*, [w:] *Museum Education: History, Theory, and Practice*, (red.) N. Berry, S. Mayer, Reston 1989, s. 10–89.

<sup>170</sup> Zob. J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008; R. Pater, *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2012, nr 53, s. 134–143. R. Pater, *Uczyć się przez całe życie w muzeum, z muzeum i poprzez muzeum*, [w:] *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, (red.) P. Majewski, Warszawa 2012, s. 10–15; R. Pater, *Międzypokoleniowe spotkania ze sztuką w „labiryncie zmysłów”*, [w:] *Laboratorium zmysłów. Międzypokoleniowa przestrzeń*, (red.) K. Stefaniak, Kraków 2016, s. 6–13; R. Pater, *Działalność naukowa, edukacyjna i wydawnicza muzeów w Polsce* [w:] *Muzea w Polsce. Raport na podstawie danych z projektu Statystyka muzeów (2013–2015)*, Warszawa 2016, s. 13–28; R. Pater, *Edukacja estetyczna w permanentnym rozwoju osobowości. Działania edukacyjne muzeów i centrów*

wszystkim na łamach „Muzealnictwa”. W tych badaniach wyróżnia się koncepcja edukacji muzealnej z punktu widzenia kulturoznawstwa, która zakłada „ulokowanie” tego procesu. Oznacza to odejście od ogólnych opowieści na rzecz konkretnych zjawisk związanych z historią i kulturą. Znaczenie tych zjawisk kształtuje się poprzez negocjacje i interpretacje, co sprawia, że edukacja muzealna staje się bardziej różnorodna. Taka perspektywa podkreśla zróżnicowanie i dąży do zacierania granic między kulturą wysoką a popularną oraz sztuką a codziennością.

Dostrzegalne jest bardzo duże zaangażowanie w ostatnich dwóch dekadach w Polsce, w rozwój muzealnych praktyk edukacyjnych skierowanych w szczególności do różnych grup wiekowych odbiorców – dzieci, młodzieży, dorosłych, seniorów a także osób z dysfunkcjami. Podkreślę, że brak jest dodatkowych opracowań i badań omawiających te działania. Przedsięwzięcia te są realizowane w dużych aglomeracjach miejskich, ale i w małych muzeach regionalnych i lokalnych, w muzeach państwowych, samorządowych i prywatnych. Ogromne zainteresowanie tematyką skoncentrowaną wokół problemów muzealnych i społecznych związanych z pełnoprawną możliwością uczestniczenia w takich wydarzeniach powinno zainteresować badaczy, w tym bowiem obszarze działalności niezbędne są badania, pozwalające na dokonanie analizy ilościowej i jakościowej, a w konsekwencji od nowa umożliwiające opisanie poszczególnych praktyk i dokonanie ich interpretacji i oceny skuteczności ich działania, a także zdiagnozowanie współczesnego muzeum, aby uchwycić kierunki zmian i wypracować rekomendacje.

## 2.2. Czym jest edukacja muzealna?

Pojęcie edukacja muzealna<sup>171</sup> jest trudne do precyzyjnego zdefiniowania. Możemy przypuszczać, że fakt ten wynika z dynamiki i różnorodności działań edukacyjnych prowadzonych w muzeach. Wyprowadzony z ogólnej definicji edukacji, termin „edukacja muzealna” nie posiada jednoznacznej definicji. Zjawisko to wynika zarówno z ewolucji pedagogiki, jak i z rewizji samej instytucji muzealnej jako miejsca edukacyjnego.

---

*nauki*, [w:] „Transdyscyplinarne studia o kulturze (i) edukacji”, Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy 2016 nr 11, s. 290–306; R. Pater, *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2016; *Edukacja muzealna. Konteksty teoretyczne i praktyczne*, (red.) K. Radłowska, U. Wróblewska, Białystok 2013.

<sup>171</sup> Na temat niejasności definicji terminu „edukacja muzealna” pisze P. Szeląg, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, [w:] *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 159–184.

Po I wojnie światowej określając edukację muzealną używano w Polsce słowa oświata<sup>172</sup>. Jak słusznie zauważa Paulina Szelağ, stworzenie chociaż zarysu historii edukacji muzealnej w Polsce jest zadaniem niełatwym. Badaczka stawia więc fundamentalne pytania: „Czy można uchwycić ją w Polsce w jakieś ramy czasowe? Jakie wydarzenia można określić mianem jej początku w naszym kraju? Powstanie pierwszego muzeum? A może teoretyczne rozważania na jej temat?”<sup>173</sup>. Szelağ zastanawia się, czy za początek edukacji muzealnej można przyjąć rok 1936, wskazując, że jest to czas powstania w Muzeum Narodowym w Warszawie pierwszej jednostki zajmującej się oświatą. I choć wskazanie tej daty jest dość umowne, może bowiem oznaczać mylnie, że nikt nigdy wcześniej nie zajmował się działalnością edukacyjną w muzeum, to jest ona faktem wartym odnotowania. Zakłada bowiem celową i ukierunkowaną refleksyjność muzealników nad edukacyjną funkcją muzeum, czemu wyraz dał Stanisław Lorentz – dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, gdy pisał:

(...) stanęło przede mną ogromne zadanie wybudowania szybko centralnych pawilonów nowego gmachu Muzeum Narodowego i inauguracji Muzeum w jego bardzo obszernych – jak na stosunki polskie – pomieszczeniach. Zreorganizować musiałem też administrację Muzeum, które miało charakter prowincjonalnej placówki o posmaku muzeów XIX-wiecznych, anachronicznej w drugiej ćwierci w. XX. Gdy obejmowałem kierownictwo warszawskiego Muzeum Narodowego, ustaliło się już w przodujących w muzealnictwie krajach świata, że każde poważne muzeum musi mieć charakter instytutu naukowego, wywierającego wpływ na działalność konserwatorską, wystawienniczą, wydawniczą i społeczno-oświatową<sup>174</sup>.

Do działalności społeczno-oświatowej muzeum nawiązywała też Maria Znamierowska-Prüfferowa, założycielka Muzeum Etnograficznego w Toruniu (1959), która edukacyjne cele muzeum zestawiała z naukowo-badawczymi<sup>175</sup>. To, że konkretnym wydarzeniom, akcjom muzealnym, spotkaniom itp., nadaje się walor edukacyjny i z tą świadomością się je realizuje, odróżnia te działania od innych działań muzealnych. Z drugiej strony nie sposób zaprzeczyć,

---

<sup>172</sup> W wielu muzeach obecne Działy Edukacji Muzealnej nazywano Działami Naukowo-Oświatowymi, lub Oświatowymi. Do dnia dzisiejszego są jeszcze muzea, gdzie takie nazwy w strukturach organizacyjnych się znajdują, przykładem mogą być Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu czy Muzeum Miedzi w Legnicy, Muzeum Archeologiczno-Etnograficzne w Łodzi, Muzeum Literatury im A. Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Okręgowe w Koninie, Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie (stan na 2019 r.).

<sup>173</sup> P. Szelağ, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 159.

<sup>174</sup> S. Lorentz, *Zapiski do autobiografii*, „Kwartalnik Historii i Techniki”, Warszawa 1979, t. 24, z. 4, s. 731–756. [http://www.wiwi.pl/wielcy/kwartalnik/LorentzStanislaw\\_04.asp](http://www.wiwi.pl/wielcy/kwartalnik/LorentzStanislaw_04.asp) [dostęp 8.12.2019].

<sup>175</sup> Archiwalne nagranie wywiadu z Polskiego Radia znajduje się w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Jego fragmenty zostały ponownie publicznie odsłuchane przez uczestników jubileuszowego spotkania z okazji 60-lecia Muzeum, które odbyło się 12.12.2019 roku w siedzibie głównej.

że właściwie każde wydarzenie kierowane do publiczności w muzeum, przygotowuje się z myślą o kształceniu potencjalnych odbiorców, choć w praktyce, jak zauważył Peter Vergo – nie odpowiada to stanowi faktycznemu<sup>176</sup>.

Świątynia Sybilli (1801) czy Domek Gotycki (1809) powstały na ziemiach polskich, by zabezpieczyć rozproszone zabytki i dokumenty, zbiory te miały także budzić wśród odbiorców skojarzenia natury historycznej, emocjonalnej i moralnej<sup>177</sup>. Potrzebę pracy oświatowej, prowadzonej w bardziej przemyślanej formie, zaczęto w naszym kraju dostrzegać po 1910 roku<sup>178</sup>. Pierwszymi muzeami ukierunkowanymi wprost na działalność oświatową i popularyzację wyrobów rzemiosła i przemysłu krajowego były: Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie (1867), Muzeum Przemysłowe we Lwowie (1873) i Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie (1875)<sup>179</sup>. To właśnie w tych instytucjach, mimo, że celem głównym było gromadzenie zbiorów, wzorem placówek europejskich, organizowano kursy naukowe dla kobiet, fachowe kursy rzemieślnicze i warsztaty<sup>180</sup>.

Kolejnym przełomem w dziejach edukacji muzealnej w Polsce było ukazanie się w 1910 roku broszury Stefana Stobieckiego, w której autor omawiał założenia i cele statutowe proponowanego muzeum przyrodniczego<sup>181</sup>. W tekście znalazło się między innymi i takie założenie, jak: „(...) stworzenie pracy naukowej poprzez zgromadzenie materiału, założenie biblioteki i urządzenie pracowni fizjograficznych (...), udostępnienie wiedzy m.in. dla spotęgowania przywiązania do ziemi. Z tym wiąże się postulat wykazania związków z życiem praktycznym”<sup>182</sup>. Wśród ośmiu działów nowoczesnego muzeum Stobiecki wyróżnił dział dydaktyczny, którego głównym zadaniem miało być „budzenie w społeczeństwie zainteresowania dla przyrody, podnoszenie ogólnego poziomu oświaty i doprowadzenie do równowagi w wykształceniu, które rozwijało przede wszystkim kompetencje humanistyczne. Muzeum powinno być także wyposażone w salę wykładową z epidiaskopem i przeźrocami”<sup>183</sup>. Centralne Muzeum Przyrodnicze w takiej formie nigdy nie powstało. Nie można jednak Stobieckiemu odmówić tego, że był pierwszym teoretykiem, który poważnie potraktował oświatę, żądając przy tym, aby muzeum prowadziło działalność dydaktyczną.

---

<sup>176</sup> Zob. P. Vergi, *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 313–334.

<sup>177</sup> P. Szeląg, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 161.

<sup>178</sup> Zob. K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 17.

<sup>179</sup> Zob. J. Jasiuk, *Muzea nauki i techniki w Polsce*, [w:] *Muséologie en Polonge. Musées des sciences, parcs naturels et organismes muséaux*, „La Lettre de l’OCIM” 2001, No. 76, s. 72–73.

<sup>180</sup> P. Szeląg, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, s. 161.

<sup>181</sup> Tamże. s. 162.

<sup>182</sup> Tamże.

<sup>183</sup> Tamże.

Początkowe lata XX wieku dla rozwoju muzealnictwa w Polsce nie były łaskawe. Jeszcze gorzej przedstawiali ją muzealnicy i badacze okresu PRL-u, co wiązało się mocno z ideologicznym deprecjonowaniem wszystkiego, co wiązało się z osiągnięciami II Rzeczypospolitej. Jak pisał Kazimierz Malinowski:

Warunki, którymi dysponowały polskie muzea, były jednak ubogie i niewystarczające. Ich działalności nie towarzyszyła idea, która mobilizowałaby do szerszej aktywności, brak wyraźnie postawionego celu powodował, że muzea były instytucjami elitarnym i odświętnymi, docenianymi tylko jako skarbnice cennych pamiątek i sztuki narodowej. (...) Działalność naukowa muzeów ograniczała się tylko do pracy dokumentacyjnej, działalność konserwatorska była w załączku, a działalność oświatowa ograniczała się wyłącznie do organizowania wystaw, które były dość rzadkim ewenementem, podejmowanym wyjątkowo z okazji rocznic szczególnego znaczenia. (...) Frekwencja w muzeach była niewielka. Zadania szerszego udostępniania nie były obce bardziej postępowym muzeologom, ale konkretnych wysiłków dla zrealizowania takich działań nie podejmowano<sup>184</sup>.

Pewna poprawa, zwłaszcza w zakresie budownictwa muzealnego, nastąpiła w latach 30. XX wieku. Wtedy, o czym już wspominałam, w Muzeum Narodowym w Warszawie został powołany pierwszy w Polsce referat oświatowy (Dział Oświatowo-Propagandowy)<sup>185</sup>. Muzeum to już wcześniej prowadziło działalność oświatową, a jego dyrektor do 1935 roku, Bronisław Gembarzewski pisał, że:

(...) muzeum jest znakomitym czynnikiem pedagogicznym dla najszerszych mas, budząc dumę narodową. (...) Uważam, że Muzeum ma wielkie znaczenie również pod względem społecznym. Ludzie, przywykli do ciężkiej pracy na chleb powszedni, uświadamiają sobie w muzeum, iż poza dążeniem do zaspokajania potrzeb materialnych, są jeszcze wartości o charakterze idealnym, niezmiernej ceny<sup>186</sup>.

Kierowane przez Gembarzewskiego Muzeum poddane zostało rewizji, a ocena nie wypadła imponująco. Pisał o tym Jan Pohorski, ówczesny wiceprezydent Warszawy, – „jakkolwiek muzeum powinno się traktować jako kulturalną część naszych rozrywek, jest ono

---

<sup>184</sup> K. Malinowski, *Muzealnictwo XX- lecia*, „Muzealnictwo” Poznań 1966 nr 13, s. 15 in.

<sup>185</sup> P. Szelaąg, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, s. 163.

<sup>186</sup> Tamże, s. 164.



jednak właściwie placówką zamkniętą, niemającą na celu ani rozwoju człowieka, ani otoczenia”<sup>187</sup>.

Tak jak wspominałam, pierwszy dział oświatowy powstał w Muzeum Narodowym w Warszawie w roku 1936. W tej jednostce, poza kierownikiem, pracowało jeszcze 5 do 6 aplikantów, choć w czasie zwiększonej frekwencji zwiedzających, liczba osób współpracujących wzrastała niekiedy nawet do 31. Powstaniu biura oświatowego przyświecała myśl, że: „muzeum jest instytucją publiczną mającą na celu szerzenie oświaty i kultury oraz krzewienie wychowania estetycznego przy pomocy swoich zbiorów. Dzięki swoim zbiorom staje się środkiem pomocniczym dla szkolnictwa powszechnego służącym do osiągnięcia celu założonego w programie”<sup>188</sup>. Oferta zaproponowana przez referat oświatowy była bardzo różnorodna, składało się na nią nie tylko oprowadzanie wycieczek, w tym oprowadzania tematyczne powiązane z programem nauczania, ale także szkolenia nauczycieli. Powstanie referatu oświatowego wpłynęło też na wzrost liczby odwiedzających, choć tu dodatkowym czynnikiem stymulującym okazało się wprowadzenie dni z bezpłatnym wstępem (3 miesiące nieodpłatnie, później tylko wtorki płatne) czy otwarcie wystawy „Warszawa wczoraj, dziś i jutro” w godzinach od rana do 21.00 oraz otwarcie nowego gmachu Muzeum przy Al. Jerozolimskich<sup>189</sup>. Powołanie działu zajmującego się współpracą z publicznością było krokiem w kierunku prowadzenia systematycznych i celowych działań edukacyjnych w polskich muzeach.

Okres po II wojnie światowej to czas weryfikacji modeli instytucji muzealnych, koncentrujący się głównie na podkreśleniu społecznej oraz edukacyjnej roli i funkcji muzeum. „Najwyższe czynniki w państwie [pisał w 1946 roku Krzysztof Majewski] muszą sobie uświadomić, że muzea nie są tylko ośrodkami naukowo-badawczymi, ale także bardzo doniosłymi placówkami kształcenia i wychowywania ideologicznego zarówno młodzieży, jak i mas, że obok domu i szkoły trzecim podstawowym ośrodkiem wychowawczym muszą być muzea”<sup>190</sup>. Jednocześnie zmiany w socjalistycznym muzealnictwie z przyczyn ideologicznych nie mogły czerpać z wzorców zachodnich, gdzie już wypracowano muzealną metodykę edukacyjną. Twórcom nowej kultury w Polsce towarzyszyła więc myśl tworzenia wszystkiego od początku, uważali też, że tylko teraz, w nowych warunkach socjalistycznego państwa, możliwe jest szerokie, masowe uczestnictwo społeczeństwa w kulturze, w tym w kulturze

---

<sup>187</sup> Tamże.

<sup>188</sup> Tamże, s. 166

<sup>189</sup> Tamże, s. 165 n.

<sup>190</sup> K. Malinowski, *Rola i zadania muzealnictwa polskiego*, [w:] „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, 1951, t. 2, nr 5, s. 425–447.

muzealnej. Kazimierz Malinowski rozwój muzealnictwa dostrzegał w nowej strukturze administracyjnej muzeów, nowych podstawach prawnych, wśród których znalazło się, poza zarządzeniem dotyczącym komisji zakupów, także rozporządzenie ustalające nazewnictwo stanowisk wraz z wytycznymi dotyczącymi kwalifikacji muzealników, w tym w zakresie służby oświatowej<sup>191</sup>. W muzeach podejmowano nowe inicjatywy, między innymi zerwano ze statecznością ekspozycji w celu ukazania instytucji muzealnej jako otwartej dla każdego, nie tylko elit. Wiązało się to z tworzeniem wystaw czasowych,<sup>192</sup> pokazów, wystaw objazdowych i wystaw oświatowych<sup>193</sup>, co miało prowadzić do szerokiego upowszechniania wiedzy. Wraz z tymi działaniami rozwinięto również akcję propagandową, mobilizującą społeczeństwo do udziału w imprezach organizowanych przez muzea<sup>194</sup>. Słabą stroną muzealnych akcji wystawienniczych przetrzucanych z miasta do miasta przy użyciu auta lub kolei był brak odpowiedniej przestrzeni – „lokalu”, gdzie następnie prezentowano te ekspozycje. Wtedy to Muzeum Narodowe w Warszawie wpadło na pomysł wyposażenia specjalnego autobusu z zaaranżowaną w nim ekspozycją – był to, zorganizowany po raz pierwszy w roku 1949 muzeobus<sup>195</sup>. Pierwszą inicjatywą objazdową przygotowaną w muzeobusie była wystawa „Mickiewicz – Puszkina”. Stworzył ją Związek Historyków Sztuki i Kultury, ekspozycję przygotowała Maria Suchodolska, a oprawę plastyczną wykonał Stanisław Zamecznik. Wystawa w latach 1949–1950 pokazana została w 308 miejscowościach i zwiedziło ją 286 087 widzów. Kolejną wystawę „Juliusz Słowacki” pokazano w 80 miejscowościach, a zgromadziła ona łącznie 50 869 widzów. W 1951 roku powstała wystawa ciesząca się największym powodzeniem. Był to „Wiek Oświecenia w Polsce”. W latach 1951–1952 wystawę zaprezentowano w 437 miejscowościach, gdzie obejrzało ją 310 884 widzów<sup>196</sup>. Zgodnie z powszechnie przyjętymi założeniami polityki kulturalnej w działalności oświatowej muzeów liczyło się przede wszystkim oddziaływanie ideologiczne:

Sprawa ideologicznego doboru treści wystaw będących głównym narzędziem działania wychowawczego była sprawą zasadniczego znaczenia. Wystawy, zwięzłe i przystępnie popularyzowały życie i twórczość wielkich poetów, ukazywały ich rolę i ludowy patriotyzm, wydobywały postępowy i humanistyczny nurt w kulturze polskiej epoki Oświecenia. Materiał przeważnie ilustracyjny, poddany przeważnie w formie

---

<sup>191</sup> K. Malinowski, *Muzealnictwo XX-lecia*, s. 22.

<sup>192</sup> Zob. M. Kalisz-Zielińska, *Edukacja i popularyzacja wiedzy o przeszłości w wielkopolskich muzeach historycznych w latach 1945–1989*, Poznań 2022, s. 163–184.

<sup>193</sup> Tamże, s. 184–201.

<sup>194</sup> K. Malinowski, *Muzealnictwo XX-lecia*, s. 23.

<sup>195</sup> Zob. K. Sroczyńska, *Muzeobus*, „Muzealnictwo”, Poznań 1955, nr 4, s. 55–59.

<sup>196</sup> Tamże.

reprodukcji obrazów, druków i rysunków, wzbogacony oryginalnymi dziełami piśmiennictwa, zaopatrzone w wyczerpujące wyjaśnienia<sup>197</sup>.

Muzeobus był odpowiedzią na umasowienie kultury muzealnej, docierał bowiem i do Państwowych Gospodarstw Rolnych, i do Spółdzielni Produkcyjnych, był w miasteczkach i na wsiach. Zdarzało się, że miejscowa ludność sama zatrzymywała pojazd, chcąc zobaczyć ekspozycję.

Obok muzeobusu działało też w Polsce Ludowej pływające muzeum. W 1952 roku Muzeum Etnograficzne w Warszawie uruchomiono filię na specjalnie przystosowanej do celów ekspozycyjnych, pływającej barce towarowej „Bat”. Wystawiono na niej „Sztukę Mazowsza” oraz „Polski strój ludowy” (1952–1954). Po trzech rejsach po Wiśle, z powodu złego stanu technicznego barki, zamknięto jednak tę niecodzienną placówkę, a w 1955 roku, przeniesiono ją na barkę „Złota Kaczka”, która w latach 1955–1967 dotarła do 180 miejscowości nad Wisłą, Notecią i Odrą, a także na Mazury i do NRD<sup>198</sup>.

W okresie Polski Ludowej przywiązywano ogromną wagę do edukacji muzealnej, ale jednocześnie ograniczano inwencję edukatorów. Z jednej strony podkreślano jej ważność, co znalazło odzwierciedlenie w Konstytucji Rzeczypospolitej Ludowej, której art. 62 zawierał zapis, że obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mają prawo do korzystania ze zdobyczy kultury i twórczego udziału w rozwoju kultury narodowej, z drugiej strony, kontrolowano i hamowano jej rozwój, o ile nie było to w interesie rządzących i ich ideologii<sup>199</sup>. Zadania związane z edukacyjnym aspektem muzealnym były precyzyjnie dopracowane, a ich realizację poddawano systematycznej kontroli. Głównym celem pracy edukacyjnej było przede wszystkim organizowanie wystaw, co pozwalało na dostępność zbiorów dla szerokiego grona odbiorców. W takiej funkcji działał wspomniany muzeobus, w którym, jak to określiła Krystyna Sroczyńska – „Sprawa ideologicznego doboru treści wystaw, będących głównym narzędziem działania wychowawczego, była sprawą zasadniczego znaczenia”<sup>200</sup>. Poza wystawami do działań oświatowych zaliczano również pogadanki, akcje przewodnickie i wykłady:

Praca działów oświatowych natomiast miała już tylko polegać na powtórnej interpretacji (pojmowanej jako transmisja/reprodukcja określonej wiedzy) dokonanej wcześniej interpretacji (rozumianej jako wystawa) i badań prowadzonych przez dział

---

<sup>197</sup> Tamże.

<sup>198</sup> P. Szelaż, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, s. 170.

<sup>199</sup> Tamże.

<sup>200</sup> K. Sroczyńska, *Muzeobus*, s. 57.

naukowe. Teoretycznie praca tych dwóch pionów miała się zazębiać, a akcje oświatowe stanowić ich wspólne dzieło, w praktyce jednak wcale tak nie było<sup>201</sup>.

Ta antynomia między pracownikami tzw. merytorycznymi (kuratorzy, osoby odpowiedzialne za opracowanie zbiorów itp.), a pracownikami działów edukacji, traktowanymi jako tzw. „funkcyjni”, jest obecna w myśleniu współcześnie, mimo pewnego formalnego zrównania ich statusów. Z pewnością przyczyniła się do tego zasada funkcjonująca w polskich muzeach od lat, a odnosząca się do „obowiązku spędzenia” pewnego czasu (zazwyczaj kilku pierwszych lat pracy) w dziale oświatowym/edukacji przez praktycznie każdą nowo zatrudnioną osobę<sup>202</sup>.

Smutnym faktem współczesności jest to, iż wielokrotnie w czasie spotkań Forum Edukatorów Muzealnych zagadnienia odnoszące się do słabej lub żadnej współpracy między działami naukowym, merytorycznymi a edukatorami, były i są podejmowane jako apele o tworzenie zespołów wystawienniczych, a więc jako próby zmiany, niekorzystnej dla edukacji muzealnej rzeczywistości. Konstatacja ta bliska diagnozie, jaką w latach 70. XX w. stawiał Jerzy Banach<sup>203</sup>, pojawia się w jednym z ważniejszych opracowań dotyczących edukacji muzealnej, czyli w „Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce”, który ukazał się w 2021 roku.

Pojęcie „edukacja muzealna” pojawiło się w dyskursie muzealnym na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, kiedy powstawały zręby „nowej muzeologii”. W tym czasie termin ten zaczął nabierać znaczenia głównej cechy muzeum i zastąpił wcześniejsze „upowszechnianie” – które zestawiano w jednym katalogu z takimi funkcjami, jak badania, eksponowanie czy zabezpieczanie eksponatów<sup>204</sup>. Wraz z intensywnymi zmianami zachodzącymi w muzealnictwie<sup>205</sup> w ostatnich dekadach XX wieku i na początku wieku XXI doszło do

---

<sup>201</sup> P. Szelaż, *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, s. 170.

<sup>202</sup> Cyt. za: G. Radecki, *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, [w:] *Abc Edukacji w muzeum. Muzea sztuki, rezydencje, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 8 /2015, s. 15.

<sup>203</sup> J. Banach notował, że „w ciągu minionych dwudziestu lat stosunki między obu działami nie zawsze układały się dobrze. Pracownicy naukowci, obserwując nakład fizycznego trudu związanego z opracowaniem grup, znając szablonowość i monotonię tej pracy, wiedząc o usiłowaniach wyjścia z działu oświatowego przedsięwziętych przez sporą część jego personelu – nie dążyli do tej pory z należytyim zrozumieniem, a tę niechętną postawę przenosili mimo woli na pracowników oświatowych”. J. Banach, *Status pracownika oświatowego muzeów polskich*, [w:] *Działalność oświatowa muzeów, założenia teoretyczne i praktyka*, Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. IX, Poznań 1973, s. 150.

<sup>204</sup> G. Radecki, *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, s. 6.

<sup>205</sup> Zob. I Kongres Muzealników Polskich, Łódź, 23–25.04.2015. Materiały kongresowe, broszura, 2015.; M. Omilanowska, P. Kosiewicz, *W muzeum zmieniło się wszystko. Z prof. Małgorzata Omilanowską, Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozmawia Piotr Kosiewicz*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2015, nr 56, s. 8–14

przeobrażenia w funkcjonowaniu i pojmowaniu edukacji muzealnej. Edukacja muzealna pokonała zatem długą drogę od klasycznej „oświatówki” do edukacji partycypacyjnej<sup>206</sup> i permanentnej<sup>207</sup>. Przedefiniowaniu uległo też samo pojęcie „muzeum”, do końca XX wieku mające konotacje historyczne, wzbogacone jednak o koncepcje całościowego kształcenia i społeczno-światopoglądowej refleksji<sup>208</sup>. Te z kolei elementy zachodzą najczęściej w efekcie działań edukacji muzealnej. Z jednej strony, podążając za myślą Kingi Gajdy, edukacja muzealna jest to „całokształt wszelkich działań mających na celu zaprezentowanie kultury i jej wytworów oraz służących wdrażaniu jej uczestników do partycypowania w kulturze”<sup>209</sup>, z drugiej, jak zauważa ta sama autorka, taka definicja edukacji muzealnej jest zbyt ogólna, a wymienione w niej cechy pasują także do edukacji filmowej, teatralnej, edukacji przez sztukę itd. Dlatego nadal aktualne pozostaje pytanie, co wyróżnia edukację muzealną od innych działań edukacyjnych instytucji kultury historycznej. Pierwsza nasuwa się odpowiedź, że jest to edukacja prowadzona w muzeum. Jednakże współcześnie szereg tego typu działań odbywa się poza jego murami, w szkołach, szpitalach, ale też parkach, na rynkach miejskich czy podwórkach itp. Kolejną cechą edukacji muzealnej jest specyficzne odnoszenie się do eksponatu/zabytku/muzealium<sup>210</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że w pracy edukatora muzealnego eksponat czy zabytek od początku stanowił podstawę tzw. lekcji muzealnych, choć także bywają one wykorzystywane jako pretekst do wywołania czasami nawet odległych tematów, a w jeszcze innych przypadkach zupełnie nie są wykorzystywane. Ostatnia cecha jest równie nieostra jak pozostałe, a mianowicie fakt, że edukację muzealną prowadzą wykwalifikowani edukatorzy muzealni. Ostatecznie więc zdefiniowanie edukacji muzealnej nadal pozostaje wyzwaniem. Kinga Gajda widzi ją następująco:

(...) jest to rodzaj intencjonalnej i nieintencjonalnej kulturowo-dydaktycznej działalności praktykowanej w instytucji muzealnej lub przez jej pracowników z wykorzystaniem obiektów określonych w ramach procesu edukacji jako eksponaty. To rodzaj przekazywania dziedzictwa (...) kulturowego i historycznego oraz poszerzenie wiedzy i kompetencji kulturowych odbiorców. Co więcej – to działanie edukacyjne instytucji humanistycznej, kulturowej, mające na uwadze człowieka,

---

<sup>206</sup> M. Parczewska, *Partycypacja – czyli sztuka spotkania*, [w:], *Muzeum XXI wieku – Teoria i Praxis*, (red.) E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 187–193.

<sup>207</sup> *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, (red.) P. Majewski, Warszawa 2013. T.3; M. Szelaąg, *Edukacja głupcze! Zadania muzeum na początku XXI wieku*, [w:] *Muzeum XXI wieku – Teoria i Praxis*, (red.) E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 175–181.

<sup>208</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 7.

<sup>209</sup> K.A. Gajda, *Edukacyjna rola muzeum*, s. 13.

<sup>210</sup> K.A. Gajda celnie doprecyzowuje określenie „muzealium” jako nie tylko obiekty znajdujące się w samym muzeum, ale jako wszelkiego rodzaju artefakty, którymi posługuje się edukator (zabytki, pomniki, rękopisy, obrazy itd.). Tamże, s. 14.

stawiające go w centrum zainteresowania i prowadzone z różnych ludzkich perspektyw<sup>211</sup>.

Definicja ta, poprzez wskazanie człowieka w centrum edukacji, uznaje za kluczową funkcję edukacji muzealnej wyrastającą z tradycji interpretatywnej (paradygmat humanistyczny). Oznacza to, że celem nadrzędnym współczesnej edukacji muzealnej jest kształtowanie żywej relacji między muzeum a publicznością i zmiana statusu ich obu, co w przypadku odbiorców oznacza ich aktywną rolę w budowaniu sensu muzeum jako kluczowej instytucji przebudowującej relacje społeczne.

### 2.3. Edukator muzealny

Jak pisze Janusz Byszewski, pracą edukacyjną w muzeum zajmują się ludzie, którzy poprzez swoją praktykę starają się zmienić modele funkcjonowania całej instytucji, a nie tylko programów edukacyjnych. Edukator to zatem człowiek, który inspiruje działania pozamuzealne i w swojej działalności posiłkuje się w sposób świadomy i refleksyjny psychologią, antropologią, filozofią, fizyką, religią<sup>212</sup>, a także socjologią, estetyką czy etyką<sup>213</sup>.

W nowoczesnej edukacji muzealnej relacje między muzeum a uczestnikami kultury ulegają przekształceniu, edukatorzy posługując się różnymi programami starają się aktywizować „biernego” dotąd odbiorcę zmieniając go w aktywnego uczestnika działań muzealnych. Być może inspiracją dla zmiany miejsca i roli widza w muzeum była ogłoszona w latach 70. XX wieku koncepcja „kultury czynnej” Jerzego Grotowskiego. Grotowski założył, że sednem kultury jest aktywne uczestnictwo w procesie twórczym wszystkich aktorów społecznych. W kontekście teatru i wobec próby wychodzenia poza jego tradycyjne granice, co zajmowało Grotowskiego zwłaszcza w latach 70. XX wieku, oznaczało to odejście od

---

<sup>211</sup> K.A. Gajda, *Edukacyjne role muzeów*, s. 14 in.

<sup>212</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012, s. 8.

<sup>213</sup> W czasie przeprowadzonych przeze mnie badań ankietowych wskazano, że wśród pracowników edukacji muzealnej jest najwięcej: historyków, kulturoznawców, pedagogów, osób z wykształceniem artystycznym, historyków sztuki, etnografów i etnologów, osób których wykształcenie moglibyśmy zakwalifikować jako te, które jest związane ze środowiskiem (biolodzy, geografowie, przyrodnicy, osoby zajmujący się ochroną środowiska), osoby po filologii polskiej, archeolodzy, osoby po muzealnictwie i ochronie dóbr, politolodzy, psychologdy, filologia angielska, teologia (i pojedynczo) osoby po germanistyce, ekonomii, zarządzaniu, turystyce, teatrologii. Respondenci wskazywali jednoznacznie, że pracownicy działów edukacji posiadają wykształcenie humanistyczne i społeczne. (Dane pochodzą z 51 ankiet wypełnionych przez pracowników muzeów historycznych, kolejność jaką wymieniam jest od najczęściej pojawiających się odpowiedzi do pojedynczych).

wyraźnego podziału na aktorów i widzów na rzecz „teatru uczestnictwa”, gdzie osoby przybywające z zewnątrz nie obserwowały ustrukturuowanych i wyćwiczonych wcześniej akcji aktorów, ale pod okiem liderów, uczestniczyły w ich performatywnych przemianach. Grotowski porzucił teatr tradycyjny w latach 70. na rzecz parateatru. Wpływ na program „kultury czynnej” miała kontrkultura, przede wszystkim jednak te jej nurty, które określono jako parateatr<sup>214</sup>. Kiedy zastanowimy się nad założeniami tej koncepcji i przyjrzymy się działaniom, jakie podejmują edukatorzy, dostrzeżemy, że wiele z nich charakteryzuje model partycypacyjny, włączający odbiorcę do grona współkreatorów działań muzealnych. Tego typu działania nie mieszczą się w sztywnym gorce muzeum jako „świątyni wiedzy” i odsyłają do muzeum „rzeźby społecznej”. Kluczową rolę w tym procesie odgrywają edukatorzy, animatorzy i performerzy edukacji. Jak pisze Janusz Byszewski:

(...) animatorzy muzealni w przyszłości będą mieli największy wpływ na zmianę obowiązujących dzisiaj modeli instytucji muzealnych. Animator muzealny w przeciwieństwie do pracownika oświatowego, który upowszechnia i ułatwia kontakt z istniejącymi obiektami i wystawami, projektuje sytuacje twórcze, które kreują warunki sprzyjające nowej aktywności odbiorców, zarówno indywidualnych, jak i grupowych<sup>215</sup>.

Poszerzają przy tym zakres swojej oferty edukacyjnej nie tylko w kwestii metod i form pracy, ale także zróżnicowanych grup odbiorczych, traktowanych bardziej indywidualnie. W ostatnich dziesięcioleciach poza klasycznymi zajęciami i oprowadzaniem z przewodnikiem, standardem stały się warsztaty czy zajęcia interaktywne skierowane do wszystkich grup wiekowych, w tym również tych, które nieczęsto przekraczają próg muzeum, pozostając z wielu powodów na marginesie życia społecznego i kulturalnego. W wielu placówkach prowadzi się zajęcia weekendowe, feryjne, rodzinne, zajęcia dla cudzoziemców, osób niewidomych, niedowidzących, niesłyszących, osób mających dysfunkcje ruchu czy niepełnosprawność umysłową. Działania edukacyjne obejmują również akcje społeczne, koncerty, eventy, działania artystyczne, *performance*, wykłady, spotkania i warsztaty z twórcami, pokazy filmowe itp. Działania te prowadzone są zarówno w muzeach, jak i poza ich murami. Również działalność ekspozycyjna, którą możemy uznać za główny instrument edukacyjny, pod wpływem nowej muzeologii ulega wyraźnym przekształceniom. W wielu placówkach

---

<sup>214</sup> Kultura czynna. Encyklopedia Grotowski.net, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna> [dostęp 2.01.2020].

<sup>215</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, s. 8.

kuratorzy organizujący wystawy uwzględniają nie tylko potrzeby, możliwości i wartości definiowane z perspektywy muzeum, ale także odbiorców. W śmielszych projektach pozwalają wpływać widzom na kształt ekspozycji. Do standardu należy opisywanie obiektów w sposób znacznie bardziej syntetyczny i przystępniejszy dla zwiedzających, a także zachęcający do poszerzania wiedzy i budowania refleksji bardziej indywidualnie, zgodnie z zainteresowaniami poszczególnych zwiedzających. Edukatorzy muzealni wychodzą też poza schemat, przedstawiając informacje dotyczące kolekcji w sposób bardziej krytyczny, pozwalający zwiedzającemu wchodzić w polemiki, nie tyle z edukatorem, co z samą ideą czy założeniami wystawy. Jest to wyzwanie rzucone jednogłosowości i jednostronności, jaką cechował się niegdysiejszy kurator i uznanie, że „muzeum to dyskurs, w ramach którego wystawa stanowi pewną wypowiedź”<sup>216</sup>, a nie całość. W tym sensie kurator staje się edukatorem i jako taki zachęca widzów do aktywności, do współtworzenia muzealnej narracji. Takie działania wskazują na inspiracje dydaktyką performatywną<sup>217</sup> i jej konstruktywistyczną oraz krytyczną odmianą w odpowiedzi na dydaktykę autorytarną<sup>218</sup>. To wszystko pozwala stwierdzić, że współczesna aktywność edukatora muzealnego wykracza poza funkcję usługową i dydaktykę podającą, a jej/jego udział w tworzeniu ekspozycji nie sprowadza się wyłącznie do akceptacji koncepcji kuratorskiej, ale zakłada, że edukator także jest takim kuratorem. Muzeum współczesne to zatem bardziej miejsce spotkań, forum, to półotwarte i otwarte przestrzenie, w których odbywa się szereg działań animacyjnych i partycypacyjnych.

#### **2.4. Edukacja muzealna elementem edukacji kulturowej**

Świat współczesny i wszystkie zachodzące w nim zmiany wpływają na nas, na nasze sposoby myślenia, postępowania, w tym również na charakter naszego uczestnictwa w kulturze. To właśnie „uczestnictwo” jest wspólnym mianownikiem edukacji muzealnej i kulturowej. Za autorami nowoczesnego podręcznika edukacji kulturowej:

(...) uczestnictwo w kulturze definiowane jest jako holistyczne i relacyjne, a sama kultura nie jest „sektorem” działalności, nie jest kulturą „wyższą”, nie ogranicza się do zjawisk dominujących czy twórczości „głównego nurtu”. „Edukacja kulturowa” ma być więc, w naszym zamiarze, pojęciem na tyle szerokim, aby objąć działania edukacyjne,

---

<sup>216</sup> B. Nilkiewicz, *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015 nr 2, s. 171, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pi/article/view/4198/4262>; [dostęp 2.01.2020].

<sup>217</sup> A. Chwieduk, I. Skórzyńska, *Dydaktyka performatywna dla humanistów. Kwestia przypadków*, Poznań 2021.

<sup>218</sup> Tamże, s. 50–52.



dotyczące: zarówno kultury artystycznej, jak i życia codziennego; zarówno tradycyjnych, jak i nowych mediów; zarówno sfery symbolicznej jak i materialnej; zarówno tego, co interesuje wielu ludzi na świecie, jak i tego, czym fascynują się tylko mieszkańcy konkretnego miejsca na ziemi; zarówno kultury własnej, jak i kultur innych. Kultura jest formą naszego bycia wśród innych i sposobem angażowania się w sensowne relacje<sup>219</sup>.

Takie rozumienie kultury pozwala rozróżnić dwa rodzaje uczestnictwa w niej, raz jako „branie w czymś udziału” i dwa, jako „kształtowanie tego, czego jest się elementem”<sup>220</sup>. Działalność edukacyjna, poprzez stosowanie atrakcyjnych metod, często niekonwencjonalnych, wpływa na jej zintegrowanie z realną aktywnością społeczną, dając z jednej strony dostęp do kultury, a z drugiej otwierając się na nową publiczność, która teraz może nie tylko „ogłądać” muzeum, ale je tworzyć i działać. Współczesna edukacja muzealna nie jest więc nastawiona na „robienie czegoś” – oprowadzanie po wystawie, ale szuka nowych form kontaktu i współpracy odwołując się do awangardowych artystów, antropologów kultury, teoretyków, krytyków i praktyków, którzy występują także w roli edukatorów<sup>221</sup> i współtworzą edukacyjne oblicze muzeów. Działalność edukatorów, którą jeszcze kilkadziesiąt lat temu moglibyśmy określać jako „odtworzenie”, „odbiór”, „percepcję” treści kulturowych, prowadzących do „odkrycia trafnej interpretacji” – odchodzi do lamusa, a „muzea pełniąc zupełnie nowe funkcje, potrzebują nowej, aktywnej obecności widza”<sup>222</sup>. Bierne uczestnictwo w kulturze, będące tylko bezrefleksyjnym konsumowaniem kultury, pozbawionym pogłębionego rozumienia sensów poszczególnych wytworów kulturowych, nieprzekładających się na jakąkolwiek formę sprawczego działania, nie interesuje odbiorców. Zmiany, jakie zaszły i w dalszym ciągu zachodzą w instytucjach kultury, skłaniają czy wręcz zmuszają do wyjścia poza wąskie rozumienie uczestnictwa w kulturze oraz edukacji muzealnej jako upowszechniania kultury i przejścia do postrzegania jej jako działań pobudzających sferę emocjonalną, intelektualną, prowadzących do zmian postaw światopoglądowych, przekonań, zachęcających do nowych działań. W tym wszystkim pojawia się nieznanne, jak dotąd, wyzwanie: kreowania relacji pomiędzy edukatorem/animatorem a osobami biorącymi udział w działaniu, pomiędzy

---

<sup>219</sup> *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014, s. 15 in.

<sup>220</sup> Zob. A. Nacher, *Poza fetysz partycypacji*, [w:] *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, s. 57.

<sup>221</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, [w:] *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, s. 40.

<sup>222</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, s. 13.

uczestnikami, obiektami muzealnymi, ideami, przestrzenią społeczną. Za jakość tych relacji odpowiada z kolei nikt inny, jak edukator/animator muzealny<sup>223</sup>.

## 2.5. Muzeum otwarte dla/przez edukację

Muzea poprzez projektowanie sytuacji twórczych proponują działania sprzyjające ukazywaniu różnych punktów widzenia, w których odbiorca uczy się siebie w kontakcie z drugim człowiekiem, w kontakcie z obiektem czy ekspozycją, a także jej ideami czy założeniami. Te nowe możliwości muzealnych przekazów związane są również z wprowadzeniem nowych technologii do muzealnych wystaw.

Realne doświadczenia łączą się, mieszają i wymieniają ze zjawiskami wirtualnymi. Rozwój technologiczny spowodował poszerzenie i zróżnicowanie w dostępie do kultury. Niekiedy nie musimy chodzić do muzeum, gdyż wystarczy usiąść przed komputerem i odbyć wirtualną wędrowkę po ekspozycji, w czasie której będziemy mieli możliwość np. zobaczenia najwybitniejszych dzieł, sfotografowanych w tak dużej rozdzielczości, że pozwoli nam to dostrzec nawet najdrobniejsze szczegóły wybranych obrazów, co w warunkach standardowej wizyty w galerii byłoby zwyczajnie niemożliwe. Muzea wirtualne istnieją jedynie w sieci, poza nią nie istnieją<sup>224</sup>. Co więcej, uczestnicząc w takiej wystawie można skorzystać ze specjalnie przygotowanych zakładek na stronach muzeów i odnaleźć można tam przygotowane przez edukatorów karty pracy dotyczące poszczególnych elementów wystaw. Po ich pobraniu, wydrukowaniu i rozdaniu uczestnikom, zwiedzanie zamienia się w wycieczkę edukacyjną, również bez kontaktu z edukatorem muzealnym. Bilety do większości muzeów można zakupić on-line, podobnie jak gadżety, które kiedyś były dostępne tylko w sklepikach stacjonarnych muzeów, jeżeli takowe funkcjonowały. Chociaż nie warto przeceniać wartości przynoszonych przez cybertechnologie, to jednak otwierają one szerokie możliwości dla każdego użytkownika Internetu. W dowolnej chwili może on pełnić rolę zarówno odbiorcy treści kulturowych, jak i ich twórcy czy aktywnego uczestnika, realizując się jako prosument<sup>225</sup>. „Interaktywność i partycypacja dialogiczna, wymiennosc ról i zrównanie roli użytkownika z pozycją nadawcy, rodzą zegalitaryzowaną i twórczą aktywność *peer to peer*, amator konkuruje z profesjonalistą, blogger z publicystą, amator z artystą, maturzysta – debiutant z biznesmenem”<sup>226</sup>. Ta sama

---

<sup>223</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, [w:] *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, s. 46; Tamże. M. Kosińska, *Edukacja kulturowa*, s. 174.

<sup>224</sup> Zob. P. Kisiel, *Współczesne wzory uczestnictwa w kulturze*, [w:] *Kultura a rozwój*, (red.) J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013, s. 353.

<sup>225</sup> Tamże, s. 353 in.

<sup>226</sup> Tamże, s. 354.

cybertechnologia pozwala też, przy wszystkich negatywnych skutkach wprowadzania jej do muzeum, otworzyć się na nowych odbiorców, przede wszystkim na osoby z niepełnosprawnościami, które nie tylko świadomie wybiorą muzeum i ekspozycję, którą chciałyby odwiedzić, ale także, jeśli nie jest to możliwe, mogą ją odwiedzić z dowolnego miejsca, gdzie będą miały dostęp do Internetu. Powszechnie używane komputer i Internet, oddziałują na coraz to nowe sfery życia człowieka, są kluczowym medium i narzędziem służącym do realizacji prawa do wolności słowa, prawa dostępu do informacji, prawa do nauki czy też prawa dostępu do dóbr kultury<sup>227</sup>.

Muzea wykorzystując najnowsze rozwiązania technologiczne stają się „nowymi akademiami” (w rozumieniu starożytnego *musaeum* czy Aleksandryjskiego *museion*), które we współpracy z bibliotekami i archiwami, wnoszą nową jakość do edukacji otwartej<sup>228</sup>. W takich realiach edukacja kulturowa odbywająca się w przestrzeni muzeów, proponująca treści i wartości, które są do odkrycia w zebranych obiektach, nośnikach kultury materialnej i niematerialnej, kierowana jest do każdego odbiorcy, również wirtualnego. Wystawy interaktywne proponują przeżycia i doświadczenia estetyczne, zapraszając do odbycia podróży w czasie, pozwalającej przez swoją narrację i rekonstrukcję zrozumieć odległe wydarzenia (np. Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum II Wojny Światowej czy Muzeum Historyczne Miasta Krakowa oddział Fabryka Emalia Oskara Schindlera, Europejskie Centrum Solidarności itd.).

Otwartość instytucji muzealnych dostrzec można w sposobie prezentowania i doboru treści ekspozycji, które pokazując zdarzenia odległe, prowokują widza do podjęcia dyskusji czy refleksji na tematy ważne i interesujące, a nawet kontrowersyjne, aktualne czy palące współcześnie. Przykładem takiej ekspozycji może być czasowa wystawa Muzeum Śląskiego „Zakazy, wykluczenia, przesady. Fotograficzna opowieść o kobietach w przemyśle”. Głównym celem wystawy było przedstawienie roli kobiet w przemyśle ostatnich stu pięćdziesięciu lat,

---

<sup>227</sup> W 2017 r. podczas konferencji ministerialnej w Rydze „ICT na rzecz Zintegrowanego Społeczeństwa Informacyjnego” ministrowie reprezentujący państwa członkowskie Unii Europejskiej, w tym także Polski, podpisali deklarację zobowiązującą jej sygnatariuszy do zapewnienia pełnej dostępności wszystkich publicznych witryn internetowych zgodnie z wytycznymi konsorcjum W3C (World Wide Web Consortium). Przez dostępność serwisu internetowego rozumiano możliwość korzystania z publikowanych w nim treści jak największej liczbie użytkowników w jak najszerszym zakresie. Witryna internetowa uchodząca za dostępną to taka, która pozwala na uniwersalne, wygodne i intuicyjne użytkowanie. Założeniem było uzyskanie pełnego dostępu do stron przez osoby tzw. cyfrowo wykluczone, a więc: osoby niepełnosprawne sensorycznie (niewidome, słabowidzące, głuche, słabosłyszące oraz głuchoniewidome), osoby niepełnosprawne manualnie, intelektualnie, seniorzy, obcokrajowcy, a także osoby niewykształcone oraz niezamożne. Zob. Raport Rzecznika Praw Obywatelskich przygotowany na podstawie badania Fundacji Instytut Rozwoju Regionalnego „Ocena zgodności witryn internetowych polskich instytucji publicznych z międzynarodowym standardem WCAG 2.0 oraz polskimi regulacjami prawnymi”. Biuletyn Rzecznika Praw Obywatelskich 2013 nr 9.

<sup>228</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 14–18.

ze szczególnym uwzględnieniem okresu obydwu wojen światowych. Jak określił to kurator Mariusz Gąsior:

Bardzo ważne przy przygotowywaniu koncepcji ekspozycji było pragnienie zaznaczenia rosnącej roli kobiet w przemyśle, co było przez wiele lat pomijane oraz przełamanie stereotypu, że kobiety w przemyśle nie potrafiły/potrafią się znaleźć, są fizycznie na taką pracę za słabe, nie jest to ich rola społeczna, ich obecność w zakładzie pracy przynosi nieszczęście. (...) Nawet dziś myśląc o kobiecie w przemyśle automatycznie nasuwa nam się obraz szwaczki lub włóknarki. Zapotrzebowanie na siłę roboczą podczas obydwu wojen światowych otworzyło przed kobietami nowe perspektywy zatrudnienia w przemyśle zbrojeniowym. Temu zagadnieniu poświęcono w wystawie szczególną uwagę. Jako że Śląsk jest regionem o wybitnie przemysłowym charakterze i historii zdeterminowanej przez przemysł, a dużą rolę w śląskim społeczeństwie odgrywał i odgrywa patriarchalny model rodziny, to w takim kontekście rola kobiet w pracy w przemyśle zasługuje na podkreślenie i uwydatnienie, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę zmiany światopoglądowe w dzisiejszym polskim społeczeństwie<sup>229</sup>.

Innym przykładem może być czasowa ekspozycja Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Püfferowej w Toruniu „(Nie)potrzebne, (nie)piękne, (nie)cenne. Reaktywacja rzeczy”. Wystawa pozwalała przyjrzeć się różnym rzeczom/przedmiotom, które ludzie na różne sposoby ratowali przed unicestwieniem, dając im „drugie życie”. Już sam tytuł miał skłaniać do refleksji nie tylko nad pomysłowością zbieraczy, ale również nad faktem, że modny w ostatnich latach recykling surowców wtórnych nie jest odkryciem współczesności<sup>230</sup>. Podobną otwartość można dostrzec w tematyce przygotowywanych przez muzea programów edukacyjnych. Przykładem mogą być dwa takie programy realizowane w Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Pierwszy z nich nosi tytuł „Od znaków dymnych po *e-mail*” – zajęcia dotyczące różnych, zmieniających się na przestrzeni wieków sposobów komunikacji: rysunki naskalne, sygnały dymne i dźwiękowe, gołębie pocztowe, listy, telegraf, telefon. Zajęcia problemowe poruszające tematykę perspektyw i zagrożeń współczesnej cywilizacji w założeniu mają wykształcić umiejętność krytycznej analizy informacji i wyciągania wniosków. Drugi program to „Polowanie na czarownice” – zajęcia, podczas których uczestnicy

---

<sup>229</sup> Strona Muzeum Śląskiego, archiwum wystawy: Zakazy, wykluczenia, przesady. Fotograficzna opowieść o kobietach w przemyśle, <https://muzeumslaskie.pl/zakazy-wykluczenia-przesady-fotograficzna-opowiesc-o-kobietach-w-przemysle/> [dostęp: 5.01.2020].

<sup>230</sup> Strona Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Püfferowej w Toruniu archiwum wystawy: (Nie)potrzebne, (nie)piękne, (nie)cenne. Reaktywacja rzeczy <http://etnomuzeum.pl/wystawy/niepotrzebne-niepiekne-niecenne-reaktywacja-rzeczy/> [dostęp: 5.01.2020] Informacje czerpię również na podstawie osobistego zapoznania się z ekspozycją.

zaznajamiani są z podstawowymi mechanizmami antropologicznymi powstawania i działania skryptu kulturowego, jakim jest „kozył ofiarny”. Dowiadują się, kiedy i w jakich okolicznościach grupa społeczna, etniczna, społeczności lokalne, grupy młodzieżowe, niektóre subkultury wskazują swego „kozła ofiarnego”. Poznają najstarsze przykłady tego zjawiska z czasów bardzo odległych, ale również zupełnie nam bliskie. Wspólnie próbują zrozumieć, jak dziś rodzi się mechanizm zbiorowej agresji i czym jest wykluczenie i napiętnowanie<sup>231</sup>.

Muzea poprzez swoją działalność wpisują się we współczesny dyskurs publicystyczny, odwołują się do bieżących dyskusji, poruszają palące tematy społeczne i kulturowe, niekiedy także i te dotyczące polityki historycznej. Zwracają uwagę na aktualne problemy społeczne, gospodarcze, demograficzne, antropologiczne, etyczne i inne. Koncepcja muzeum otwartego wskazuje na gotowość tych instytucji do podejmowania współpracy z różnymi instytucjami kulturalnymi, grupami społecznymi czy osobami fizycznymi w ramach działań muzealnych. Przykładem może być czasowa wystawa w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu pt. „Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść”, która w wieloaspektowy sposób przedstawiała zagadnienie macierzyństwa i rodzicielstwa. Ekspozycja „była pierwszą realizacją tematu macierzyństwa z użyciem tak różnorodnych środków i to w tak wielowątkowy sposób w polskim wystawiennictwie etnograficznym”<sup>232</sup>.

Pójdźmy jeszcze dalej i rozważmy, wciąż w świetle muzealnych praktyk edukacyjnych, sytuację zaskakującą i niecodzienną, gdy odbiorca tych praktyk staje się doradcą lub nawet ekspertem oferty muzealnej. W muzeach na całym świecie pojawiają się projekty partycypacyjne, wymagające dużych zmian w podejściu do planowania, tworzenia i realizacji, a następnie inicjacji różnego typu działań. Muzealnicy muszą „otworzyć się”, zaakceptować współdziałanie, dostrzec różne, niejednokrotnie nowe i nieznane formy przekazu i interpretacji, nauczyć się trudnej sztuki dialogu i mediacji, wycofując się z roli protagonisty i wiedzoznawcy, na rzecz głosu uczestników sytuacji edukacyjnej. Wszystko to prowadzi do powstawania projektów partycypacyjnych.

---

<sup>231</sup> Zob. *Muzeum jest dla wszystkich. Informator edukacyjny Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy*, (red.) merytoryczna M. Olejniczak, Lednica 2014.

<sup>232</sup> *Strona Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu* <http://etnomuzeum.pl/wystawy/macierzynstwo-od-poczatku-i-bez-konca-antropologiczna-opowiesc/> [dostęp: 5.01.2020] Zob. A. Jarysz, *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*, Toruń 2018. Informacje czerpię również na podstawie osobistego zapoznania się z ekspozycją.

## 2.6. W stronę muzeum partycypacyjnego

Podjęmowanie działań o charakterze partycypacyjnym w instytucjach muzealnych nie jest niczym nowym i zostało ponownie „odkryte” pod koniec XX wieku za sprawą orędowniczki muzeum partycypacyjnego Niny Simon. W koncepcji Simon muzeum partycypacyjne:

(...) to miejsce, w którym odwiedzający tworzą, dzielą się i nawiązują relacje wokół treści. Tworzą w tym znaczeniu, że wnoszą swoje własne pomysły, obiekty i twórczość, zarówno na rzecz instytucji, jak i dla siebie nawzajem. Dzielą się w tym sensie, że dyskutują, zabierają do domów, przetwarzają i ponownie udostępniają zarówno to, co zobaczą podczas wizyty, jak też to, co robią. Nawiązują relacje w tym sensie, że socjalizują się z innymi osobami – pracownikami i zwiedzającymi – które podzielają ich zainteresowania. Wokół treści oznacza, że rozmowy i działania twórcze odwiedzających dotyczą świadectw, obiektów i idei, które są dla danej instytucji najbardziej istotne<sup>233</sup>.

Z końcem XX wieku na całym świecie doszło do zmiany myślenia o odbiorcy muzealnym. W coraz większej liczbie placówek to właśnie ona/on staje w centrum zainteresowania. Dyskusje dotyczące uczestnictwa w kulturze wymuszają na muzealnikach ponowne przemyślenie i przewartościowanie celowości ich działań w kontekście odbiorczym i społecznym. Dokonuje się zmiana paradygmatu „obiekto-centralnego” na paradygmat partycypacyjny, co ma swoje odzwierciedlenie nie tylko w literaturze przedmiotu, ale i w głównych dokumentach najważniejszych stowarzyszeń muzealnych na świecie jak np. ICOM. Aktualnie niemal jednogłośnie uważa się, że zasadniczą funkcją muzeum jest służba społeczeństwu, podczas gdy priorytetem wcześniejszej polityki była kolekcja i jej ochrona<sup>234</sup>. Dokonując przeglądu różnego typu działań muzealnych w Polsce, dostrzegamy, że w większości partycypacja wybija się na pierwszy plan w rozmaitych programach towarzyszących wystawom lub w projektach o zróżnicowanym charakterze, realizowanych przez różne typy instytucji, niekoniecznie muzealnych. Instytucje kultury bardzo często sięgają po słowo „partycypacja” dla konstatacji przyjętej przez nie formy działania. Pisząc o partycypacji na polskim gruncie, nie sposób nie wspomnieć o twórcach Laboratorium

---

<sup>233</sup> N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010. Cyt. za K. Jagodzińska, *Granice partycypacji w muzeum*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2016, nr 57, s. 113.

<sup>234</sup> E. Nieroba, *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, [w:] *Muzea w kulturze współczesnej*, (red.) A. Ziębińska-Witek, G. Żuk, Lublin 2015, s. 162.

Edukacji Twórczej (LET) działającej w ramach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz o jego twórcach: Marii Parczewskiej i Januszu Byszewskim. Filozofia działania tej dwójki muzealników wiązała się z koncepcją kultury czynnej, wprowadzonej do praktyki przez jednego z największych reformatorów teatru XX w. Jerzego Grotowskiego. Założyciele LET uznawali następujące przejścia od muzeum tradycyjnego do partycypacyjnego:

(...) zamiast upowszechnianiem, zajmujemy się partycypacją; nie mówimy o widzu, biernym odbiorcy, ale o aktywnym uczestniku warsztatów, współtwórcy, twórcy; lekcja muzealna zastąpiona została warsztatem; wykład – interaktywnymi metodami wykorzystującymi nowe media; komentarz historyka sztuki dopełniamy subiektywnymi opiniami; monolog – dialogiem; przewodnik staje się animatorem muzealnym czy galeryjnym, inicjatorem aktywnych działań; dominujący pogląd wzbogacony może być wieloma perspektywami; strefę informacyjną dopełnia wielozmysłowe doświadczenie; obiektywność zderza się z subiektywnością; *templum* zostaje zastąpione przez *forum*<sup>235</sup>.

Klarowny program muzeum partycypacyjnego sformułowany przez Parczewską i Byszewskiego jest jednym ze sposobów, w jaki definiowana jest partycypacja, różnie w różnych jednostkach muzealnych. Wskazują na to wyniki ankiety, jaką przeprowadziła Katarzyna Jagodzińska, pytając o definicję muzeum partycypacyjnego, jak i (co ciekawe) o zagrożenia wynikające z ewentualnego wprowadzenia takiego modelu muzeum<sup>236</sup>. Przytoczę tu opinię jednego z respondentów, który wskazał, że muzeum tego typu przede wszystkim wiąże jego aktywność z potrzebami społecznymi:

(...) muzeum partycypacyjne wchodzi w relacje ze społeczeństwem łamiąc stereotypowy paradygmat muzeum. Nie są nimi muzealia (praca nad nimi), ale publiczność. Muzealia będąc nośnikiem doświadczenia, emocji, autentyzmu, pomagają kształtować człowieka, „leczą” jego deficyty społeczne. Muzeum partycypacyjne jest miejscem spędzania czasu człowieka „dzisiaj” z człowiekiem „wczoraj” obecnym w doświadczeniu, którego nośnikiem jest muzealium. Muzealnik animuje tę relację, wzbogaca ją swoim doświadczeniem i negocjuje znaczenie. Interpretuje przeszłość i kreuje przyszłość. Muzeum partycypacyjne to muzeum medium i mediator. To muzeum debaty<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012, s. 11.

<sup>236</sup> K. Jagodzińska, *Granice partycypacji w muzeum*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2016, nr 57, s. 112–121.

<sup>237</sup> Tamże, s. 114 in.

Ta definicja wpisuje się w „aktywne uczestnictwo”, o jakim pisałam wcześniej. Jednak wśród ankietowanych, jak wskazuje Jagodzińska, znalazły się także inne próby definicji muzeum partycypacyjnego, określanego jako:

(...) świadome uczestnictwo, gdzie odwiedzający sam musi sobie stawiać pytania i sam znajdować odpowiedzi w ramach oferowanej ekspozycji, zauważanie potrzeb zwiedzających, muzeum przyjazne zwiedzającym, muzeum umożliwiające czynne uczestnictwo w muzealnych przedsięwzięciach (zajęcia edukacyjne, pokazy, warsztaty, konkursy, programu artystyczne itp.)<sup>238</sup>

Wspomniałam, że w badaniu przeprowadzonym przez Jagodzińską pojawiły się także odpowiedzi na pytanie o zagrożenia płynące z przyjęcia tego modelu muzeum. Z jednej strony wskazywano na ingerencję w bieżącą działalność instytucji (mowa w domyśle o ingerencji przynoszącej negatywne skutki) i spłyceniu działań edukacyjnych. Z drugiej wskazywano na wprowadzanie z góry zaplanowanych działań wymuszających sztuczny charakter partycypacji. Co ciekawe, niemal wszyscy badani opowiedzieli się za koniecznością wyznaczenia ram partycypacji wskazując, że wymóg ten jest konieczny ze względu na bezpieczeństwo zbiorów<sup>239</sup>. To skłania do refleksji czy inicjując działania partycypacyjne, można wyznaczać ich granice nie przecząc samej idei. W tej sprawie Leszek Karczewski pisze, że:

(...) partycypacja powinna polegać na współdziałaniu wszystkich ze wszystkimi, a nie bazować tylko na uczestnikach działania, którzy zostają wpisani w ramę edukacyjnego scenariusza. Prawdziwa partycypacja to działania rozumiane jako działanie przeprowadzone z jego uczestnikami nie zaś dla nich lub o nich<sup>240</sup>.

Pozostaje to w sprzeczności z muzeum rozumianym konwencjonalnie, ukierunkowanym na ochronę dóbr kultury, działającym w sztywnym gorsecie wymogów formalnych, zainscenizowanym i gotowym, a przez to ograniczającym inwencję zwiedzających, aż po narzucanie im znaczenia tego, w czym uczestniczą, włącznie. Karczewski widzi to następująco:

(...) muzeum prawie w ogóle nie jest przestrzenią wolności. Jest przestrzenią wykluczenia jak żadna inna: przez to, co pokazuje, a czego nie pokazuje; przez to jak

---

<sup>238</sup> Tamże.

<sup>239</sup> Tamże.

<sup>240</sup> Tamże, s. 119. Zob. L. Karczewski, *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, [w:] *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2012, s. 103.



pokazuje, a jak nie pokazuje; przez to dla kogo, a dla kogo nie itd. Wykluczają teksty, przepisy bezpieczeństwa, kwalifikowane opiekunki ekspozycji. Nie można także mówić, że prowadzi się demokratyczne procesy edukacyjne wówczas, gdy wie się wszystko, zna się scenariusz, wiadomo co potencjalnie może powstać (a przynajmniej, co na pewno nie powstanie). (...) W obrębie ramy sytuacji edukacyjnej hierarchia muzeum – odbiorca musi przestać ważyć. Chodzi o zbudowanie takiego warsztatu, w którym odbiorca będzie mógł przejąć odpowiedzialność, albo wziąć za niego współodpowiedzialność<sup>241</sup>.

Wobec powyższego aktualne pozostają pytania dotyczące współczesnego muzealnictwa, sformułowane przez Byszewskiego:

(...) czyją własnością jest przestrzeń muzealna? Czy należy ona tylko do muzealników, kuratorów, artystów, i – niestety – polityków, czy jest przestrzenią otwartą, którą swoją aktywnością wypełnić mogą osoby spoza białego sześcianu? Czy muzeum [obecnie] jest przygotowane do tego, by dzielić się swoją przestrzenią? Czy umie tak umniejszać swoją rolę, by znalazło się w nim miejsce dla myśli i emocji, gestów i śladów, obiektów i idei tych, którzy przychodzą z zewnątrz?<sup>242</sup>

Powyższe kwestie bezpośrednio wiążą się z wolnością w muzeum oraz podmiotowością tych, którzy mają do niej dostęp. Ważna jest zatem metodyka działania podejmowana w instytucji. Ta z kolei zagospodarowuje przestrzeń polityczną i zależnie od paradygmatu wchodzi w konflikt lub wspiera wolność odbiorcy. Jest to jednak niewygodne dla polityków. Chcieliby widzieć muzea jako stateczne instytucje, bierne, wobec tego co wokół. Raczej powinny pokazywać rzeczy (artefakty), a nie włączać/zachęcać publiczność do rozmowy, debaty na ważne społecznie tematy.

Upolitycznienie (...) to nie tylko uzależnienie instytucji od biurokracji, brak konkursów na kierownicze stanowiska, stare przepisy ułatwiające ręczne zarządzanie instytucjami przez urzędników/polityków itd., ale też używanie muzeum do realizacji bieżącej polityki historycznej, łączenie misji instytucji kultury z partyjnymi programami politycznymi<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> K. Jagodzińska, *Granice partycypacji*, s. 119.

<sup>242</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, s. 10.

<sup>243</sup> Tamże, s. 10.

Coraz częściej stoi to w sprzeczności z potrzebami widzów, bo dzisiaj ludzie już nie zgadzają się na bycie pasywnymi odbiorcami wszystkiego, co oferują rządy, kampanie lub instytucje kulturalne takie jak muzea<sup>244</sup>.

Podsumowując, debata nad partycypacyjnym charakterem instytucji muzealnych sugeruje, by myśleć o nich kompleksowo jako o procesie kształtowanym zarówno przez unikalne cechy kolekcji i ich ochrony, jak i przez historyczną politykę podejmowaną przez zarządzające muzeami podmioty. Ideę partycypacji w muzeum można określić jako współtworzenie, wymianę myśli, doświadczeń oraz wiedzy, skupiającą się na zaangażowaniu odbiorców. Pomimo podkreślenia wartości swobody w działaniu, warto zauważyć, że instytucje muzealne operują w pewnych granicach, które niekoniecznie należy identyfikować jako obszary wykluczenia. Podnoszone zastrzeżenia, takie jak te wyrażone przez Leszka Karczewskiego, wskazują na istnienie ograniczeń wynikających z wyborów eksponowanych treści oraz sposobu ich prezentacji. Również bezpieczeństwo oraz odpowiednie nadzorowanie ekspozycji wymagają zastosowania pewnych regulacji, co może budzić wrażenie ograniczenia swobody działania. Jednakże, w kontekście partycypacyjnego podejścia, istnieje konieczność wyważenia pomiędzy tworzeniem otwartego środowiska a zachowaniem pewnych standardów bezpieczeństwa. Wartością dodaną partycypacyjnych inicjatyw w muzeach jest rozwijanie demokratycznych procesów edukacyjnych oraz angażowanie różnorodnych grup społecznych. Niemniej jednak, istnieje delikatna równowaga pomiędzy wiedzą przewodników a odkrywaniem treści poprzez interakcję. Prawdziwa partycypacja wymaga przekraczania granic, pozostawiania pewnej niepewności co do rezultatów oraz dawania możliwości uczestnikom, aby współtworzyli nowe narracje. Współczesne muzea podążają w kierunku bardziej otwartych i interaktywnych form, ale równocześnie muszą uwzględniać warunki ochrony i odpowiedzialności. W tej dynamicznej równowadze, odbiorcy niejednokrotnie zdobywają pewną formę współodpowiedzialności za efekty działań, ale pełna partycypacja wymaga głębszej transformacji zarówno instytucji, jak i społeczeństwa w kierunku nowych, otwartych form współpracy.

---

<sup>244</sup> G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Routledge, London – New York 2012, s. 3, cyt. za K. Jagodzińska, *Granice partycypacji w muzeum*, s. 120.

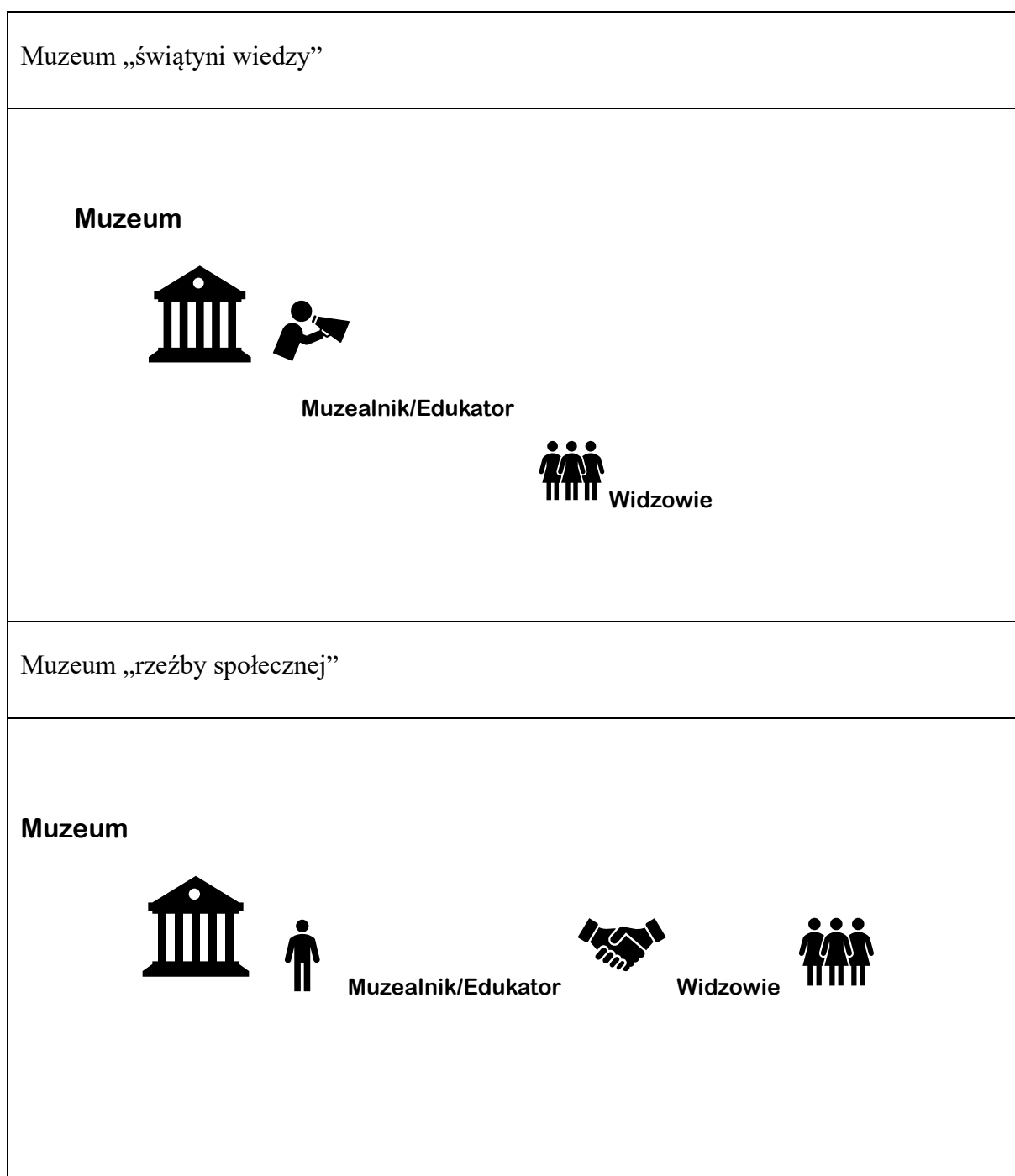
## 2.7. Zwrot performatywny w muzeach, czyli zmieniająca się rola edukatora i widza

Śledząc procesy zmian zachodzących w muzeach możemy śmiało powiedzieć, że w wielu z tych instytucji dochodzi do zwrotu performatywnego. W jakich aspektach można dostrzec tę ewolucję? Dydaktyka performatywna<sup>245</sup> w kontekście edukacji muzealnej wpisuje się w wizję muzeum jako przestrzeni, gdzie krawędzie pomiędzy wymiarem (nie)metaforycznym sceny a widowni, działaniami aktora i obserwacją widza stopniowo się zacierają. To poszerzenie zbioru przeróżnych działań oznacza oddalenie się od konwencjonalnych form, gdzie edukator pełnił rolę protagonisty, a widz/odbiorca ograniczał się do biernego obserwatora. Następuje rewizja ról wszystkich uczestników, zmierzająca w kierunku swobody, kreatywności i emancypacji. Nie sposób nie zauważyć zmieniającej się roli zarówno edukatora, jak i widza w muzeum. Perspektywa dydaktyki performatywnej zakłada aktywne uczestnictwo widza w procesie kreowania oraz przetwarzania wiedzy, w kontrze do tradycyjnego modelu, w którym edukator pełnił funkcję jedynej wytwórcy informacji. W kontekście zmiany, funkcja edukatora przyjmuje bardziej otwarty charakter, sprzyjający dialogowi, interakcji oraz współkreacji wiedzy z udziałem widzów. Odgrywa on rolę nie tylko nauczyciela, który przekazuje informacje, ale także pełni rolę mediatora, tworząc warunki dla twórczej wymiany myśli i doświadczeń. Jego cel to stymulowanie refleksji, pobudzanie aktywności widzów oraz wspieranie ich w odkrywaniu i interpretowaniu treści prezentowanych w muzeum. W międzyczasie pozycja widza w muzeum ulega metamorfozie z pozycji biernego obserwatora do aktywnego uczestnika. Widz nie tylko przyswaja informacje, ale również wnosi swoje indywidualne doświadczenia, perspektywy postrzegania rzeczywistości oraz interpretacje do eksponowanych treści. Za sprawą podejścia performatywnego widz staje się współkreatorem wystawy, angażując się w różnorodne formy działań, twórczości oraz refleksji. W kontekście dydaktyki performatywnej edukator oraz widz harmonijnie współtworzą otoczenie edukacyjne, w którym kreatywność, dialog i interakcja odgrywają zasadniczą rolę. Takie podejście otwiera drzwi do bardziej szczegółowych interpretacji i osobistych odkryć, kształtując bardziej zaangażowane oraz interaktywne doświadczenia muzealne. Wszelkie te zmiany, dążące do aktywności, współtworzenia i refleksji, wnoszą w muzealne środowisko nowe życie oraz dynamikę, odzwierciedlając zmieniającą się naturę edukacji i kultur.

---

<sup>245</sup> A. Chwieduk, I. Skórzyńska, *Dydaktyka performatywna dla humanistów. Kwestia przypadków*, Poznań 2021.

Rys. 1. Zwrot performatywny – zmiana roli edukatora i widza



Opracowanie własne.

## ROZDZIAŁ III

### Kierunki działań muzeów współczesnych w świetle wybranych aktów prawnych

Ochrona narodowego dziedzictwa kulturowego i dóbr kultury w Polsce znajduje swoje uregulowanie w preambule oraz w pierwszym rozdziale Konstytucji RP z dnia 2 kwietnia 1997 roku, szczegółowo omówiona w artykułach 5 i 6, co podkreśla rangę tych wartości<sup>246</sup>. Państwo wypełnia swoje obowiązki w tym obszarze poprzez różnorodne inicjatywy instytucji muzealnych, które skupiają się na zabezpieczeniu powierzonych im zbiorów. Warto zaznaczyć, że przepisy regulujące funkcjonowanie muzeów w Polsce nie stanowią jedyne źródła prawnego zapewniającego ochronę kolekcji objętych opieką tych instytucji. System norm prawnych dotyczących bezpieczeństwa zbiorów muzealnych odnosi się także do umów międzynarodowych oraz ustaw, mających na celu ochronę szeroko pojętego dziedzictwa kulturowego. Zrozumienie kompleksowej wiedzy dotyczącej przepisów regulujących ochronę elementów wchodzących w skład zbiorów muzealnych jest niezbędne dla prawidłowego wykonywania obowiązków przez pracowników muzeów.

#### 3.1. Krajowe akty prawne

Polskie muzea są także zobowiązane aktami prawnymi. Funkcjonują w oparciu o Ustawę z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. 1997 Nr 5 poz. 24<sup>247</sup>), o której już kilkakrotnie wspominałam. Akt ten określa m.in., czym jest muzeum. Ponadto można w ustawie znaleźć informacje dotyczące głównych celów instytucji, ich organizacji, określenia czym są muzea rejestrowane, czym są muzealia, jakie przepisy ochrony prawnej rzeczy ruchomych obowiązują w czasie wypożyczenia ich na wystawę, która będzie znajdować się na terenie RP oraz informacje dotyczące pracowników i kar.

Jednak nie jest to jedyny akt prawny, na bazie którego instytucje muzealne są zarządzane. Można nawet stwierdzić, że polskie ustawodawstwo jest bardzo szczegółowe, bowiem ustawy, rozporządzenia i zarządzenia obejmują również biblioteki muzealne,

---

<sup>246</sup> Zob. A. Frankiewicz, *Znaczenie prawne regulacji dziedzictwa narodowego i dóbr kultury w rozdziale I Konstytucji RP*, „Przegląd Prawa i Administracji”, T. LXXXVIII, Wrocław 2012, s. 9–22; M. Chmaj, *Konstytucyjne podstawy ochrony dóbr kultury*, [w:] *Prawna ochrona dóbr kultury*, (red.) T. Gardocka, J. Sobczak, Toruń 2009, s. 28.

<sup>247</sup> Dz. U. 1997 Nr 5 poz. 24

<http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf> [dostęp. 4.11.2020].

wydawnictwa<sup>248</sup> czy archiwa<sup>249</sup>. Ponadto warto odnotować, że osobne przepisy ustawodawca przewiduje dla muzeów martyrologicznych<sup>250</sup>, muzeów funkcjonujących w białych kopalniach<sup>251</sup>, czy muzeów – okrętów<sup>252</sup>, poza tym można odnaleźć przepisy związane z zabytkowymi pojazdami<sup>253</sup>, zabytkowymi samolotami<sup>254</sup>, ze zbiorami przyrodniczymi<sup>255</sup> czy

---

<sup>248</sup> Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach (Dz.U. 1997 nr 85 poz. 539 ze zm.); Ustawa z dnia 7 listopada 1996 r. o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych (Dz.U. 1996 nr 152 poz. 722 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 marca 1997 r. w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy obowiązkowych poszczególnych rodzajów publikacji oraz zasad i trybu ich przekazywania (Dz.U. 1997 nr 29 poz. 161); Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 24 maja 1999 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy obowiązkowych poszczególnych typów publikacji oraz trybu ich przekazywania (Dz.U. 1999 nr 50 poz. 513).

<sup>249</sup> Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (Dz.U. 1983 nr 38 poz. 173 ze zm.).

<sup>250</sup> Ustawa z dnia 7 maja 1999 r. o ochronie terenów byłych hitlerowskich obozów zagłady (Dz.U. 1999 nr 41 poz. 412 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 27 maja 1999 r. w sprawie określenia sposobu oznakowania granic Pomników Zagłady i ich stref ochronnych, a także wzorów znaków wskazujących te granice (Dz.U. 1999 nr 47 poz. 473); Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 sierpnia 2016 r. w sprawie wykazu państwowych muzeów martyrologicznych, do których wstęp jest bezpłatny (Dz.U. 2016 poz. 1158).

<sup>251</sup> Ustawa z dnia 9 czerwca 2011 r. prawo geologiczne i górnicze (Dz.U. 2011 nr 163 poz. 981 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 28 października 2015 r. w sprawie dokumentacji mierniczo-geologicznej (Dz.U. 2015 poz. 1941); Rozporządzenie Ministra Energii z dnia 23 listopada 2017 r. w sprawie szczególnych wymagań dotyczących prowadzenia ruchu podziemnych zakładów górniczych (Dz.U. 2017 poz. 1118); Rozporządzenie Ministra Energii z dnia 16 marca 2017 r. w sprawie ratownictwa górniczego (Dz.U. 2017 poz. 1052); Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 8 grudnia 2017 r. w sprawie planów ruchu zakładów górniczych (Dz.U. 2017 poz. 2293).

<sup>252</sup> Ustawa z dnia 21 marca 1991 r. o obszarach morskich Rzeczypospolitej Polskiej i administracji morskiej (Dz.U. 1991 nr 32 poz. 131 ze zm.); Ustawa z dnia 20 grudnia 1996 r. o portach i przystaniach morskich (Dz.U. 1997 nr 9 poz. 44 ze zm.); Ustawa z dnia 18 września 2001 r. kodeks morski (Dz.U. 2001 nr 138 poz. 1545 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 27 kwietnia 2005 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie prowadzenia dzienników statku o polskiej przynależności (Dz.U. 2005 nr 86 poz. 738); Ustawa z dnia 18 sierpnia 2011 r. o bezpieczeństwie morskim (Dz.U. 2011 nr 228 poz. 1368 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 13 listopada 2012 r. w sprawie inspekcji i audytów oraz certyfikatów statku morskiego (Dz.U. 2012 poz. 1313); Zarządzenie nr 5 Dyrektora Urzędu Morskiego w Gdyni z dnia 20 lutego 2013 r. – przepisy portowe (Dz. Urz. Woj. Pomorskiego Poz. 1314, Dz. Urz. Woj. Warmińsko-Mazurskiego Poz. 1006); Zarządzenie nr 3 Dyrektora Urzędu Morskiego w Szczecinie z dnia 26 lipca 2013 r. – przepisy portowe (Dz. Urz. Woj. Zachodniopomorskiego 2013 poz. 2932); Zarządzenie nr 4 Dyrektora Urzędu Morskiego w Słupsku z dnia 6 czerwca 2013 r. – przepisy portowe (Dz. Urz. oj. Zachodniopomorskiego 2017 poz. 2202).

<sup>253</sup> Ustawa z dnia 20 czerwca 1997 r. Prawo o ruchu drogowym (Dz.U. 1997 nr 98 poz. 602 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 27 lutego 2013 r. w sprawie badań co do zgodności z warunkami technicznymi pojazdów zabytkowych (Dz.U. 2013 poz. 337); Rozporządzenie Ministra Infrastruktury i Budownictwa z dnia 11 grudnia 2017 r. w sprawie rejestracji i oznaczania pojazdów oraz wymagań dla tablic rejestracyjnych (Dz.U. 2017 poz. 2355).

<sup>254</sup> Ustawa z dnia 3 lipca 2002 r. prawo lotnicze (Dz.U. 2002 nr 130 poz. 1112 ze zm.); Rozporządzenie Ministra transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 26 kwietnia 2013 r. w sprawie przepisów technicznych i eksploatacyjnych dotyczących statków powietrznych kategorii specjalnej, nieobjętej nadzorem Europejskiej Agencji Bezpieczeństwa Lotniczego (Dz.U. 2013 poz. 524) Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 6 czerwca 2013 r. w sprawie rejestru cywilnych statków powietrznych oraz znaków i napisów na statkach powietrznych wpisanych do tego rejestru (Dz.U. 2013 poz. 726).

<sup>255</sup> Ustawa z dnia 16 kwietnia 2004 r. o ochronie przyrody (Dz.U. 2004 nr 92 poz. 880 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 16 grudnia 2016 r. w sprawie ochrony gatunkowej zwierząt (Dz.U. 2016 poz. 2183); Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 9 października 2014 r. w sprawie ochrony gatunkowej roślin (Dz.U. 2014 poz. 1409).

muzeami posiadającymi w swych zbiorach broń lub amunicję<sup>256</sup>. Nie sposób też pominąć ustaw związanych z uznaną za tradycyjną działalnością muzeów, w tym z ewidencjonowaniem zbiorów<sup>257</sup> i udostępnianiem informacji o zbiorach<sup>258</sup>, pracami konserwatorskimi, restauratorskimi i budowlanymi przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków<sup>259</sup> czy wywozie zabytków poza granice kraju<sup>260</sup>.

---

<sup>256</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczenia zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą (Dz.U. 2014 poz. 1240); Ustawa z dnia 21 maja 1999 r. o broni i amunicji (Dz.U. 1999 nr 53 poz. 549 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 9 czerwca 2004 r. w sprawie szczegółowych zasad deponowania i niszczenia broni i amunicji w depozycie Policji, żandarmerii Wojskowej lub organu celnego oraz stawki odpłatności za ich przechowywanie w depozycie (Dz.U. 2004 nr 152 poz. 1609); Ustawa z dnia 13 czerwca 2019 r. o wykonywaniu działalności gospodarczej w zakresie wytwarzania i obrotu materiałami wybuchowymi, bronią, amunicją oraz wyrobami i technologią o przeznaczeniu wojskowym lub policyjnym (Dz.U. 2019 poz. 1214); Ustawa z dnia 10 lipca 2015 r. o Agencji Mienia Wojskowego (Dz.U. 2015 poz. 13220 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Obrony Narodowej z dnia 10 maja 2018 r. w sprawie szczegółowego trybu przekazywania mienia ruchomego Skarbu Państwa będącego we władaniu jednostek organizacyjnych podległych Ministrowi Obrony Narodowej lub przez niego nadzorowanych (Dz.U. 2018 poz. 1018).

<sup>257</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. 2004 nr 202 poz. 2073); Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.); Ustawa z dnia 29 września 1994 r. o rachunkowości (Dz.U. 1994 nr 121 poz. 591 ze zm.); Ustawa z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (Dz.U. 2015 poz. 397); Ustawa z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz.U. 2005 nr 64 poz. 565); Rozporządzenie rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych (Dz.U. 2012 poz. 526).

<sup>258</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83 ze zm.); Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. prawo własności przemysłowej (Dz.U. 2001 nr 49 poz. 508 ze zm.); Ustawa z dnia 6 września 2001 r. o dostępie do informacji publicznej (Dz.U. 2001 nr 112 poz. 1198 ze zm.); Ustawa z dnia 25 lutego 2016 r. o ponownym wykorzystaniu informacji sektora publicznego (Dz.U. 2016 poz. 352 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 lipca 2016 r. w sprawie maksymalnych stawek opłat za ponowne wykorzystanie informacji sektora publicznego nakładanych przez muzea państwowe i muzea samorządowe (Dz.U. 2016 poz. 1011); Ustawa z dnia 5 sierpnia 2010 r. o ochronie informacji niejawnych (Dz.U. 2010 nr 182 poz. 1228 ze zm.); Ustawa z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz.U. 2005 nr 64 poz. 565 ze zm.); Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych (Dz.U. 2012 poz. 526).

<sup>259</sup> Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.); Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 sierpnia 2018 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków. (Dz.U. 2018 poz. 1609); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 28 sierpnia 2019 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków (Dz.U. 2019 poz. 1721).

<sup>260</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwoleń na czasowy wywóz za granicę muzealiów, które nie stanowią zabytków oraz są wpisane do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 19 lipca 2019 r. w sprawie wzorów dokumentów oceny wskazującej czas powstania zabytku, wyceny zabytku oraz potwierdzenia

Transformacja muzeów, która wydaje się wyprzedzać polskie ustawodawstwo, została uwzględniona w licznych aktach prawnych odnoszących się szerzej do wszystkich instytucji kultury. Dotyczy to kwestii dostępności kultury dla osób z dysfunkcjami, które stanowią 12% obywateli i obywaterek RP, co reguluje Ustawa z 19 lipca 2019 r. (Dz. U. 2019 poz. 1696)<sup>261</sup>, a także inne akty prawne, w których temat dostępności wiąże się z prawami obywatelskimi<sup>262</sup>. To samo odnieść można do kwestii dostępu do informacji cyfrowej. Ustawa z 2019 roku jednoznacznie określa kwestie związane z dostępnością architektoniczną, informacyjno-komunikacyjną i cyfrową właśnie, mimo tego, że już wcześniej obowiązywały akty odnoszące się do zagadnień związanych z informatyzacją działalności podmiotów publicznych<sup>263</sup>.

### 3.2. Międzynarodowe akty prawne

Odnosząc się do międzynarodowych aktów prawnych związanych z dostępnością zasobów muzealnych, nie sposób nie wspomnieć o Konwencji ONZ określającej Prawa Osób Niepełnosprawnych, która przyjęta została przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych 13 grudnia 2006 roku. Rząd polski podpisał ją 20 marca 2007 roku, natomiast ratyfikował 6 września 2012 roku. Konwencja określając prawa osób z niepełnosprawnościami, mówi o ich prawie do wolności, bezpieczeństwa, swobody poruszania się i do niezależnego życia oraz prawa do zdrowia, pracy i edukacji, tym samym wskazując na pełne prawo do udziału w życiu politycznym i kulturalnym<sup>264</sup>. Te kwestie ustawodawcze coraz częściej mają

---

wwozu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (Dz.U. 2019 poz. 1470); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 18 kwietnia 2011 r. w sprawie wywozu zabytków za granicę (Dz.U. 2011 nr 89 poz. 510); Ustawa z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz.U. 2017 poz. 1086 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 21 czerwca 2017 r. w sprawie pozwolenia na stały wywóz za granicę dobra kultury niebędącego zabytkiem (Dz.U. 2017 poz. 1236); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwolenia na stały wywóz za granicę dobra kultury niebędącego zabytkiem, objętego zwrotem na terytorium państwa obcego (Dz.U. 2017 poz. 1590).

<sup>261</sup> Dz. U. 2019 poz. 1696 <https://nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-aktow-prawnych> [dostęp: 4.11.2020].

<sup>262</sup> Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. prawo budowlane (Dz.U. 1994 nr 89 poz. 414); Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 12 kwietnia 2002 r. w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie (Dz.U. 2002 nr 75 poz. 690 ze zm.); Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 25 kwietnia 2012 r. w sprawie szczegółowego zakresu i formy projektu budowlanego (Dz.U. 2012 poz. 462).

<sup>263</sup> Ustawa z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz. U. Nr 64, poz. 565, ze zm.); Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych (Dz.U. 2012 poz. 526).

<sup>264</sup> Konwencja ONZ o prawach osób niepełnosprawnych <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/konwencja-onz-o-prawach-osob-niepelnosprawnych> [dostęp: 6.11.2020].



bardzo czytelne odbicie w programach edukacyjnych i wystawienniczych wielu instytucji, w tym muzeów.

Kolejnym istotnym dokumentem wśród międzynarodowych aktów prawnych jest Konwencja haska z 1954 roku o ochronie dóbr kultury w razie konfliktu zbrojnego<sup>265</sup> oraz Protokół dodatkowy do Konwencji haskiej z 1954 roku o ochronie dóbr kultury w razie konfliktu zbrojnego z 1999 roku. Są to najważniejsze dokumenty regulujące tę kwestię. Wielkie straty i zniszczenia w wyniku II wojny światowej dotknęły tak wiele elementów dziedzictwa kulturowego, że społeczność międzynarodowa podjęła wiążącą decyzję mającą na celu zwiększenie skuteczności ochrony tych dóbr w przypadku konfliktów zbrojnych. W wyniku tych właśnie starań ustanowiona została wspomniana Konwencja, która wyznacza zasady opieki i poszanowania dla dóbr kulturalnych zarówno w czasach pokoju, jak i wojny. Państwa – sygnatariusze Konwencji zobowiązały się do organizowania ochrony dóbr kulturowych już w czasach pokoju, aby zapewnić im odpowiednią ochronę w obliczu przewidywalnych skutków wojny. Konwencja wyraźnie zakazuje wykorzystywania dóbr kultury jako celów represji. W jej preambule podkreślono znaczenie dokumentu, odnosząc się do wcześniejszych konfliktów zbrojnych, w których dobra kulturowe ucierpiały i wskazując na rosnące zagrożenie wynikające z szybkiego postępu w technologii wojennej. Wyrażono również przekonanie, że uszkodzenia wyrządzone dobrom kulturalnym, niezależnie od narodowości, stanowią stratę dla dziedzictwa kulturowego całej ludzkości, ponieważ każdy naród wnosi swój wkład w kształtowanie kultury światowej.

Wiele polskich muzeów odwołuje się do regulaminu International Council of Museums (ICOM<sup>266</sup>). Rada ta jest międzypaństwową, pozarządową organizacją muzeów, utworzoną w roku 1946 przy wsparciu UNESCO w celu reprezentacji interesów muzeów. Składa się z 118 komitetów narodowych i 30 międzynarodowych komitetów specjalistycznych, z siedzibą sekretariatu generalnego w Paryżu. Aktualnie ICOM skupia około 26 tysięcy członków w 151 krajach. Stanowi więc bardzo silną reprezentację muzealników z całego świata. Międzynarodowa Rada Muzeów posiada od lat kodeks etyki, który dla wielu instytucji stanowił wzór zawodowych zachowań etycznych. Warto w tym miejscu dodać, że prawo najczęściej nakazuje stosować się do norm etycznych powszechnie uznanych za wiążące, tak stanowi art. 34 Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 1997 r. NR 5, poz. 24 z późn. zm.)

---

<sup>265</sup> Konwencja o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego wraz z Regulaminem wykonawczym do tej konwencji oraz Protokół o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego, podpisane w Hadze dnia 14 maja 1954 roku, (Dz. U 1957 r., Nr 46, poz. 212).

<sup>266</sup> Zob. S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla muzealników*, Warszawa 2009. Wersja online: <http://icom-poland.mini.icom.museum/regulamin-komitetu-narodowego-icom-polska/> [dostęp. 5.11.2020].

wskazujący, że „muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wyceny przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum”<sup>267</sup>.

Porównując obowiązującą ustawę z zapisami Kodeksu Etyki ICOM, można dostrzec istotne podobieństwa, wręcz możemy mówić o inkorporacji kluczowych zasad etycznych wyrażonych w poszczególnych punktach Kodeksu do polskiej legislacji. Warto zdawać sobie sprawę, że podczas procesu uchwalania ustawy o muzeach w 1996 roku, jedynym istniejącym wówczas zbiorem zasad etyki zawodowej dla muzealników był Kodeks Etyki Zawodowej ICOM. Ten Kodeks został uchwalony 4 listopada 1986 roku podczas Zgromadzenia Generalnego ICOM w Buenos Aires. Zrozumienie tego kontekstu pozwala zminimalizować zdziwienie z faktu, że polska ustawa odwołuje się do norm etycznych zawartych w Kodeksie ICOM. Wspomniany dokument bardzo szybko zapadł w świadomość muzealników. Z biegiem lat, a zapewne i zmian, jakie zachodzą w świecie muzealnym, dostrzeżono, że Kodeks ten ma pewne luki, które postanowiono uzupełnić. Dnia 6 lipca 2001 roku Zgromadzenie Generalne z siedzibą w Barcelonie postanowiło dokonać nowelizacji dokumentu, z jednoczesnym zachowaniem jego dotychczasowej edycji. Jednakże Komitet Etyki Zawodowej ICOM pod przewodnictwem Geoffreya Lewis’a nie zaprzestał prac nad nowym kodeksem. To doprowadziło do przyjęcia nowego dokumentu (8 października 2004 roku) przez aklamację w czasie Zgromadzenia Generalnego w Seulu. Z kolei Polski Komitet Narodowy ICOM zaakceptował jego tłumaczenie na język polski w dniu 1 czerwca 2007 roku i od tej chwili stał się on obowiązującym na podstawie art. 34 wspomnianej już Ustawy o muzeach nie tylko dla członków ICOM, ale wszystkich muzealników w Polsce<sup>268</sup>. Uwagę zwraca frazeologia nowo przyjętego Kodeksu. Poszczególne tytuły rozdziałów zostały zastąpione ideowymi deklaracjami, stanowiącymi wypisanie przed nawias fundamentalnych zasad, których przepisy stanowią uszczegółowienie. Stylistyką przypominają one teksty konstytucyjne czy manifesty z właściwą im preambułą. Trzy z nich są ważne ze względu na problematykę pracy, dlatego poniżej zacytuję je. Pierwszy bardzo mocno podkreśla edukacyjną rolę działalności muzeów,

---

<sup>267</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Rozdział 5, art. 34. (Dz.U.2022.0.385).

<sup>268</sup> Zob. S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM z komentarzem*, [w:] *Muzea, wystawy, wypożyczenia*, t. 3, (red.) D. Folga-Januszewska, Kraków 2012 s. 103–137 w publikacji zawarta jest interesująca analiza dokonanych zmian w kodeksie w zestawieniu z poprzednim wydaniem.

wpisując w nią wyraźną misję edukacyjną, którą możemy ująć w dwóch słowach – „służyć ludziom”.

Na muzeach spoczywa ważny obowiązek **rozwijania działalności edukacyjnej** oraz **przyciągania coraz szerszej publiczności spośród społeczeństwa, społeczności lokalnych i grup, którym służą** [podkreślenie – M.O.]. Współdziałanie z społeczeństwem i promowanie jego dziedzictwa jest nieodłącznym elementem funkcji edukacyjnej muzeum. (pkt 4. Kodeksu Etyki ICOM)<sup>269</sup>.

Kolejny fragment odnosi się do jednej z fundamentalnych zasad etycznych współczesnego muzealnictwa:

Zbiory muzeów odzwierciedlają dziedzictwo kultury i naturalne tych społeczności, z których się wywodzą. Z tego powodu **zbiory muzealne nie mieszczą się w powszechnie przyjętym pojęciu własności, mogą one wykazywać bardzo silne więzy pokrewieństwa z tożsamością narodową, regionalną, lokalną, etniczną, religijną lub polityczną** [podkreślenie – M.O.]. Liczenie się z tymi faktami ma zatem duże znaczenie w formułowaniu zasad rządzących działalnością muzeum. (pkt 6. Kodeks Etyki ICOM)<sup>270</sup>.

Ostatni z fragmentów odnosi się ponownie do kwestii edukacyjnej, która (jak to określono) odgrywa jedną z najważniejszych ról w informowaniu i uświadamianiu społeczeństwa. Można to również odnosić do wskazania, iż ten wymiar edukacyjny powinien spoczywać w pewnej mierze na każdym muzealniku, bez względu na wykonywaną przez niego pracę.

Muzealnicy powinni postępować zgodnie z przyjętymi zasadami oraz przepisami prawa i dbać o godność oraz cześć ich zawodu. Powinni chronić społeczeństwo przed bezprawnym i nieetycznym zachowaniem. Należy wykorzystać **każdą sposobność do edukacji i informowania społeczeństwa** [podkreślenie – M.O.] o zamiarach, celach i staraniach w czasie wykonywania tego zawodu, aby osiągnąć lepsze rozumienie roli muzeów w społeczeństwie. (pkt. 8 Kodeksu Etyki ICOM)<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzealników*, Warszawa 2009, s. 52.

<sup>270</sup> Tamże, s. 56.

<sup>271</sup> Tamże, s. 60.

Nowy Kodeks Etyki ICOM nie wprowadza do środowiska muzealnego żadnych rewolucyjnych norm, ale jest w nim kilka takich, które stanowią odpowiedź na reorientację zachodzącą wokół. Sądzę, że w samych zasadach, opisanych w Kodeksie mocniej podkreślono rolę społeczności lokalnych będących bezpośrednim odbiorcą oferty instytucji muzealnych. Normy i zasady działalności muzeów określają także inne przepisy prawa międzynarodowego<sup>272</sup>. Z kolei regulacje prawne zorientowane na konkretne muzeum zawierają się w misji i statucie, wyjątkiem są muzea nie posiadające osobowości prawnej działające w oparciu o regulamin<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> Konwencja w sprawie ochrony własności kultury w razie konfliktu zbrojnego – „Konwencja haska”, Pierwszy Protokół z 1954 r., Drugi Protokół z 1999 r.; Konwencja UNESCO o środkach zmierzających do zakazu i zapobieganiu nielegalnemu importowi, eksportowi i przewozowi dóbr kultury (1970); Konwencja o handlu międzynarodowym zagrożonymi gatunkami dzikiej fauny i flory (1973); Konwencja ONZ o różnorodności biologicznej (1992); Konwencja UNIDROIT w sprawie skradzionych i nielegalnie wywiezionych dóbr kultury (1995); Konwencja UNESCO o ochronie podwodnego dziedzictwa kultury (2001); Konwencja UNESCO o ratowaniu i ochronie dziedzictwa kultury (2003).

<sup>273</sup> Muzea nieposiadające osobowości prawnej, w tym muzea funkcjonujące w ramach struktury jednostki organizacyjnej, działają na podstawie regulaminu nadanego przez podmiot, o którym mowa w art. 5 (rodzaje muzeów i obowiązki podmiotów tworzących muzea) ust. 1. Przepisy ust. 1-4 stosuje się odpowiednio wg. Przepisów znajdujących się we wspomianej już Ustawie o muzeach.

## Rozdział IV

### Konkursy muzealne w Polsce

Zmiany zachodzące w polskich muzeach po roku 1989 są efektem przekształceń formalno-prawnych, odnoszących się do powinności statutowych, a w drugiej kolejności do praktyki muzealnej i edukacyjnej. Edukacyjna działalność muzeum jest determinowana często zapotrzebowaniem odbiorców danej placówki, a także wynika z założeń polityki popularyzacji danego muzeum oraz sposobem reprezentacji na zewnątrz – liczne konkursy, nagrody za określone projekty. Historie powstania poszczególnych konkursów, jak i dostrzeżenie zachodzących zmian, są bardzo istotne dla zrozumienia, jak takie współzawodnictwo motywuje do poszukiwania nowych, oryginalnych rozwiązań w zakresie animacji i partycypacji społecznej w muzeum. W Polsce obecnie jest organizowanych osiem konkursów muzealnych.

#### 4.1. Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla<sup>274</sup>

Od czterdziestu trzech lat Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla stanowi najważniejszą ogólnopolską nagrodę środowiska muzealnego, honorując najwybitniejsze wydarzenie muzealne danego roku w różnych obszarach muzealnej aktywności. Pierwsza edycja Ogólnopolskiego Konkursu na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku odbyła się w 1980 roku, wtedy to Ministerstwo Kultury wraz z zespołem ekspertów określiło założenia i zasady regulaminowe konkursu. W kolejnych dziesięcioleciach zmieniały się zasady przeprowadzania konkursu, m.in. w zakresie sposobu wyłaniania i nagradzania zwycięzców, przyznawanych nagród, powoływania i procedowania jury. Niezmienione pozostało główne założenie dotyczące nagradzania i upowszechniania najwybitniejszych osiągnięć ze wszystkich obszarów działalności muzealnej. Pierwszą instytucją, jakiej Ministerstwo Kultury powierzyło organizację konkursu, było Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie. W latach 80. formuła konkursu była, w zestawieniu z czasami obecnymi, bardzo uproszczona. Regulamin zakładał możliwość nadsyłania przez każde z polskich muzeów tylko jednego zrealizowanego projektu, bez względu na jego charakter. Brak podziału na kategorie powodował, że sytuacja, przed jaką stawała Komisja, była niezwykle trudna, bowiem zgłoszonych do konkursu projektów nie można było łatwo porównać, różniły się między sobą

---

<sup>274</sup> Wszystkie dane o historii, charakterze i efektach konkursu zaczerpnęłam ze strony Narodowego Instytutu Muzeów <https://konkurssybilla.nimoz.pl/historia-sybilla> [dostęp 13.01.2021].

merytorycznie, tematycznie etc. Mimo to z roku na rok konkurs zyskiwał na popularności. W regulaminie przyjęto, że projekty są oceniane ze względu na wartość merytoryczną, na którą składało się znaczenie naukowo-dokumentalne projektu, jego walory estetyczne, dydaktyczno-wychowawcze, zaangażowane środki, warunki organizacyjno-finansowe muzeum, w którym projekt zrealizowano. Znacząca zmiana zaszła w roku 1993, kiedy wprowadzono nową gradację nagród, od Grand Prix poczynając, przez nagrodę specjalną, nagrody I, II i III stopnia, i na wyróżnieniach kończąc. Jednak przełomowy dla Konkursu stał się rok 2000, kiedy Ministerstwo Kultury powierzyło jego realizację Muzeum Narodowemu w Warszawie. Konkurs zmienił wtedy nazwę na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla. Imieniem Sybilli nazwano również zaprojektowaną i wykonaną przez rzeźbiarkę Zofię Wolską statuetkę, którą przez kolejne osiem lat konkursu otrzymywali laureaci. Jeszcze istotniejszą zmianą regulaminową było określenie dziesięciu kategorii konkursowych, obejmujących przeróżne dziedziny działalności muzealnej. Decyzja ta wpłynęła na uporządkowanie i ułatwiła dokonywanie ocen zgłaszanych projektów. Regulamin przewidywał wyróżnienia w kategorii wystaw: sztuki, historii, biografii, literatury oraz wystaw etnograficznych, przyrodniczych, technicznych i medycznych, oraz w kategoriach: publikacje, programy edukacyjne, oświatowo-wychowawcze i promocyjne, osiągnięcia z zakresu działalności naukowej, dokonania z zakresu konserwacji, dokonania z zakresu organizacji. Warto wspomnieć, że do 2003 roku przyznawano również nagrody w kategorii wystawy zorganizowane ze zbiorów zagranicznych, jednak ze względu na małą liczbę zgłoszeń, zrezygnowano z niej. Od tego momentu o Grand Prix i nagrody mogło się starać każde z polskich muzeów składając wnioski konkursowe po jednym z każdej kategorii. Wszystkie te zmiany wpłynęły na zwiększanie zainteresowania konkursem, choć niewątpliwie miała w tym udział również większa aktywność programowa muzeów. Kolejna istotna zmiana, choć tym razem odnosząca się do powoływania składu jury konkursu nastąpiła w 2006 roku. Od tego momentu poza (jak dotąd) osobami ściśle związanymi ze światem muzealnym, do grona jurorów zaproszono przedstawicieli świata naukowego,

w tym historyków sztuki, kulturoznawców i krytyków sztuki. Z kolei rok 2009 przyniósł zmiany w sposobie wyłaniania zwycięzców. Zrezygnowano wówczas z nagrody Grand Prix, trójstopniowego nagradzania zgłoszeń w ramach każdej z kategorii i przyznawania wyróżnień. Wprowadzono za to system nominacji do nagrody głównej w danej kategorii i zobowiązano jury do wytypowania spośród nominowanych zwycięzcy. System ten wzorowany na filmowych „Oscarach” wzmocnił rangę pierwszego miejsca, usprawnił przebieg gali wręczenia nagród i podniósł emocje wśród jej uczestników.

Po trzydziestu latach organizacji gali przez Muzeum Narodowe w Warszawie doszło też do kolejnej zmiany. XXXI edycja Konkursu prowadzona była już przez Narodowy Instytut Dziedzictwa, który ogłosił ogólnopolski konkurs na nową statuetkę. Tym razem zwyciężył projekt Anny Bujak, absolwentki wrocławskiej ASP. Kiedy w roku 2011 decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego powołano do życia Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, przejął on także kompetencje dotyczące organizacji Sybilli. Od tego czasu gale zaczęły odbywać się w różnych miejscach. XXXII Konkurs odbył się w Pałacu na Wyspie w warszawskich Łazienkach Królewskich. Kolejny, w nowo oddanym do użytku budynku Muzeum Historii Żydów Polskich Polin.

Po zapoczątkowanych w 2013 roku konsultacjach w środowisku muzealnym, edycję XXXIV Konkursu ogłoszono na nowych zasadach. Pierwsza ze zmian odnosiła się do kategorii konkursowych. Ze względu na fakt, iż nowe zapisy regulaminowe traktowały wystawy jako najczęstsze formy prezentacji zbiorów, dokonań naukowych i nawiązywania dialogu z publicznością, wprowadzono pięć wystawienniczych kategorii. Miało to duże znaczenie, bo pomagało uwzględniać różnice merytoryczne w działalności poszczególnych muzeów oraz wielkość zasobów. Pozostałe kategorie objęły tak ważne aktywności polskich muzeów jak: działalność naukowa, konserwacja, edukacja, wydawnictwa oraz aktywności mniej tradycyjne, powiązane z dostępem do środków unijnych i rozwojem nowych technologii. Zmiana kategorii pozwoliła muzeom składać nie trzy (jak wcześniej), taka liczba obowiązywała, ale cztery wnioski konkursowe. Efektem wprowadzanych zmian było zastosowanie trzystopniowego systemu nagradzania w ramach każdej z kategorii konkursowych, przy czym nagroda finansowa dotyczyć miała wyłącznie pierwszego stopnia. Dodatkowo w regulaminie określono, możliwość wręczenia nagrody głównej dla szczególnie ważnego i wyróżniającego się projektu. W lutym 2014 roku Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów opracował oraz uruchomił stronę internetową dedykowaną konkursowi. Strona ta służy uczestnikom Sybilli, ale jednocześnie pełni rolę platformy informacyjnej i promocyjnej dla nagrodzonych projektów. W 2018 roku wprowadzono kolejną modyfikację kategorii, gdy obok Grand Prix, pojawiło się sześć kategorii: konserwacja i ochrona dziedzictwa kulturowego, edukacja, projekty naukowo-badawcze, nowe i zmodernizowane wystawy stałe, wystawy czasowe, zarządzanie.

#### **4.2. Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku w Wielkopolsce „Izabella”**

W Wielkopolsce muzealnicy mogą wziąć udział w dwóch konkursach: pierwszym z nich jest Wydarzenie Muzealne Roku w Wielkopolsce „Izabela”. Konkurs jest organizowany

od 2002 roku przez Fundację Muzeów Wielkopolskich pod stałym patronatem Marszałka Województwa Wielkopolskiego. W latach 2002–2005 w konkursie można było składać wnioski w trzech kategoriach: wystawy, edukacja, wydawnictwa. W roku 2006 zmieniono kategorie, wskazując na działalność wystawienniczą, edukacyjną, promocyjną i marketingową oraz działalność naukową, konserwatorską i dokumentację zbiorów. W 2007 roku i aż do roku 2013, obok wyżej wymienionych kategorii, pojawiła się jeszcze jedna – wydawnictwa. Rok 2014 przyniósł kolejne zmiany, gdy wyodrębniono następujące kategorie: działalność wystawiennicza, działalność edukacyjna, promocyjna i marketingowa, działalność naukowa i wydawnicza, konserwacja, ochrona dziedzictwa kultury i inwestycje. W latach 2015–2016 kategorie były te same z jedną małą zmianą za działalność edukacyjną, promocyjną i marketingową, gdzie wykreślono ostatnie słowo, po czym przywrócono je w kolejnych dwóch edycjach konkursu tj. w latach 2017 i 2018. Z kolei w roku 2019 doszło do wyodrębnienia się tej kategorii jako całkowicie nowej. Ta decyzja spowodowała zwiększenie zakresu przyjmowanych projektów do pięciu kategorii: działalność wystawiennicza, działalność edukacyjna, działalność naukowa i wydawnicza, działalność promocyjna i marketingowa, konserwacja, ochrona dziedzictwa kultury, inwestycje. W konkursie tym, o czym warto wspomnieć, przyznawane są również tzw. nagrody specjalne, które otrzymują zasłużeni muzealnicy i naukowcy<sup>275</sup>.

#### **4.3. Nagroda Lednickiego Orła Piastowskiego**

Drugim konkursem w Wielkopolsce jest „Nagroda Lednickiego Orła Piastowskiego”. Uchwałę o jej przyznawaniu podjął Zarząd województwa w 2009 roku. Nagroda w tym konkursie jest honorowa, przyznawana raz w roku przez Marszałka Województwa Wielkopolskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie badań naukowych i upowszechniania wiedzy o roli dynastii piastowskiej w historii Polski i Europy oraz ochrony piastowskiego dziedzictwa kulturowego. Poza tym, że nagroda ta przyznawana jest osobom fizycznym i prawnym, mogą uzyskać ją również inne podmioty na podstawie oceny działalności i osiągnięć o istotnym znaczeniu. Nagroda przyznawana jest corocznie z inicjatywy własnej Marszałka Województwa Wielkopolskiego albo na wniosek: członków zarządu województwa wielkopolskiego, członków kapituły nagrody, generalnego konserwatora zabytków,

---

<sup>275</sup> Strona Fundacji Muzeów Wielkopolskich – <https://muzeawielkopolskie.pl>  
[http://muzeawielkopolskie.pl/1\\_46\\_izabella.html](http://muzeawielkopolskie.pl/1_46_izabella.html) [dostęp 17.01.2021].



poszczególnych wojewódzkich konserwatorów zabytków, poszczególnych stowarzyszeń i fundacji, których działalność statutowa obejmuje wspieranie nauki, lub poprzez zgłoszenie wniosku przez stowarzyszenie lub fundację, których działalność związana jest z organizacją turystyki. Wręczenie nagród odbywa się w dniu obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa. Co istotne, to wyróżnienie można otrzymać tylko raz. Laureata wyłania, spośród zgłoszonych kandydatów, ośmioosobowa kapituła nagrody. Organizatorem jest Marszałek Województwa Wielkopolskiego, a jego inicjatorem – Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy<sup>276</sup>.

#### **4.4. Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba**

Kolejnym konkursem są „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”, które swoją pierwszą edycję miały w 2006 roku. Celem tego konkursu jest wyróżnienie i nagrodzenie najwartościowszych wydarzeń opracowanych i zrealizowanych w najlepszych placówkach muzealnych znajdujących się na obszarze Mazowsza. Nagradzane są w nim rozmaite muzealne inicjatywy, zarówno projekty, wydawnictwa, jak i wystawy. Mazowieckie muzea w ten sposób mogą zaprezentować swoje działania, a dodatkowo otrzymać prestiżowe wyróżnienie. Od IX edycji Konkurs obejmuje następujące kategorie: wystawy muzealne, muzealne projekty edukacyjne, muzealne projekty otwarte oraz wydawnictwa muzealne. Regulaminowe zmiany kategorii wprowadzono przede wszystkim po to, by umożliwić muzeom zaprezentowanie ich działalności wykraczającej poza podstawową. Organizatorem Konkursu jest Samorząd Województwa Mazowieckiego, przy współpracy Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Oddział Mazowiecki w Warszawie<sup>277</sup>.

#### **4.5. Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku – Podlaski Laur Muzealny**

W regionie podlaskim od 2002 roku odbywa się konkurs na „Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku – Podlaski Laur Muzealny”. Jego głównym celem jest promowanie muzealnictwa, upowszechnianie najlepszych form i metod działalności muzealnej, wyrażenie uznania dla autorów wyróżniających się wystaw, wydarzeń poza wystawienniczych

---

<sup>276</sup> Strona Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy <http://lednicamuzeum.pl/strona.przyznawane.html> [dostęp 16.01.2021].

<sup>277</sup> Strona Samorządu Województwa Wielkopolskiego <https://mazovia.pl/pl/konkursy/xvii-edycja-konkursu-mazowieckie-zdarzenia-muzealne-wierzba.html> [dostęp 16.01.2021].

i publikacji. Organizatorem tego działania jest Stowarzyszenie Muzealników Polskich, Oddział Podlaski. Patronat i współfinansowanie konkursu obejmują Podlaski Urząd Marszałkowski i Urząd Miejski Miasta Białegostoku<sup>278</sup>.

#### **4.6. Wydarzenie Muzealne Roku – Śląsk**

Kolejną ważnym wyróżnieniem jest Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego przyznawana za Wydarzenie Muzealne Roku. Nagrody w Konkursie przyznawane są od 2005 roku. Pierwsze dwa lata rozdawano je w kategoriach: wystawy, publikacje, dokonania z zakresu inicjatyw edukacyjnych i osiągnięć z zakresu konserwacji. W 2007 roku do kategorii – dokonania z zakresu inicjatyw edukacyjnych dodano „oraz popularyzacji dziedzictwa kulturowego”. A w 2010 roku doprecyzowano kategorię publikacje dodając „książkowe” i w kategorii dokonania z zakresu inicjatyw edukacyjnych oraz popularyzacji dziedzictwa kulturowego dodano „w tym wydawnictwa multimedialne”<sup>279</sup>. Takie kategorie obowiązują do dziś. Nagrodą honoruje się instytucje muzealne działające na terenie województwa śląskiego, których statut lub regulamin został uzgodniony z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obsługę konkursu zapewnia Muzeum Śląskie w Katowicach, organizatorem jest Urząd Marszałkowski Województwa Śląskiego<sup>280</sup>.

#### **4.7. Wydarzenie Muzealne Roku – Pomorze Zachodnie**

W rejonie zachodniopomorskim również odbywa się konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku, funkcjonujący od 2009 roku. Jego celem jest wybór i uhonorowanie autora najciekawszego przedsięwzięcia z zakresu działalności muzealnej, a także promocja najlepszych projektów muzealnych regionu oraz zwiększenie ich roli w życiu społeczności lokalnych. Konkurs jest najważniejszym tego typu wydarzeniem skierowanym do muzeów w regionie; mogą być do niego zgłaszane najlepsze przedsięwzięcia z zakresu wszystkich

---

<sup>278</sup> Strona Stowarzyszenia Muzealników Polskich Oddział Podlaski <https://mwb.com.pl/smp2014/index.php/konkurs> [dostęp 12.01.2021].

<sup>279</sup> Zob. Strona Samorządu Województwa Śląskiego [https://www.slaskie.pl/content/1358516612\\_2013-01-18?fbclid=IwAR0gEegqVPGBAQsrrEG9gelMvOnQsBIR5aZ92Cd4pD4yriMIRzjFmYkqpc](https://www.slaskie.pl/content/1358516612_2013-01-18?fbclid=IwAR0gEegqVPGBAQsrrEG9gelMvOnQsBIR5aZ92Cd4pD4yriMIRzjFmYkqpc) [dostęp 18.01.2021].

<sup>280</sup> Strona Muzeum Śląskiego [https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5\\_t77h8vaSaMEv84-lu4ThgZIO9NgNew5tIjreM7\\_YwI](https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5_t77h8vaSaMEv84-lu4ThgZIO9NgNew5tIjreM7_YwI) [dostęp 18.01.2021].

dziedzin działalności muzealnej (w tym przede wszystkim wystawienniczej, wydawniczej, naukowej, edukacyjnej oraz mecenat muzealnictwa). Zgodnie z regulaminem konkursu nagradzani są autorzy przedsięwzięć muzealnych. Organizatorem jest Zachodniopomorski Oddział Stowarzyszenia Muzealników Polskich, a fundatorem nagrody – Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego.

#### **4.8. Muzeum Widzialne**

Ostatnim z konkursów jest „Muzeum Widzialne”. Jest to zupełnie inny konkurs od tych, które omówiono wcześniej. Jego założeniem jest popularyzacja najlepszych systemów identyfikacji wizualnej i rozwiązań graficznych wdrożonych przez muzea, oraz promowanie wiedzy i rozwiązań z obszaru budowy marki i działań wizerunkowych muzeów. Konkurs „Muzeum Widzialne” po raz pierwszy został zorganizowany w 2013 roku. Mogą w nim wziąć udział wszystkie muzea, bez względu na ich profil działania czy formę organizacyjną. Organizatorem jest Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów<sup>281</sup>. Jest to przedsięwzięcie wskazujące ewidentną zmianę w muzealnictwie. Stawia bowiem muzeum na równi z firmami czy korporacjami, w których marketing, kwestie promocji i rynku są niezmiernie ważne, gdyż poprzez swój wpływ na markę oddziałują na prezentowany przez nią produkt. Dla sektora komercyjnego jest to czymś oczywistym, w przeciwieństwie do muzeów, gdzie dopiero od kilku lat można dostrzec pewną zmianę w zakresie tworzenia systemu identyfikacji wizualnej druków, stron internetowych itp. Współcześnie identyfikacja wizualna jest ważnym narzędziem budowania tożsamości, ułatwiającym pozyskiwanie odbiorców i przebicie się przez coraz większą ofertę działań kulturalnych, wzmacniającą konkurencyjność, pokazującą, że język graficzny wpływa istotnie na budowanie wizerunku instytucji<sup>282</sup>. Umiejętne wykorzystywanie w promocji instytucji narzędzi, które wcześniej były znane i używane w sektorach niezwiązanych z kulturą, może prowadzić do zaangażowania widza w zupełnie odmienny sposób odbioru sztuki. Wiele narzędzi marketingowych umożliwia instytucjom muzealnym przedstawianie swoich działań w taki sposób, aby były one postrzegane przez odbiorców jako integralna część współczesnej rzeczywistości. Dodatkowo, te narzędzia pomagają zbliżać

---

<sup>281</sup> Strona konkursu Muzeum Widzialne [https://muzeumwidzialne.pl/o\\_projekcie.html](https://muzeumwidzialne.pl/o_projekcie.html) [dostęp 23.01.2020].

<sup>282</sup> Zob. A. Grodzińska, *Cultural Standard Time. Proces kształtowania współczesnego odbiorcy sztuki na przykładzie kilku zagranicznych strategii promocji kultury*, [w:] *Artysta-Kurator-Instytucja-Odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2012, s. 317–343.

doświadczenie zwiedzania muzeum do innych aspektów życia, co sprawia, że staje się bardziej atrakcyjne i związane z różnymi obszarami życia<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> Tamże, s. 330.

## Rozdział V

### Polskie muzea historyczne po 1989 roku jako problem badawczy<sup>284</sup>

#### 5.1. Problem, cele i hipoteza badawcza

Celem badań przedstawionych w pracy jest analiza funkcjonowania współczesnych instytucji muzealnych pod kątem dostępności dla każdego, zgodnie z koncepcjami „otwartego muzeum”, „kultury dostępnej” i „aktywnej kultury”. Dostępność ta jest widoczna w przejściu od muzeum jako „świątyni wiedzy” do muzeum jako „rzeźby społecznej”. Tak postawiony problem badawczy postanowiłam przedstawić w dwóch kontekstach – szerszym, czyli w kontekście współczesnych form animacji i partycypacji w kulturze historycznej i węższym – edukacji historycznej, korzystając z teoretycznych ustaleń w tym zakresie z obszaru zagadnień pedagogiki muzealnej i muzeologii, edukacji kulturowej i kulturalnej oraz dydaktyki historii.

Ostatecznie problem badawczy zawarłam w pytaniu: **czy i jak polskie muzea historyczne po 1989 roku były/są miejscem (prze)budowania relacji społecznych?** Przyjęłam, że wskaźnikiem tej zmiany (przebudowy), jest **przechodzenie muzeów od „świątyni wiedzy” do „rzeźby społecznej”**. Badaniom towarzyszyły cztery pytania:

1. **Jak współczesne muzea historyczne uwzględniają potrzeby różnych jednostek i grup społecznych, w tym również jednostek i grup zagrożonych marginalizacją i wykluczeniem?**
2. **Jakie relacje społeczne wytwarzały/wytwarzają polskie muzea historyczne po 1989 roku i jak to robiły/robią?**
3. **W jaki sposób następuje zmiana modelu uczestnictwa w kulturze historycznej? (przejście z biernej przestrzeni charakteryzującej się kontemplacją do aktywnego udziału/współdziałania)?**
4. **Jak nowe praktyki animacyjne i/lub partycypacyjne wpływały/wpływają na zmianę relacji społecznych w polskich muzeach po roku 1989?**

---

<sup>284</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, przywoływane w niniejszym omówieniu wypowiedzi pochodzą z kwestionariuszy i sporządzone zostały na podstawie ankiety przeprowadzonej z pracownikami muzeów. Cytowane są one z zachowaniem oryginalnej formy, poza przypadkami, gdzie znalazły się literówki bądź błędy techniczne, które usunęłam w cytowanych fragmentach.

W pracy postawiłam hipotezę, że **przechodzenie od „muzeum wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej” prowadzi przez edukację muzealną, która wyrasta do rangi najważniejszej aktywności współczesnych muzeów.** Hipotezie tej towarzyszyły następujące przeświadczenia, które poddałam weryfikacji:

- 1. Muzea są instytucjami w ciągłym procesie zmian.**
- 2. Zmiany zachodzące w muzealnictwie odnoszą się do form ich działań, co przekłada się również na ich ofertę, a tym samym na odbiorców i ich miejsce i rolę w muzeum współczesnym.**
- 3. Różnorodność odbiorców programów muzealnych związana jest ze zwiększeniem dostępności i otwartości instytucji muzealnych.**
- 4. Efektem zmian zachodzących w instytucjach muzealnych jest przebudowa relacji społecznych w i przez muzeum.**

## **5.2. Metody badawcze**

W pracy zastosowałam badania ilościowe<sup>285</sup>, w tym sondaż diagnostyczny z wykorzystaniem ankiety, oraz jakościowe<sup>286</sup>, wywiady pogłębione i studia przypadku. Badania ilościowo-jakościowe pozwoliły mi na zgromadzenie, analizę i prezentację wyników obserwacji na temat przemian, jakie zaszły w wybranych polskich muzeach w latach 1989–2019 w drodze weryfikacji tezy, że zmiany te postępowywały od tradycyjnego muzeum rozumianego jako „świątynia wiedzy” do nowego muzeum wykorzystującego koncepcję „rzeźby społecznej”.

Metodologia pracy badawczej oparta na połączeniu podejść ilościowego i jakościowego dała mi możliwość pełniejszego zrozumienia badanego zjawiska. Wykorzystanie sondażu diagnostycznego za pomocą kwestionariusza ankiety pozwoliło uzyskać dane ilościowe, które następnie poddałam analizie statystycznej. Natomiast wywiady oraz studia przypadku umożliwiły głębsze zrozumienie kontekstu, opinii i doświadczeń uczestników badania. Kombinacja tych metod pozwoliła na uzyskanie kompleksowego obrazu badanego zjawiska, jakim są wybrane polskie muzea historyczne jako przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych.

---

<sup>285</sup> T. Bauman, T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, rozdz. 6 oprac. Andrzej Radzko, wyd. 2 popr. i rozsz., Warszawa 2001

<sup>286</sup> *Metody badań jakościowych*, (red) N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (red. naukowa wydania polskiego) K. Podemski, Warszawa 2010 t. I, t. II.

### 5.3. Charakterystyka grupy badawczej i przebieg badań

W pracy zastosowałam metodę sondażu diagnostycznego<sup>287</sup>. Sondaż rozumiem, za Tadeuszem Pilchem i Teresą Baumann, jako „sposób gromadzenia wiedzy o atrybutach struktur funkcjonalnych oraz dynamice zjawisk społecznych, opiniach i poglądach wybranych zbiorowości, nasileniu się i kierunkach określonych zjawisk i wszelkich innych zjawiskach instytucjonalnie niezlokalizowanych – posiadających znaczenie wychowawcze – w oparciu o specjalnie dobraną grupę reprezentującą populację generalną, w której zjawisko występuje”<sup>288</sup>. Sondaż diagnostyczny pozwolił mi zbadać zjawisko społeczne, jakim jest przebudowa relacji społecznych we współczesnych muzeach historycznych. Celem badania było uzyskanie odpowiedzi na pytania dotyczące zachowania, motywów postępowania osób badanych, ich poglądów czy opinii. Poprzez przeprowadzenie sondażu można poznać określone zjawisko społeczne wraz z jego charakterystycznymi cechami jak: poziom, zasięg czy intensywność. W metodzie tej najczęściej stosowanymi technikami badawczymi są: ankieta, wywiad i obserwacja. Do zebrania materiału badawczego wybrałam dwie pierwsze metody<sup>289</sup>, które mogą być wykorzystywane zarówno we wstępnej fazie badania, podczas formułowania i precyzowania problemów badawczych oraz hipotez, jak i w czasie badań zasadniczych. Umożliwiają one dokonanie opisu badanej rzeczywistości, w tym ustalanie faktów, określanie postaw, oczekiwań, motywacji, opinii, a także określenie związków pomiędzy faktami<sup>290</sup>.

Ankieta to strukturalny instrument badawczy, który pozwala na zebranie danych od dużej liczby respondentów w jednolitym formacie. Projektując ankietę, dokładnie określiłam jej cele badawcze w formie pytań otwartych i zamkniętych. Ankieta została dostarczona respondentom w formie elektronicznej poprzez platformę internetową. Osobom biorącym udział w badaniach wyjaśniłam ich cel, zapewniłam je też o poufności i anonimowości

---

<sup>287</sup> Metoda to system założeń i reguł pozwalających na takie uporządkowanie praktycznej lub teoretycznej działalności, aby można było osiągnąć cel, do jakiego badacz świadomie zmierza (J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Katowice 1999, s. 11–12) Zdaniem innego autora metoda to „zespół teoretycznie uzasadnionych zabiegów koncepcyjnych i instrumentalnych, obejmujących najogólniej całość postępowania badacza, zmierzającego do rozwiązania określonego problemu badawczego” (T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych*, Wrocław 2001, s. 71).

<sup>288</sup> T. Pilch, T. Bauman, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Warszawa 2001 s. 80.

<sup>289</sup> Decyzja o zakwalifikowaniu ankiety bądź wywiadu do metody lub techniki należy do badacza. Literatura przedmiotu wyróżnia metodę wywiadu oraz jej dwa rodzaje – wywiad ustny i wywiad pisemny, czyli ankietę (J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, s. 131).

<sup>290</sup> Mianem faktów określa się najczęściej pojedyncze zdarzenia bądź też stany rzeczy zlokalizowane w przestrzeni i czasie. Fakty mogą być jakościowe lub ilościowe. Fakty uzyskane za pomocą metod naukowych, opisane językiem naukowym oraz zweryfikowane w zakresie ich prawidłowości stają się faktami naukowymi (W. Krajewski, *Prawda nauki. Przegląd zagadnień metodologicznych i filozoficznych*, Warszawa 1998, s. 29).

udzielanych odpowiedzi. Zebrane dane poddałam analizie statystycznej, w tym opisowej oraz testom statystycznym w celu weryfikacji hipotez badawczych<sup>291</sup>.

Zastosowane na dalszym etapie badań metody jakościowe pozwoliły mi zgłębić złożone zjawiska społeczne poprzez analizę danych jakościowych. W pracy wykorzystałam dwie metody z tej grupy, wywiad pogłębiony oraz studium przypadku.

Wywiady przeprowadziłam z wybranymi uczestnikami badań kwestionariuszem ankiety, mając wgląd w ich wiedzę ekspercką zadeklarowaną w ankiecie. Miały one formę półstrukturalną. Oznacza to, że podczas rozmów poruszałam pewne z góry przyjęte tematy i zadawałam pytania, jednocześnie elastycznie reagując na to, co mówią moi rozmówcy<sup>292</sup>.

Studium przypadku to metoda badawcza polegająca na szczegółowym analizowaniu pojedynczych przypadków w celu zrozumienia ich kontekstu, przebiegu i dynamiki. W badaniu zastosowałam autoteliczne studia przypadku<sup>293</sup>. Słowo „autoteliczne” pochodzi z greckiego i oznacza „cel sam w sobie”. Termin „autoteliczne studium przypadku” odnosi się zatem do takiego podejścia w badaniach jakościowych, gdzie sam proces badawczy oraz zgłębianie konkretnych przypadków i ich zrozumienie są celem samym w sobie, niekoniecznie prowadzącym do wyciągnięcia ogólnych wniosków lub generalizacji o charakterze ilościowym. Takie podejście jest szczególnie przydatne w sytuacjach, gdy badacz lub badaczka chce zgłębić specyficzne historie, doświadczenia, konteksty lub procesy, które są trudne do uchwycenia za pomocą ilościowych analiz lub ogólnych teorii. Autoteliczne studium przypadku pozwala zatem badaczom docenić i oddać złożoność konkretnych przypadków<sup>294</sup>.

W ramach badań metodą sondażu diagnostycznego przeprowadziłam badanie ankietowe<sup>295</sup> wśród pracowników muzeów na terenie całego kraju. Celem analizy było zgromadzenie i opracowanie danych diagnostycznych na temat sytuacji polskich muzeów, głównie w polu edukacji. Badanie, obok diagnozy, służyło także wypracowaniu rekomendacji w zakresie edukacji włączającej prowadzonej w polskich muzeach. Do udziału w sondażu zaprosiłam 100 instytucji muzealnych znajdujących się w różnych regionach Polski. Dodatkowo zamieściłam ją również w publicznym środku przekazu – Internecie, w grupach znajdujących się na portalu społecznościowym Facebook, gdzie zrzeszają się muzealnicy (Forum dyskusyjne członków ICOM Polska; Stowarzyszenie Muzealników Polskich).

---

<sup>291</sup> T. Pilch, T. Bauman, *Zasady badań pedagogicznych*, s. 96–98.

<sup>292</sup> Tamże, s. 82–26.

<sup>293</sup> *Metody badań jakościowych*, (red.) N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, (red. naukowa wydania polskiego) K. Podemski, Warszawa 2010 t. I, s. 623–627; 633 in.

<sup>294</sup> Tamże, s. 627–629.

<sup>295</sup> Formularz ankiety stanowi załącznik nr 1 do niniejszej pracy.



Uzyskałam odpowiedzi od 57 respondentów z 53 muzeów<sup>296</sup>. Cztery muzea przekazały ankiety wypełnione przez dwie różne osoby, co stanowi ciekawy materiał porównawczy. W badaniu uwzględniłam wszystkie nadesłane ankiety, bowiem „podwójne” ankiety zawierały dane z perspektywy pracowników pełniących różne funkcje i role w tej samej instytucji. Dla celów niniejszej pracy utworzony został kwestionariusz ankiety<sup>297</sup>, pod tytułem tożsamym z tematem niniejszej pracy: „Wybrane polskie muzea historyczne po 1989 roku jako przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych. Od muzeum „świątyni wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej”. Kwestionariusz składał się z 19 pytań zamkniętych, otwartych i półotwartych. Pytania zostały podzielone na dwa bloki tematyczne. Pierwszy składał się z odpowiedzi wielokrotnego wyboru i odnosił się do zagadnień dotyczących ściśle działalności edukacyjnej muzeów. Tutaj respondenci odpowiadali na pytania związane z formami działań edukacyjnych w cyklu rocznym na określony temat/tematy w powiązaniu lub nie z zasobami placówki. Wskazywali również, które działy zajmują się edukacją muzealną i podawali nazwy tych działów, ponadto prezentowali grupy odbiorcze, do jakich kierują ofertę edukacyjną, wyjaśniali na co kładą nacisk przy tworzeniu programów edukacyjnych, pisali również, gdzie są prowadzone działania, czy tylko w placówkach, czy również poza nimi. W tej części znalazły się również pytania opisowe, które odnosiły się do tego, w jaki sposób respondenci rozumieją misję muzeum, wskazywali również, czy edukacja muzealna, jaką prowadzą, znajduje odzwierciedlenie w misji. Dodatkowo pisali, w jaki sposób rozumieją cele i rolę edukacji muzealnej we współczesnych muzeach, wskazywali i opisywali jeden z wybranych programów edukacyjnych, który ich zdaniem wyróżniał się na tle innych, realizowanych w ich placówkach, a na koniec wskazywali wady i zalety, które dostrzegają w swych placówkach w odniesieniu do działań edukacyjnych. Drugi segment pytań w kwestionariuszu ankiety odnosił się do pracowników realizujących działania edukacyjne. W tej części znalazły się pytania dotyczące tego: kto prowadzi zajęcia edukacyjne, ilu pracowników merytorycznych pracuje w dziale oświatowym/edukacyjnym/dziale upowszechniania, ilu pracowników innych działów również zajmuje się edukacją. Dalej, znalazły się zagadnienia dotyczące zakresu obowiązków edukatorów, stażu ich pracy, ich wykształcenia oraz jakimi umiejętnościami zdaniem respondentów powinni charakteryzować się pracownicy realizujący działania edukacyjne w muzeach.

---

<sup>296</sup> Lista poszczególnych instytucji muzealnych, które wzięły udział w ankiecie znajduje się na końcu pracy i stanowi załącznik nr 2.

<sup>297</sup> Kwestionariusz ankiety, która pozwoliła mi technicznie zgromadzić dane z badania, znajduje się na końcu pracy i stanowi załącznik 1.

Ankieta miała charakter anonimowy i skierowana została do kierowników i pracowników działów oświatowych/edukacyjnych/upowszechniających, zajmujących się działalnością edukacyjną. Grupę badawczą w niniejszym projekcie stanowili pracownicy różnych działów muzeów, pracujący na różnych stanowiskach. Wśród nich znaleźli się zarówno edukatorzy i edukatorki pracujący w specjalnie do tego powołanych działach, jak i osoby pracujące w innych działach (dział sztuki, dział organizacji wystaw, dział obsługi turystycznej itp.), mające w zakresie swych obowiązków prowadzenie działań edukacyjnych. W kilku przypadkach kwestionariusze wypełnili dyrektorzy instytucji.

Badania sondażowe pozwoliły określić kondycję edukacji muzealnej we współczesnych polskich muzeach historycznych. Dały także wgląd w perspektywy rozwoju edukacji muzealnej wobec potrzeby redefinicji tradycyjnych zadań i funkcji instytucji muzealnych. Główną płaszczyzną odniesienia omawianych zagadnień była kwestia edukacji muzealnej prowadzonej po 1989 roku w muzeach w Polsce. Problematyka, której dotyczył sondaż, odnosiła się do struktury publiczności muzealnej, form systemu edukacji, wynikających z genezy instytucji, ale i tych „odstających”, które jeszcze kilkanaście lat temu bywały wskazywane jako te, które wpływają na wewnętrzne napięcia między rodzajami zadań, jakie pełni muzeum oraz statusu edukacji w muzeach.

Analizując różnorodne inicjatywy realizowane w 53 muzeach o różnych profilach działalności, w pracy skupiłam się na zauważalnych modyfikacjach w sposobach prowadzenia edukacji oferowanej przez te instytucje. Jako studium przypadku, będące przykładem łączenia tradycyjnych założeń edukacji muzealnej z jej nowoczesnymi formami i metodami, opracowałam cztery inicjatywy. Szczegółowe informacje zgromadzone przeze mnie na temat wspomnianych projektów pochodzą głównie z wywiadów, przeprowadzonych bezpośrednio z osobami badanymi, będącymi autorami, współautorami i najczęściej pomysłodawcami poszczególnych działań. Są wśród nich osoby nie tylko pracujące w muzeach, ponieważ niektóre projekty zrealizowane zostały we współpracy z innymi instytucjami/firmami. Moimi rozmówcami byli: Aleksandra Jarysz, kuratorka wystawy „Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść” (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu); Marcin Zdanowski, jedna z osób odpowiedzialnych za akcję wystawienniczą „Wyczółko-bus” (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; projekt postawał na bazie współpracy z Urzędem Miasta Bydgoszcz i Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy); Marcinem Szelażem (Muzeum Narodowe w Poznaniu) i Pawłem Gogołkiem (Stowarzyszenie Edukacyjne MCA) – osobami odpowiedzialnymi za powstanie programu „5 zmysłów. Audiodeskrypcja”. Ostatni z opisywanych programów –

„Muzeum mojego podwórka” zrealizowany został przez pracowników Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Byłam współautorką tego projektu, dodam, że miał on swoją pierwszą odsłonę 9 lat temu, i postanowiłam także odpowiedzieć na pytania zadane innym rozmówcom. Dodatkowo wracając w miejsce przeprowadzenia akcji społecznej przeprowadziłam wywiad z jednym z ówczesnych uczestników działania, Kacprem Miziołkiem.

Wywiady te miały charakter jawny i niestrukturalny<sup>298</sup>. Analiza ich treści była podstawą do opisanego wybranych zmian we współczesnych modelach edukacji muzealnej. Co istotne, opisane działania zostały zrealizowane w 4 instytucjach o odmiennych profilach: muzeum etnograficzne, muzeum okręgowe, muzeum narodowe i muzeum o profilu archeologiczno-historycznym, które funkcjonuje jako muzeum w plenerze. Każde z przedstawionych działań miało inny charakter: wystawa stacjonarna; obwoźna akcja wystawiennicza; wystawa będąca społecznym działaniem skierowanym do osób z niepełnosprawnościami i społeczna akcja edukacyjna. W każdym przypadku zastosowano odmienne formy i metody działań z odbiorcami, co miało znaczący wpływ na efekty, jakie zachodziły w czasie trwania opisywanych inicjatyw.

#### 5.4. Etyka badań

Etyka badań<sup>299</sup> naukowych stanowi fundamentalny element każdego procesu badawczego, wpływając nie tylko na samą pracę naukową, ale także na relacje między badaczem a uczestnikami badania. „Przez etykę badań naukowych należy rozumieć pewien szczegółowy, względnie wyodrębniony dział etyki normatywnej, w którym rozpatruje się

---

<sup>298</sup> Ze względu na stopień kategoryzacji wyróżniamy wywiady: 1. (standaryzowany, kwestionariuszowy) – prowadzony według listy pytań zamkniętych, jednakowych dla wszystkich respondentów. Jest zbliżony do ankiety. 2. Częściowo skategoryzowany – badacz korzysta z wykazu problemów, które powinien poruszyć w trakcie wywiadu. Celem wywiadu może być określenie trendów zjawisk, ich rozpoznanie, ustalenie danych do pytań zamkniętych, ewentualnie uzupełnienie wywiadu skategoryzowanego. 3. Nieskategoryzowany (wolny, swobodny) – prowadzony luźno, swobodnie, ukierunkowany jedynie problemem badawczym, pytania mają charakter otwarty, a zebrany materiał – jakościowy. 4. Jawny i ukryty – zależnie od tego, czy respondent jest poinformowany o zbieraniu informacji, czy też nie. 5. Panelowy – kilku badaczy zadaje pytania jednemu respondentowi lub jeden badacz zadaje pytania kilku respondentom na kolejnych dwóch spotkaniach. Celem jest stwierdzenie, jaki wpływ na prezentowane opinie ma postawa respondenta(ów), wpływ czasu oraz inne oddziaływanie środowiskowe, a także jakie czynniki mogą kształtować niezmiennosc opinii i postaw. J. Sztumski, Wstęp do metod, s. 131–135; L. Sołoma, *Metody i techniki*, Olsztyn 1999, s. 63–68. Ponadto literatura przedmiotu wyróżnia wywiad w postaci swobodnej, wywiad w postaci rozmowy naprowadzanej oraz wywiad jako rozmowę kierowaną. W. Zaczyński, *Praca badawcza nauczyciela*, Warszawa 1995, s. 147.

<sup>299</sup> Metody badań jakościowych, (red) N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (red. naukowa wydania polskiego) K. Podemski, Warszawa 2010 t. I, s. 648.

etyczne aspekty czynności badawczych, wykonywanych w ramach nauki. „Głównym zadaniem tej dyscypliny jest ustalenie i uzasadnienie reguł, których z etycznego punktu widzenia powinni przestrzegać wykonawcy tych czynności. W obrębie takich reguł – zasad dobrej praktyki badawczej – rozróżniam trzy grupy: reguły badawczej rzetelności, reguły lojalności wobec uczestników badań i reguły użyteczności wyników badawczych”<sup>300</sup>.

W niniejszym podrozdziale przedstawiam i uzasadniam normy moralne, które wyznaczyły kierunek moich działań w zakresie etyki badań naukowych przede wszystkim w trosce o ich rzetelność oraz ich uczestniczki i uczestników. Wyjaśniam też własną pozycję badaczki zaangażowanej, która nie tylko bada, ale także współtworzy edukacyjne środowisko muzealne wraz z projektami i ich realizacjami w miejscu pracy.

#### **5.4.1. Komunikacja z uczestnikami**

Przed rozpoczęciem badań, zgodnie z etycznymi wskazaniem, dostarczyłam uczestnikom wszelkie istotne informacje dotyczące celu, podejścia badawczego, metodologii, gromadzenia danych oraz ogólnego kontekstu badania. Zarówno na wstępie ankiety, jak i w treściach korespondencji mailowej rozsyłanej do instytucji muzealnych, jasno przedstawiłam cele badania, zobowiązując się jednocześnie do zachowania poufności danych.

#### **5.4.2. Uzyskiwanie świadomej zgody**

Tworząc świadome badania ankietowe i wywiady, nie tylko dbałam o uzyskanie zgody uczestników, ale także o zapewnienie im poczucia kontroli nad procesem. W ankiecie starałam się, aby uczestnicy wyrazili zgodę na uczestnictwo świadomie, jednocześnie potwierdzając swoje zrozumienie i akceptację zasad badania. To pozwalało im na pełne zaangażowanie się w badanie, mając świadomość swoich praw i obowiązków. W przypadku wywiadów, bez względu na formę (telefoniczną, przez platformę Zoom czy osobiste spotkanie), priorytetem było zapewnienie uczestnikom pełnej informacji o ich prawach. Proaktywnie informowałam o prawie do odmowy udzielenia odpowiedzi, możliwości wycofania się z badania w dowolnym

---

<sup>300</sup> W. Galewicz, O etyce badań naukowych Internetowe Czasopismo Filozoficzne *Diametros* nr 19 (marzec 2009): 48 – 57. [https://diametros.uj.edu.pl/serwis/pdf/diam19\\_galewicz.PDF](https://diametros.uj.edu.pl/serwis/pdf/diam19_galewicz.PDF) [dostęp 06.12.2023].

momencie oraz prawa do refleksji przed podjęciem decyzji o udziale. Dzięki temu uczestnicy czuli się swobodnie i miały pewność, że ich udział w badaniu jest dobrowolny i respektowany.

#### **5.4.3. Prawo do prywatności i bezpieczeństwa danych**

Zapewniłam uczestnikom badania pełne prawo do prywatności i bezpieczeństwa danych. W przypadku ankiet gwarantowano poufność informacji, a w przypadku wywiadów – personalne dane uczestników były używane wyłącznie w celu przeprowadzenia badania. Wszelkie nagrania, notatki czy inne formy zbierania danych były przechowywane zgodnie z obowiązującymi standardami bezpieczeństwa.

#### **5.4.4. Prawo do refleksji i odmowy**

Zastosowanie prawa do refleksji przed podjęciem decyzji o udziale, prawa do odmowy lub wycofania się z badania w dowolnym momencie, a także prawa do odmowy odpowiedzi na niektóre pytania (zwłaszcza w kontekście wywiadów) były fundamentalnymi aspektami mojego podejścia etycznego. Wszystkie te prawa miały na celu chronić uczestników przed ewentualnym dyskomfortem czy przymusem.

#### **5.4.5. Anonimowość i zgoda na ujawnienie danych**

Zagwarantowałam anonimowość uczestnikom poprzez niezbędne zakodowanie informacji identyfikujących. Jednocześnie, w przypadku wywiadów, uzyskałam osobistą, dobrowolną zgodę na ujawnienie danych osobowych w pracy naukowej, zapewniając, że wszelkie dane będą używane wyłącznie w celach związanych z badaniem.

Etyka badań naukowych, jaką przyjąłam w trakcie prowadzenia mojej pracy, stanowiła nie tylko filozoficzną dyscyplinę normatywną, ale także praktyczny fundament, na którym opiera się rzetelność i odpowiedzialność naukowego dochodzenia do prawdy. Zachowanie zasad etycznych w procesie badawczym nie tylko chroni uczestników, ale także buduje zaufanie społeczności naukowej do prowadzonych badań oraz ich wyników.

## Rozdział VI

### Pogłębiona charakterystyka działalności edukacyjnej w polskich muzeach historycznych po 1989 roku w świetle badań ilościowo-jakościowych

#### 6.1. Typologia muzeów biorących udział w badaniu

Kluczowe dla analizy danych zgromadzonych podczas badań było przyjęcie konkretnej typologii muzeów. I tak, Katarzyna Zalasieńska podzieliła je ze względu na podmiot prowadzący i zaproponowała ich cztery typy: muzea państwowe – powoływano przez organy administracji rządowej, muzea samorządowe – tworzone przez jednostki samorządu terytorialnego, muzea prywatne – ich organizatorem są osoby prawne i fizyczne, muzea społeczne – angażujące mieszkańców konkretnego terenu<sup>301</sup>. Andrzej Leśniewski również zaproponował taki podział, choć tworząc go, uszczegółowił typologię uwzględniając rzeczywisty stan prawny jednostek muzealnych<sup>302</sup>.

Tabela 1. Typologia muzeów ze względu na status prawny

| Państwowe |                   | Samorządowe |              | Prywatne |                      | Społeczne |              |
|-----------|-------------------|-------------|--------------|----------|----------------------|-----------|--------------|
| 1)        | Ministerialne     | 5)          | Regionalne   | 9)       | Sakralne             | 14)       | Regionalne,  |
| 2)        | Narodowe          | 6)          | Miejskie     | 10)      | Specjalistyczne      | 15)       | Miejskie     |
| 3)        | Okręgowe          | 7)          | Ziemi        | 11)      | Quasi-muzea          | 16)       | Ziemi        |
| 4)        | Inne rejestrowane | 8)          | Izby pamięci | 12)      | Izby pamięci         | 17)       | Quasi-muzea  |
|           |                   |             |              | 13)      | Atrakcje turystyczne | 18)       | Izby pamięci |
|           |                   |             |              |          |                      | 19)       | Inne zbiory  |

Źródło: [Leśniewski 2009, *Społeczne placówki muzealne jako zaplecze regionalnej turystyki kulturowej na przykładzie Muzeum Regionalnego w Trzemesznie*, „Turystyka Kulturowa” 2009 nr 6 s. 15].

Jeszcze inny podział zaproponowali Izabela Wyszowska i Tadeusz Jędrzyński. Autorzy ci uwzględnili kryteria wynikające ze specyfiki zbiorów muzealnych, z podziałem na: muzea archeologiczne, etnograficzne, historyczne, wnętrz – rezydencja, sztuki sakralnej, techniki, sztuki, martyrologii, przyrodnicze, nauki o ziemi, literatury, rolnicze, teatralne, sportu

<sup>301</sup> K. Zalasieńska, *Muzea publiczne. Studium administracyjno-prawne*, Warszawa 2013, s.135.

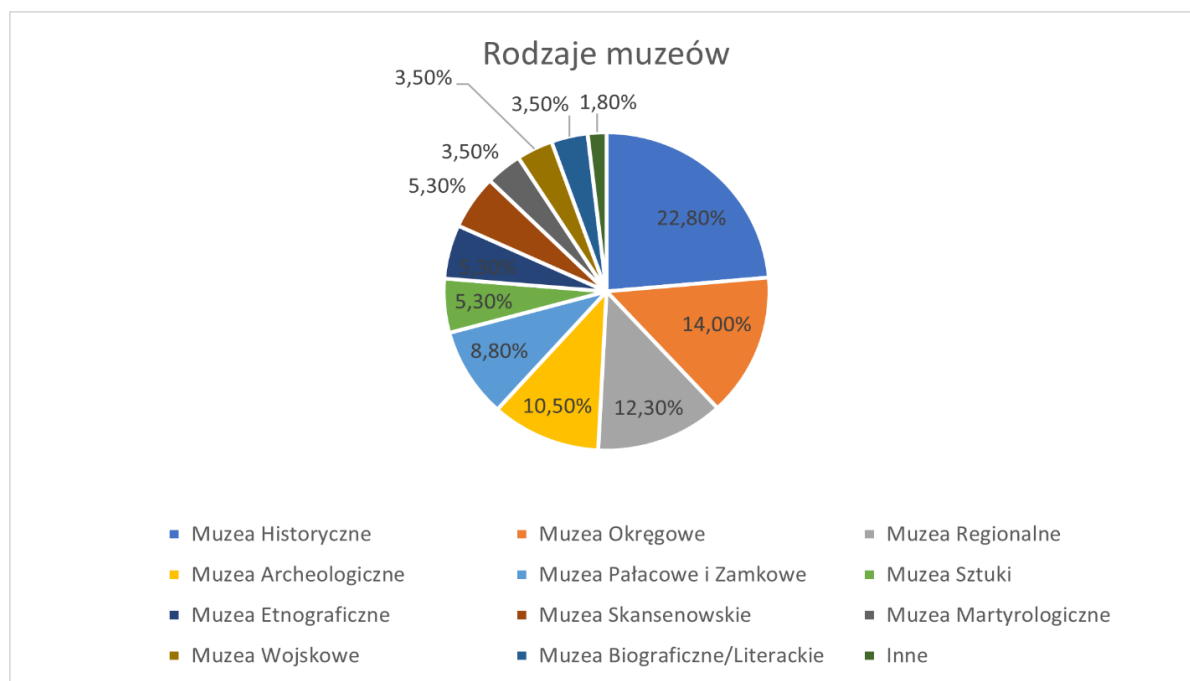
<sup>302</sup> A. Leśniewski, *Społeczne placówki muzealne jako zaplecze regionalnej turystyki kulturowej na przykładzie Muzeum Regionalnego w Trzemesznie*, „Turystyka Kulturowa” 2009 nr 6, s. 15.

i turystyki, biograficzne, wojskowe, uniwersyteckie; muzea zbiorów specjalnych m. in. muzea romantyzmu, filumenistyczne, soli, łowieckie, poczty, zegarów, sztuki medalierskiej, instrumentów muzycznych, rzemiosła, karykatury, judaizmu, morskie, bursztynu, ikon<sup>303</sup>.

Z kolei Anna Jęczmyk i Anna Ammel odwołały się do typologii muzeów przyjętej w 2010 roku przez Główny Urząd Statystyczny. Typologia ta uwzględnia: muzea artystyczne, archeologiczne, etnograficzne, historyczne, biograficzne, literackie, martyrologiczne, przyrodnicze, geologiczne, techniki i nauki, militarne, interdyscyplinarne, skansenowskie, wnętrz i inne<sup>304</sup>. Ten sam podział muzeów występuje też u Wyszowskiej i Jędrysiaka, jednak uzupełniony został o kategorię muzeum regionalnego.

Na potrzeby prowadzonych przeze mnie badań za właściwe uznałam, korzystając z dorobku innych autorów, wypracowanie własnej typologii muzeów i podzieliłam je na: muzea sztuki, archeologiczne, etnograficzne, historyczne, biograficzne/literackie, martyrologiczne, wojskowe, skansenowskie, regionalne, okręgowe, narodowe. Za kryterium tego podziału przyjąłam rzeczywisty, wynikający z materiału empirycznego status muzeów, które wzięły udział w badaniu, co pokazuje wykres 1.

**Wykres 1. Muzea objęte badaniem według typologii autorki.**



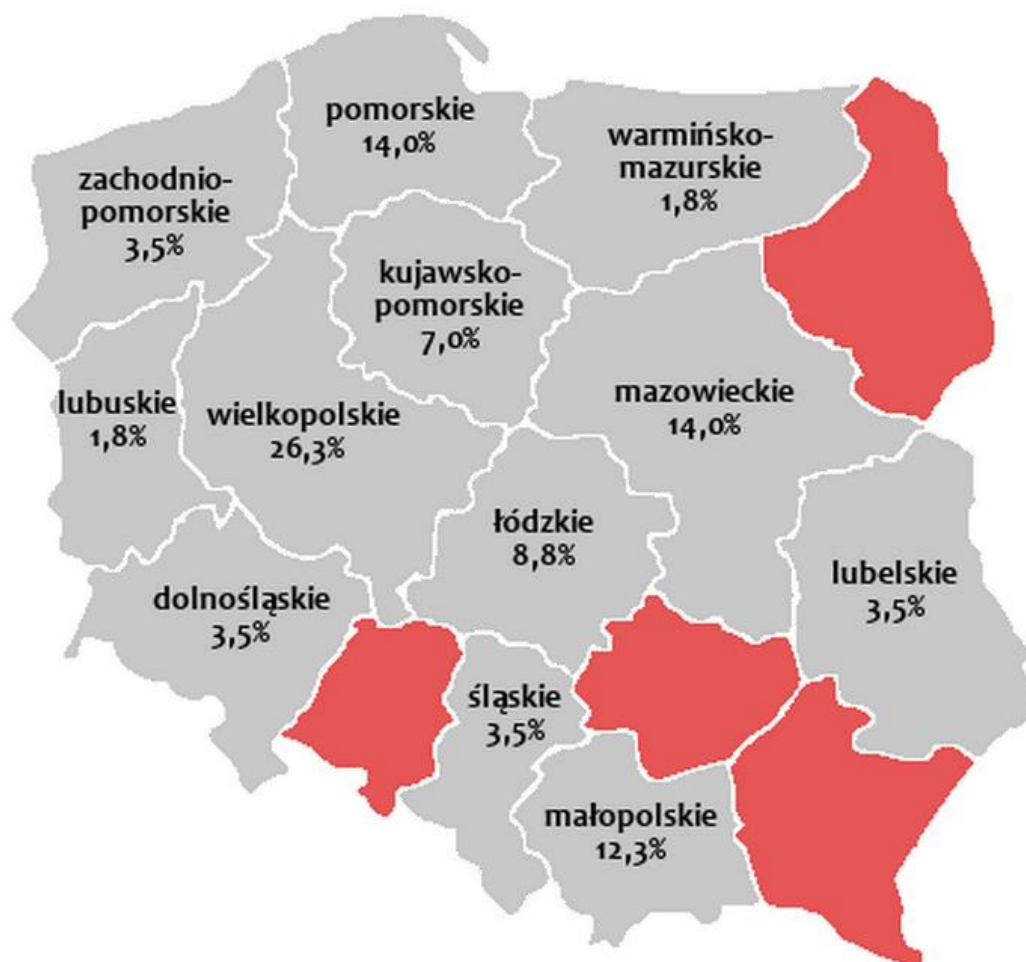
Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

<sup>303</sup> I. Wyszowska, T. Jędrysiak, *Turystyka muzealna*, Warszawa 2017, s. 74.

<sup>304</sup> A. Jęczmyk, A. Sammel, *Turystyka muzealna*, „Turystyka i Rekreacja” 2013 nr 1, t. 10., s. 24 in. Zob. też I. Wyszowska, T. Jędrysiak, *Turystyka muzealna*, s. 72 i n.

W trosce o reprezentatywność badań uwzględniłam muzea z całej Polski, starając się o proporcjonalny rozkład terytorialny instytucji i uwzględnienie specyfiki regionalnej ich działalności. Jednocześnie, ze względu na dobrowolność udziału w badaniach, rozkład ten jest pochodną rzeczywistej responsywności instytucji muzealnych, które zdecydowały się odpowiedzieć na moją ankietę, co ilustruje wykres 2.

**Rys. 2** Rozkład terytorialny muzeów objętych badaniem z uwzględnieniem specyfiki regionalnej ich działalności.



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Podstawą analizy i interpretacji działalności polskich muzeów ze względu na ich mniej lub bardziej prospołeczny, otwarty, partycypacyjny charakter, była dla mnie wspomniana już ankietą. W ankiecie muzea przedstawiły dane dotyczące obszarów działalności edukacyjnej, w oparciu o dwa działy: działalność edukacyjna muzeów oraz pracownicy realizujący działania edukacyjne niezależnie od tego, czy w muzeum jest czy nie ma wyspecjalizowanego działu edukacyjnego.



## 6.2. Analiza działalności edukacyjnej muzeów ze względu na formy działania

Pytania z pierwszej części kwestionariusza dotyczyły realizowanych przez muzea programów edukacyjnych i ich odbiorców. Znalazły się tu zagadnienia dotyczące adresatów i form realizacji działań edukacyjnych oraz pytanie o to, co wpływa na projektowanie i realizację konkretnych z nich.

Już po pierwszej, ilościowej analizie danych okazało się, że muzea nader często stosują tradycyjne formy edukacji, takie jak lekcje i oprowadzania dla grup zorganizowanych – 98,2%, ale także na tym samym, wysokim poziomie częstotliwości – warsztaty 98,2%, a w dalszej kolejności: prelekcje/wykłady 93%, programy do wystaw stałych – 80,7%, konferencje/sesje – 78,9% i konkursy – 78,9% oraz oprowadzania indywidualne – 78,9%. Większość muzeów, bo aż 73,7% wskazało, że w ofercie posiada również praktyki zawodowe dla studentów, co dotyczy przede wszystkim takich kierunków studiów, jak: muzeologia, muzealnictwo, ochrona dóbr kultury czy kuratorstwo<sup>305</sup>. Niżej oszacowane zostały programy edukacyjne tworzone na okoliczność wystaw czasowych – 70,2%, co oznacza, że nie w każdej instytucji jest to praktykowane.

Analiza jakościowa form prowadzenia działań edukacyjnych przez muzea skłania do wniosku, że ich celem jest przede wszystkim zapoznanie zwiedzających ze zbiorami, wystawami lub historią miejsca, ewentualnie historią samego muzeum. Ostatnia forma obejmuje najczęściej prezentację podstawowych założeń wystaw, przedstawienie wybranych eksponatów i faktów, bazując na informacjach uzyskiwanych w trakcie prowadzonych przez muzea badań podstawowych. Zajęcia w postaci lekcji, warsztatów i prelekcji/wykładów najczęściej odnoszą się bezpośrednio do zagadnień związanych z profilem muzeum, a oprowadzania dotyczą zbiorów muzealnych w dosłownym znaczeniu tego słowa.

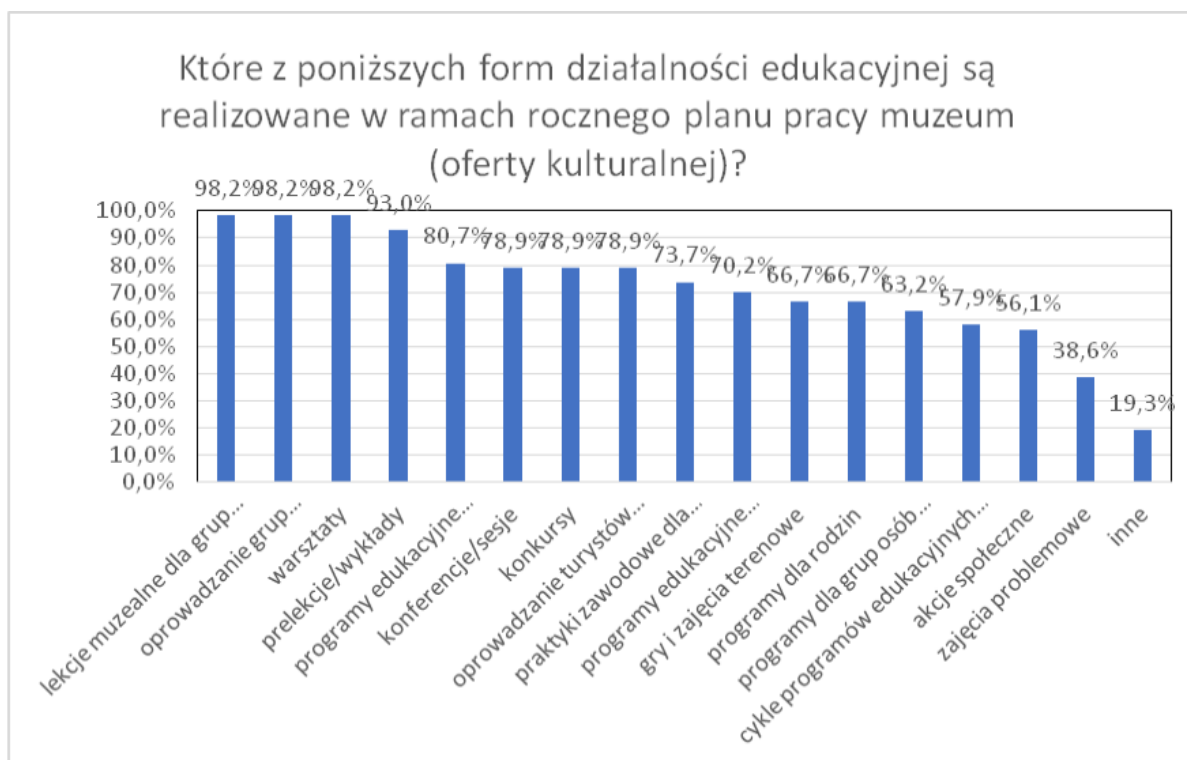
Ponadto, pozyskane dane pozwalają stwierdzić, że projektując i organizując lekcje muzealne, muzea raczej funkcjonują poza programem szkolnym. Prezentowane tematy zajęć mają zazwyczaj charakter popularyzacji kulturowej, wynikającej z charakteru danej instytucji, jej zbiorów i wystaw, i nie są powiązane ściśle z podstawą programową i programem nauczania. W pojedynczych przypadkach można odnaleźć propozycje, które uwzględniają tę pierwszą. Brak korelacji programu muzeum z programem szkolnym nie może być przedmiotem krytyki, wzięwszy pod uwagę fakt, że oferta muzealna skierowana do uczących się zwykle służy poszerzaniu i pogłębianiu wiedzy humanistycznej praktykowanej w szkole, a nie jej

---

<sup>305</sup> Zob. Wykaz studiów dla muzealników: <https://www.nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-studiow-dla-muzealnikow> [dostęp: 21.01.2022].

powielaniu. Z drugiej strony ważne jest zachowanie związku między edukacją muzealną i szkolną zarówno na poziomie merytorycznym, jak i metodycznym, czego przykłady także odnalazłam w danych pozyskanych w trakcie badań.

**Wykres 2. Realizacja form działalności muzealnej w planach rocznych**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

W świetle przeprowadzonych badań należy stwierdzić, że polskie muzea coraz częściej sięgają po nowoczesne strategie, metody i techniki działania edukacyjnego, w tym gry i zajęcia terenowe – 66,7%, co wskazuje na duży potencjał i dostrzeganie przez edukatorów muzealnych potrzeby tworzenia oferty mającej charakter bardziej rozrywkowy niż naukowy.

Kolejne formy działań i duża częstotliwość ich występowania, bo mieszcząca się w przedziale od 66% do 38%, wiążą się z dostrzeganiem przez instytucje muzealne „nowych” choć w rzeczywistości od dawna znanych muzealnikom odbiorców, jakimi są rodziny z dziećmi – 66,7% i osoby z niepełnosprawnościami – 63,2%, o czym mowa będzie dalej. Inne formy wskazane przez ankietowanych, to działania cykliczne polimetodyczne i wieloetapowe – 57,9%. Wreszcie akcje społeczne i zajęcia problemowe, które wskazują na wyraźne już dążenie muzeów do zmian i próby ich skutecznego otwarcia się na widzów traktowanych podmiotowo, wraz z ich potrzebami działania i wytwarzania własnych doświadczeń w muzeum. Pomimo

tego, że ilościowo zamykają one stawkę, skala ich występowania jest i tak duża. Akcje społeczne wskazała więcej niż połowa instytucji, bo blisko 56,1%, z kolei zajęcia problemowe funkcjonują w blisko 38,6% muzeach, wśród których przeprowadzono badanie. Wyróżniające dla tych form działania jest wiązanie przeszłości z teraźniejszością i historii z tematyką współczesną poprzez różne formy współdziałania i partycypacji.

W kategorii „inne” znalazły się te formy działalności edukacyjnej muzeów, które wymienione zostały tylko raz, a które podzieliłam, wskazując na ich charakter wynikający z form tradycyjnych bądź otwartych działalności edukacyjnej, co ilustruje tabela 2.

**Tabela 2. Kwalifikacja poszczególnych działań ze względu formę do kategorii oświatowo-naukowych i edukacyjno-rozrywkowych**

| Oświatowo – naukowe<br>(tradycyjne)  | Edukacyjno-rozrywkowe<br>(otwarte; czynne)                    |
|--|---|
| <b>Staże</b>   | Warsztaty filmowe   |
| <b>Szkolenia dla pracowników muzeów<br/>(Echocast Polska)</b>  | Gry i projekty cyfrowe  |
| <b>Szkolenie przewodników zewnętrznych<br/>(dopuszczonych do oprowadzania po<br/>wybranych elementach ekspozycji)</b>  | Zajęcia online, materiały do samodzielnego<br>wykorzystywania |
| <b>Specjalistyczne wykłady dla studentów<br/>min. historii sztuki oraz kierunków<br/>studiów związanych z opieką nad<br/>zabytkowymi założeniami ogrodowo-<br/>parkowymi</b> | Turniej gier planszowych/ Festiwal sztuki                     |
| <b>Wolontariat</b>   | Performance <sup>306</sup>                                    |

Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

<sup>306</sup> Zob. I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989-2009*, Poznań 2010, s. 21 n.

Jeden z respondentów wymienił kilka form podejmowanych działań, ale w kategorii „inne” poczynił uwagę, że „część działalności edukacyjnej zależna jest od programu planowanego na dany rok, zatem niektóre formy nie są zawsze obecne”<sup>307</sup>.

Pogłębiona analiza danych empirycznych odniesionych do form działalności edukacyjnej muzeów wymaga opisu, co wymienione w ankietach formy oznaczają w praktyce i jaki jest ich wpływ na miejsce i rolę widza w muzeum, co przedstawia tabela 3.

**Tabela 3. Koncepcje uczenia się w działaniu z podziałem na formy.**

| WIDZ   | UCZESTNIK   | UŻYTKOWNIK  | WSPÓŁTWÓRCA  |
|--|---|---|--|
| Biernie  | Biernie/Czynnie   | Czynnie   | Aktywnie   |
| ogląda/ słucha   | uczestniczy w działaniu   | użytkuje/ korzysta  | tworzy/oddziałuje  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ lekcje</li> <li>➤ oprowadzania</li> <li>➤ prelekcje/ wykłady</li> <li>➤ działania online</li> <li>➤ zwiedzanie wystawy</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ warsztaty</li> <li>➤ konferencje/ sesje</li> <li>➤ performance</li> <li>➤ akcje społeczne</li> <li>➤ działania online</li> <li>➤ szkolenia</li> <li>➤ działania na wystawie</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ konferencje/sesje</li> <li>➤ praktyki</li> <li>➤ gry/zajęcia terenowe</li> <li>➤ zajęcia problemowe</li> <li>➤ wolontariat</li> <li>➤ performance</li> <li>➤ działania online</li> <li>➤ szkolenia</li> <li>➤ działania na wystawie</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ konkursy</li> <li>➤ praktyki</li> <li>➤ performance</li> <li>➤ akcje społeczne</li> <li>➤ działania online</li> <li>➤ współtworzenie wystawy</li> </ul> |

Opracowanie własne.

Koncepcje uczenia się w działaniu stanowią ważny obszar w pedagogice, psychologii oraz dziedzinach związanych z edukacją i kulturą. Przy analizie tych koncepcji w kontekście

<sup>307</sup> Ankieta nr 11.

muzeów, warto zwrócić uwagę na różnice w formach działania, które są charakterystyczne dla różnych rodzajów uczestników muzeum. Prezentowany opis poszczególnych form działania, związanych z koncepcjami uczenia się w działaniu, ukazany został w kontekście czterech podstawowych typów osób odwiedzających muzeum: widza, uczestnika, użytkownika i współtwórcy.

Widz biernie ogląda/słucha. Ten typ uczestnika jest pasywny w swoim podejściu do muzealnych zasobów. Ogląda wystawy, słucha przewodników lub czyta opisy eksponatów, ale nie bierze czynnego udziału w interakcji z nimi. Jego głównym celem jest odbiór informacji i wrażeń.

Uczestnik biernie/czynnie uczestniczy w działaniu. Mimo że uczestnik nie jest całkowicie bierny, to jednak jego interakcje z zasobami muzealnymi są ograniczone do podstawowych działań, takich jak czytanie lub słuchanie. Może brać udział w przygotowanych przez muzeum programach edukacyjnych, ale nie angażuje się w głębsze refleksje czy aktywne działania twórcze.

Użytkownik czynnie użytkuje/korzysta. Osoba w roli użytkownika korzysta z różnorodnych zasobów muzealnych w sposób aktywny i interaktywny. Może korzystać z interaktywnych ekspozycji, aplikacji mobilnych, gier edukacyjnych czy symulacji, które pozwalają na głębsze zrozumienie tematów prezentowanych w muzeum poprzez aktywne eksplorowanie i manipulowanie treściami. Ten rodzaj uczestnika aktywnie uczestniczy w programach muzealnych, angażując się w dyskusje, warsztaty, prezentacje i inne interaktywne formy nauki. Może także brać udział w grupowych projektach czy eksperymentach, co pozwala mu na aktywne eksplorowanie i zrozumienie prezentowanych treści.

Współtwórca aktywnie tworzy/oddziałuje. Współtwórca to uczestnik, który aktywnie angażuje się w tworzenie nowych treści lub doświadczeń w muzeum. Może to obejmować udział w projektach partycypacyjnych, współpracę z kuratorami przy tworzeniu nowych wystaw, organizowanie wydarzeń kulturalnych czy nawet tworzenie własnych dzieł sztuki inspirowanych muzealnymi zbiorami.

Oprócz analizy teoretycznej, wskazane wnioski opierają się głównie na mojej aktywnej praktyce zawodowej<sup>308</sup>.

---

<sup>308</sup> Dzięki mojemu doświadczeniu w pracy z różnymi instytucjami kulturalnymi, w tym zawodowo z muzeami, miałam okazję obserwować i uczestniczyć w różnych formach interakcji między uczestnikami a zasobami muzealnymi. Moja praktyka zawodowa obejmuje m.in. projektowanie i realizację programów edukacyjnych, konsultacje związane z interpretacją wystaw oraz współpracę z zespołami muzealnymi przy rozwijaniu interaktywnych narzędzi i treści edukacyjnych. Dzięki temu doświadczeniu mam możliwość zgłębiania różnych

Odnosząc się do zagadnień związanych z planami czy założeniami, w ankiecie znalazło się pytanie dotyczące tematyki programów edukacyjnych wynikających lub odnoszących się bezpośrednio do zasobów instytucji muzealnej. Większość ankietowanych, czyli 54,4%, odpowiedziała „tak”, podczas gdy 29,8% stwierdziło, że tematy programów nie zawsze są związane z zasobami, którymi dysponuje dana instytucja. Co więc oznacza kategoria „inne”? Zawiera ona odpowiedzi, które nie były jednoznacznie określone jako „tak” lub „nie”. Jednak analiza tych odpowiedzi sugeruje, że wartość, którą osiągnęły, czyli 15,8%, powinna być dodana do odpowiedzi „nie”. Ponieważ każda z odpowiedzi respondentów wskazuje, że programy realizowane w ich placówkach wykraczają poza ofertę opartą na zasobach i obejmują tematy wykraczające poza te zbiory, stanowią one zatem poszerzenie tych zagadnień, które nie są przedmiotem bezpośredniej działalności muzeum. Niektórzy z uczestników badania wskazali również, że zbiory lub ich elementy traktują jako pretekst do tego, aby poruszyć tematy, które są bliższe współczesnemu odbiorcy. Niekiedy wynika to ze specyfiki muzeum, bowiem w odpowiedziach znalazły się takie zdania jak: „(...) ponieważ jesteśmy muzeum miejskim, odnosimy się też do tematyki [naszego miasta – przyp. M.O.]”<sup>309</sup>, a w innej wypowiedzi czytamy, „(...) ponieważ, jednak też działamy w obszarze miasta, odnosimy się też do jego zabytków, historii, aktualnych problemów społecznych”<sup>310</sup> czy „(...) przeważnie tak, jednak często korzystamy również z dziedzictwa, jakim jest miasto samo w sobie”<sup>311</sup>. W kategorii „inne” znalazły się również stwierdzenia wskazujące, że muzea uwalniając się niejako od tematyki ściśle związanej z posiadanymi zasobami powiększają swoją ofertę: „(...) dodajemy elementy, których nie ma, aby poszerzyć spektrum przekazywanych informacji”<sup>312</sup>, w innym przypadku jest to wypowiedź o tym, że tematy „odnoszą się do bardzo szeroko rozumianej problematyki, której punktem wyjścia jest okres eksponowany w naszym muzeum, ale staje się on płaszczyzną dalszego rozwijania różnorodnych zagadnień”<sup>313</sup>. W kategorii „inne” nader często padała odpowiedź wskazująca, że wachlarz zagadnień, jakie znajdują się w programach muzeum, obejmuje tematy związane z zasobami, jak i te, które wykraczają poza ten zakres tematyczny. Jeśli chodzi o zestawienie odpowiedzi z ankiet

---

metod i strategii, które sprzyjają aktywnej partycypacji oraz uczeniu się poprzez działanie w kontekście muzealnym. Obserwacje i refleksje nad efektywnością różnych form interakcji oraz ich wpływem na procesy uczenia się mają dla mnie kluczowe znaczenie w doskonaleniu praktyki edukacyjnej i interpretacyjnej w muzeum. Dzięki temu podejściu mogę lepiej zrozumieć potrzeby i oczekiwania różnych grup odwiedzających muzeum oraz dostosować ofertę edukacyjną i interpretacyjną, aby jak najlepiej odpowiadała na ich potrzeby i zainteresowania.

<sup>309</sup> Ankieta nr 10.

<sup>310</sup> Ankieta nr 25.

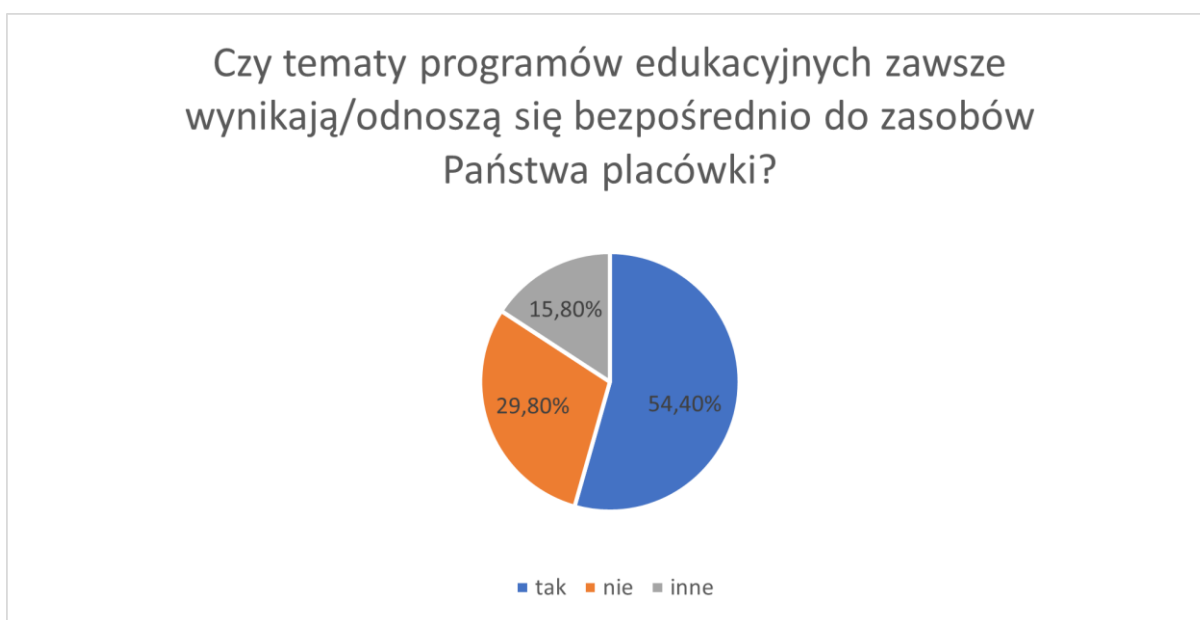
<sup>311</sup> Ankieta nr 38.

<sup>312</sup> Ankieta nr 27.

<sup>313</sup> Ankieta nr 12.

powtarzających się, to tylko w jednej z tych instytucji zauważono rozbieżność, gdzie w pierwszej ankiecie jedna z osób wypełniających kwestionariusz wskazała odpowiedź „nie”<sup>314</sup>, a w drugiej padła odpowiedź „tak”<sup>315</sup>, co zadeklarował pracownik działu edukacji (zob. wykres 3).

**Wykres 3. Problematyka edukacji muzealnej w jej związkach z zasobami muzeum**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Gdyby więc te dwie dane o niższych wartościach zsumować, proporcje wyglądałyby następująco: tak – 54,4%, nie – 45,6%. Ta niewielka różnica wyraźnie wskazuje na zmianę zachodzącą w placówkach muzealnych. Coraz więcej instytucji, uwalniając się od reżimu edukowania wyłącznie w granicach wyznaczonych przez posiadane zasoby, sięga po tematy społeczne i środowiskowe od tych zasobów niezależne. Jeszcze nie tak dawno takie działanie mogłoby narazić muzea na zarzut nieuzasadnionego wykraczania poza granice programowe, współcześnie jednak coraz więcej programów edukacyjnych, odnosząc się do idei muzeum jako centrum życia lokalnego, działa pogłębiając, wykraczając i problematyzując zasoby i wiążące się z nimi treści z innymi, z nawiązaniem do współczesności włącznie.

<sup>314</sup> Ankieta nr 1.

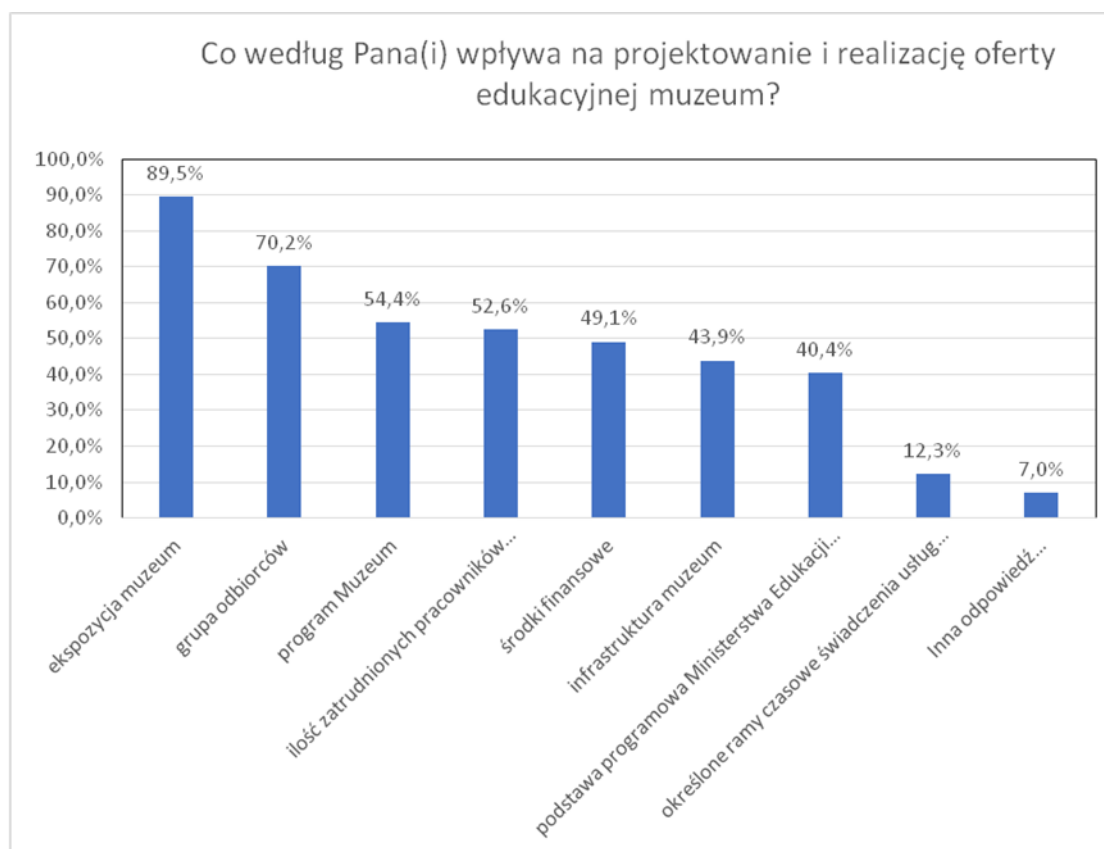
<sup>315</sup> Ankieta nr 1A.

### 6.3. Analiza działalności edukacyjnej muzeów ze względu na ofertę

Kolejne pytanie w kwestionariuszu ankiety dotyczyło kwestii, które są uznawane za znacząco wpływające na tworzenie oferty.

Choć, jak wskazali respondenci, czynnikiem najbardziej determinującym tworzenie danej oferty nadal jest ekspozycja stała muzeum – 89,5% wskazań, to na drugim miejscu znalazł się odbiorca – 70,2%, a dopiero na trzecim program muzeum – 54,4% wskazań. Warto zauważyć, że pozostałe wyniki odnoszą się bardziej do zagadnień technicznych niż merytorycznych. Są one związane z liczbą zatrudnionych pracowników i możliwościami planowania i realizacji działań edukacyjnych przez zespół. W ten sam sposób należy rozumieć ograniczenia finansowe i infrastrukturę, podstawę programową ówczesnego MEiN, gdy mowa jest o odbiorcach-uczniach oraz zdeterminowane różnymi czynnikami ramy czasowe świadczonych usług (np. rok szkolny, akademicki, wakacje itd.).

Wykres 4. Wzory wpływu: wykres czynników kształtujących ofertę edukacyjną muzeów



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Bardzo istotne uwagi znalazły się w kategorii „inne”, gdzie trzy instytucje wskazały wyraźnie na kompetencje dydaktyczne zespołu edukacyjnego, pisząc, że na tworzenie oferty wpływ ma:



„(...) osobowość edukatorów i przekonanie szefa muzeum”<sup>316</sup>; „kreatywność osób prowadzących działania edukacyjne”<sup>317</sup>; „(...) specyficzne/unikalne kompetencje członków zespołów edukacyjnych, możliwość podnoszenia kompetencji zawodowych, dotacje na bezpłatne realizacje działań edukacyjnych dla grup wykluczonych z udziału w kulturze, otoczenie społeczne/potencjał lokalny muzeum”<sup>318</sup>. Kwestia kompetencji edukatorów zostanie omówiona w dalszej części pracy, ponieważ mają one istotne znaczenie dla rozumienia muzeum jako rzeźby społecznej. Z kolei ostatni a z ankietowanych osób odnosząc się do podstawy programowej napisała:

To program edukacji narodowej powinien zakładać wykształcenie wśród nauczycieli wiedzy o wartości zapoznania podopiecznych z dziedzictwem kulturowym. Muzea mogą oczywiście zwracać uwagę na odniesienia ich tematyki do programu nauczania, ale jeśli nie ma zrozumienia po stronie szkół sensu wizyty w muzeum, to wysiłki muzeów skazane są na porażkę<sup>319</sup>.

O ile korelacja edukacji muzealnej i szkolnej zależy także od tej drugiej, o tyle kompetencje edukatorów muzealnych są zmienną zależną od samych muzeów. I dalej, obok kompetencji edukatorów muzealnych, ważne jest także przygotowanie do zawodu i większa troska o przygotowanie przyszłych nauczycieli także do pracy z muzeum. Polskie muzea, odkąd obowiązuje podstawa programowa kształcenia ogólnego, starają się tworzyć ofertę, która wprost lub pośrednio się do niej odnosi, uznając takie myślenie i działanie za klucz do zwiększania frekwencji w muzeach, ale jest to zadanie, o czym pisałam powyżej, bardzo trudne, a niekiedy niewykonalne ze względu na charakter ekspozycji, wreszcie niekorzystne, zubażające realne możliwości muzeów kształtowania kultury historycznej zgodnie z własnym profilem. Co więcej, dyskusje wokół edukacji muzealnej od lat koncentrują się na jej związkach z edukacją szkolną, traktując je jako konieczne, choć nie zawsze refleksyjnie do nich podchodząc. „Korelację programów edukacyjnych z programami szkolnymi w zakresie przygotowania tradycyjnych lekcji muzealnych”<sup>320</sup>, można zatem postrzegać jako pomysł nie do końca trafiony, na co zwraca uwagę Leszek Karczewski, gdy pisze, że takie działania, to nieuprawniona zgoda „(...) na instrumentalizację muzeum i muzealiów do roli argumentów

---

<sup>316</sup> Ankieta nr 2.

<sup>317</sup> Ankieta nr 52.

<sup>318</sup> Ankieta nr 1A.

<sup>319</sup> Ankieta nr 12.

<sup>320</sup> *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, (red.) M. Szelaąg, Warszawa 2012, s. 282.

w rozprawkach na tematy wyznaczone minimum programowym. Po drugie – to zgoda na wyznaczanie edukacji muzealnej ramy tzw. lekcji muzealnej<sup>321</sup>, co często nie służy tej pierwszej i nazbyt przypomina tę drugą. Patrząc na rodzaj, sposób a nawet formę podejmowanych działań edukacyjnych w muzeach, to nie one same, ale współczesna szkoła stoi przed wyzwaniem, jakim jest udział w programach i projektach muzealnych jej uczniów. Jednak, aby doszło do wykorzystania kulturotwórczego potencjału muzeów, niezbędne jest dostrzeżenie przez kadrę dydaktyczną szkół możliwości wykorzystania tych propozycji w systemie edukacji humanistycznej czy kulturowej. To podejście do relacji edukacja szkolna – edukacja muzealna jest czymś nowym, bowiem jeszcze dwanaście lat wcześniej, w roku 2012 wskazywano w „Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce”, że to muzea ignorują szkolne programy kształcenia<sup>322</sup>, co stało się przedmiotem krytyki, a co zdaniem autorów „Raportu” wynikało z dwojakiego modelowania muzeum raz, jako „miejsca wyjątkowego i związanego z jego świątynnym charakterem” i dwa, jako „instytucji muzealnej [sprowadzonej – przyp. M.O.] do wymiaru rozrywki”<sup>323</sup>. Tymczasem, jak zapisano w dokumencie:

Wartość komercyjna jest w muzeum funkcją jego znaczenia symbolicznego, które instytucja ta zyskuje m.in. poprzez podtrzymywanie przekonania o swoim świątynnym charakterze. (...) modelem muzeum wspomagającym jego relację z publicznością i stanowiącym rzeczywistą alternatywę może być taki, w którym nie okopuje się ono na własnych pozycjach, lecz wchodzi w aktywne relacje ze społecznością, także angażując się we współpracę ze szkołami. (...) Inaczej rzecz ujmując, właśnie silniejsze powiązanie z programem szkolnym – owo podporządkowanie – stwarza dodatkową możliwość podkreślenia swoistości edukacji muzealnej w relacji do nauczania szkolnego. [Autorzy dostrzegli jednak już wtedy, że – przyp. M.O.] jeśli więc zakłada się, że edukacja muzealna jest i powinna być czymś wyjątkowym, to raczej nie na zasadach wywiedzionych ze świątynnej tradycji muzealnej czy rynkowej mutacji. Częściej niż dotychczas należy zwracać uwagę na całościowy wpływ edukacji na człowieka – nie tylko na jego wiedzę o przedmiotach w kolekcjach muzealnych, ale też na sposób, w jaki kształtuje on rozwój osobowy uczestników zajęć<sup>324</sup>.

W świetle przeprowadzonych badań ta dwoistość muzeów nie jest już tak oczywista, a liczne muzea wprost nawiązują do potrzeb szkół, programów i uczących się, upatrując w nich

---

<sup>321</sup> L. Karszewski, *Edukator, instytucja, twórczość*, [w:] *Zawód: kurator*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Poznań 2014, s. 567.

<sup>322</sup> *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, s. 48.

<sup>323</sup> Tamże, s. 48 n.

<sup>324</sup> Tamże, s. 49.

źródeł własnego powodzenia i wzbudzając oraz wspierając ich aspiracje poznawcze. Przykładem jest Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy czy Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, które nie tylko ze względu na posiadane zasoby, ale sposób, w jaki je animują wśród uczniów, stanowią o ścisłych i skutecznych poznawczo relacjach szkoła–muzeum. Podobnie silne relacje działają w przypadku Muzeum w Biskupinie, Muzeum Powstania Warszawskiego czy Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

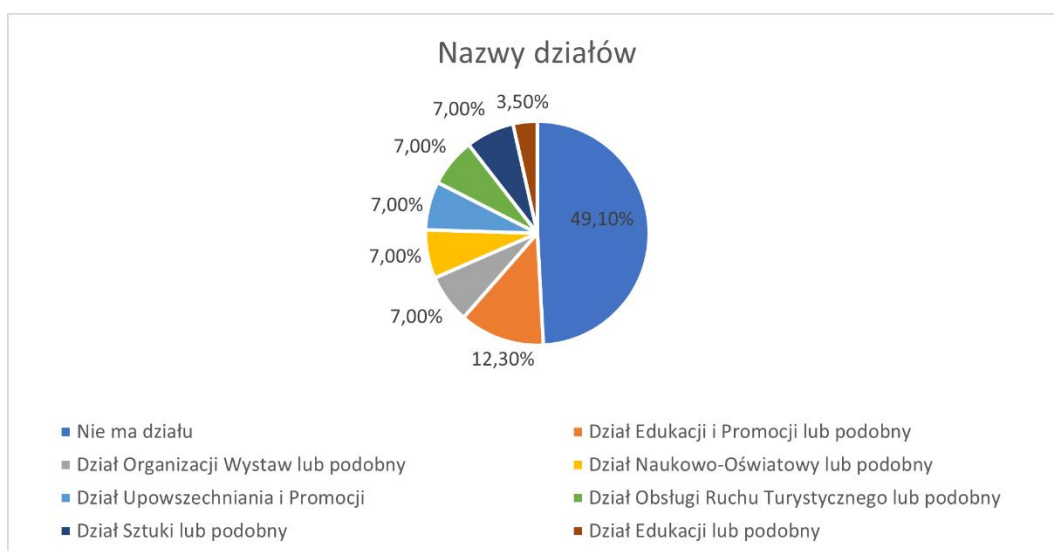
#### **6.4. Analiza struktury muzeum – działy zajmujące się edukacją**

Myśląc o tym, jakie przedsięwzięcia podejmuje się w muzeum, zapytałam, który z działów w strukturze muzeum zajmuje się działalnością edukacyjną. Przyjęta w poszczególnych muzeach nomenklatura wskazuje, że instytucje muzealne są w procesie zmian. U blisko połowy – 49,1% respondentów, funkcjonuje nazwa Dział Edukacji lub podobny<sup>325</sup>. Druga co do wartości odpowiedź na poziomie 12,3% wskazuje, że nie ma w muzeum wyodrębnionego działu edukacyjnego i, co się z tym wiąże, edukatorów w dosłownym tego słowa znaczeniu. Pięć kolejnych danych, których wartości plasują się na granicy 7% dostarcza wiedzy o istnieniu w polskich muzeach: Działu Organizacji Wystaw, Działu Edukacji i Promocji, Działu Upowszechniania i Promocji, Działu Obsługi Ruchu Turystycznego czy Działu Naukowo-Oświatowego. Ostatnia z nazw, o niesławnym skrócie DNO, jest wyrazem odchodzącej do lamusa koncepcji muzeum jako „świątyni dla mas”. Tymczasem jednak, w większości polskich muzeów, już istnieją działy edukacji symbolizujące muzeum jako instytucję otwartą, choć także jako jednostkę komercyjną, nastawioną na zysk wynikający z atrakcyjności oferty edukacyjnej.

---

<sup>325</sup> Odpowiedzi na to pytanie często były opatrzone pewnymi wskazaniem określającymi czy odnoszącymi się do konkretnych placówek np. Dział Edukacji Planetarium i Park Astronomiczny lub Dział Edukacji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Na potrzeby wyniku człony określające o jaką placówkę chodzi nie zostały wymienione w wyniku. Inne różnice to pewna zamiennosc słów: Dział obsługi wystaw/ Dział organizacji wystaw. Odpowiedzi zaszerogowano odnosząc się do pewnej skali podobieństwa podanych odpowiedzi.

## Wykres 5. Analiza nazewnictwa działów w kontekście edukacji



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

W powyższym kontekście wciąż otwarte pozostaje pytanie, kim są pracownicy działów edukacyjnych muzeów: edukatorami, animatorami, kuratorami edukacji muzealnej<sup>326</sup>? Od lat w publikacjach dotyczących edukacji muzealnej wskazywano, że zajęcie edukatora jest traktowane bez należytej powagi, edukator kojarzony jest bowiem z zawodem nauczyciela, który cechuje raczej niski prestiż społeczny. Edukatorzy nie cieszą się też uznaniem w samym środowisku muzealnym, co potwierdza wspomniany już „Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce” z roku 2012<sup>327</sup>, gdzie zwrócono uwagę, że hierarchicznie rozumiana ustawa o muzeach, w brzmieniu, jak wskazują autorzy, przypominającym zapisy z lat 60 XX wieku, funkcje edukacyjne pozycjonuje na siódmym miejscu, między innymi po: wystawiennictwie, badaniach, ochronie czy kolekcjonerstwie<sup>328</sup>. Tymczasem w literaturze przedmiotu coraz częściej pojawia się postulat łączenia, o ile nieutożsamiania edukacji muzealnej z misją muzeum<sup>329</sup>, co przynajmniej w części potwierdzili respondenci wskazując, że w ich muzeach proces ten już się dokonał, a muzealni edukatorzy są coraz częściej postrzegani jako ci, którzy wytyczają kierunek rozwoju całych instytucji muzealnych. Stąd nieinstrumentalny namysł nad

<sup>326</sup> Określenie takie odnajdujemy w artykule L. Karczewskiego, *Edukator, instytucja, twórczość*, [w:] *Zawód: kurator*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Poznań 2014, s. 562.

<sup>327</sup> *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raporty o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, (red.) M. Szelaąg, Warszawa 2012.

<sup>328</sup> Autorzy powoływali się na Ustawę z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 97.5.24) w porównaniu do późniejszej aktualizacji, we wspomnianej kwestii nadal nic się nie zmienia Dz. U. 2012 poz. 987.oprac. Tekst ujednolicony.

<sup>329</sup> Zob. I Kongres Muzealników Polskich (red.) Komitet programowy I Kongresu Muzealników Polskich pod przewodnictwem M. Niezabitowskiego, Warszawa 2015.

nazewnictwem funkcji i stanowisk osób odpowiedzialnych za edukację muzealną, co ilustruje poniższe zestawienie uwzględniające nazewnictwo stosowane w różnych częściach świata.

**Tabela 4. Nazewnictwo stanowisk muzealnych na świecie**

|   |   |  |
|---|---|--|
| <b>Head of Education<br/>And Interpretation<br/>Tate Modern</b>                                   | <b>Access &amp; Learning Officer<br/>Family Learning<br/>Museum of London</b>                                   | <b>Deputy Director for Education<br/>Museum of Modern Art</b>                |
| <b>Education and Public<br/>Programmes Manger<br/>Scheffield Galleries &amp; Museum<br/>Trust</b> | <b>Education and Outreach Officer<br/>Spacex Gallery</b>  | <b>Curator Education and<br/>Programme<br/>Moderna Museet</b>                |
| <b>Education Lead and Co-<br/>Director<br/>Fabrica Gallery Brighton</b>                           | <b>Executive Director and Muzeum<br/>Education<br/>The Art. Institute od Chicago</b>                            | <b>Education Development Manager<br/>Site Galery, Sheffield</b>              |
| <b>Education Co-orrdinator<br/>Chsenhale Gallery</b>  | <b>Curator: Education &amp;<br/>Community<br/>Irish Museum of Modern Art</b>                                    | <b>Creative Projects Officer<br/>City Arts</b>                               |
| <b>Eduction Curator<br/>Tate Liverpool</b>  | <b>Konstpedagog<br/>Falkenbergs Museum</b>  | <b>Visual Arts Outreach Officer<br/>Museum of Insatllation, London</b>       |
| <b>Curator Education and<br/>Programme<br/>Uppsala Konstcentrum</b>                               | <b>Kurator Laboratorium Edukacji<br/>Twórczej<br/>Centrum Sztuki Współczesnej<br/>Zamek Ujazdowski Warszawa</b> | <b>Curator (Education and Ikon<br/>Touring)<br/>Ikon Gallery, Birmingham</b> |
| <b>Projektledare<br/>Naturhistoriska Riksmuseet<br/>Stockholm</b>                                 | <b>Program Auditorium<br/>Centrum Sztuki Współczesnej<br/>Zamek Ujazdowski</b>                                  | <b>Head of Public Programmes<br/>Hayward Gallery, London</b>                 |
| <b>Visitors Programmes Officer<br/>Imperial War Museum North</b>                                  | <b>Executive Exhibition<br/>Co-ordynator-Education<br/>Programmes<br/>Riks Utstillinger</b>                     | <b>Community Programmes<br/>Curator<br/>Tate Liverpool</b>                   |

Źródło 2. J. Byszewski, M. Parczewska, *Biały sześcián*, Warszawa 2008.

W mojej pracy porównałam organizacje i struktury edukacji muzealnej przedstawionej przez Byszewskiego z nazewnictwem wykorzystywanym w badanych polskich instytucjach muzealnych. W niniejszej analizie skupiłam się na zestawieniu opartym na muzeach, które uczestniczyły w badaniu. Z zestawienia i porównania obu tabel powstała edukacyjna kartografia ukazująca różnice w nazewnictwie stanowisk muzealnych w odniesieniu do zajęć związanych z szeroko pojętą edukacją muzealną (zob. tabela 5).

**Tabela 5. Nazewnictwo stanowisk muzealnych opracowana na podstawie odp. z ankiet**

|  |   |  |
|--|---|--|
| <b>Dział Edukacji Muzealnej*</b><br>Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie                       | <b>Dział Rozwoju Publiczności</b><br>Muzeum Śląskie   | <b>Dział Edukacji i Promocji (Dział Dokumentacji)</b><br>Muzeum Pojezierza Myśliborskiego w Myśliborzu                                   |
| <b>Dział Sztuki Dawnej, Sekcja Edukacji</b><br>Muzeum Pałac Herbsta, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi | <b>Dział Edukacji</b><br>Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN                                     | <b>Brak działów</b><br>Muzeum Regionalne im. Hieronima Ławniczaka w Krotoszynie  |
| <b>Dział Edukacji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu</b><br>Muzeum Górnośląskie w Bytomiu             | <b>Dział Edukacji Promocji** (Dział Etnograficzny)</b><br>Muzeum Okręgowe im. Stanisława Staszica | <b>Brak działu w strukturze</b><br>Muzeum Fortyfikacji i Broni Arsenał Oddział Muzeum Zamojskiego w Zamościu                             |
| <b>Dział Edukacji Muzealnej</b><br>Muzeum Warszawy   | <b>Dział Edukacji (Dział Promocji)</b><br>Muzeum Architektury we Wrocławiu                        | <b>Rezerwat Archeologiczny Genius Loci</b><br>Muzeum Archeologiczne w Poznaniu – Rezerwat Archeologiczny Genius Loci na Ostrowie Tumskim |
| <b>Dział Edukacji (Centrum Muzeologiczne) Muzeum Sztuki</b>  | <b>Dział Edukacji i Marketingu</b><br>Muzeum Okręgowe w Lesznie                                   | <b>Dział Naukowo-Oświatowy</b><br>Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w Kaliszu  |
| <b>Dział Naukowo-Oświatowy</b><br>Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi                    | <b>Dział Edukacji Muzealnej Muzeum</b><br>Ziemi Nadnoteckiej im. W. Stachowiaka w Trzciance       | <b>Dział Obsługi Wystaw i Edukacji</b><br>Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie  |

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p><b>Dział Promocji i Edukacji (Dział Sztuki)</b></p> <p>Lubuskie Muzeum Wojskowe w Zielonej Górze z/s w Drzonowie</p> | <p><b>Dział Naukowo-Edukacyjny</b></p> <p>Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku</p>                                 | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha</p>  |
| <p><b>Dział Edukacji (Planetarium i Park Astronomiczny)</b></p> <p>Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku</p>           | <p><b>Dział Upowszechniania i Promocji</b></p> <p>Muzeum Mazowieckie w Płocku</p>                                 | <p><b>Dział Edukacji i Promocji</b></p> <p>Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku</p>   |
| <p><b>Dział Edukacji i Obsługi Ruchu Turystycznego</b></p> <p>Muzeum Gdańska</p>  | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Narodowe w Szczecinie</p>  | <p><b>Dział Edukacji Archeologicznej i Wystaw</b></p> <p>Muzeum Archeologiczne w Krakowie</p>                                |
| <p><b>Dział Pracy z Odbiorcą</b></p> <p>Muzeum Etnograficzne im.Seweryna Udzieli w Krakowie</p>                         | <p><b>Dział Wystaw i Edukacji</b></p> <p>Muzeum Archeologiczne w Poznaniu</p>                                     | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Powstania Warszawskiego</p>   |
| <p><b>Dział Artystyczno-Historyczny</b></p> <p>Muzeum Kaszubskie w Kartuzach</p>  | <p><b>Brak wydzielonego działu</b></p> <p>Muzeum Okręgowe w Tarnowie Oddział Ratusz</p>                           | <p><b>Brak działów</b></p> <p>Pracownia-Muzeum J.I. Kraszewskiego Biblioteki Raczyńskich</p>                                 |
| <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy</p>                                       | <p><b>Dział Upowszechniania i Promocji</b></p> <p>(Dział Etnograficzny)<br/>Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu</p> | <p><b>Dział Popularyzacji i Wystaw (Pracownia obsługi ruchu turystycznego)</b></p> <p>Muzeum Archeologiczne w Biskupinie</p> |
| <p><b>Brak działów</b></p> <p>Muzeum Ziemi Wronieckiej we Wronkach</p>  | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Krakowa</p>  | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu</p>  |
| <p><b>Ośrodek Edukacji</b></p> <p>Muzeum Miasta Gdyni</p>   | <p><b>Dział Wnętrz</b></p> <p>Muzeum – Zamek w Oporowie</p>   | <p><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Państwowe Muzeum na Majdanku</p>   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p align="center"><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie</p>                                       | <p align="center"><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Niepodległości w Warszawie</p>  | <p align="center"><b>Dział Edukacji Muzeum Zamkowego w Malborku</b></p> <p>Muzeum Zamkowe w Malborku</p>                                    |
| <p align="center">Brak działu</p> <p>Ostrzeszowskie Centrum Kultury im. Antoniego Serbeńskiego<br/>Muzeum Regionalne w Ostrzeszowie im. Władysława Goluśa</p> | <p align="center"><b>Dział Upowszechniania i Promocji</b></p> <p>Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydżach Kiszewskich</p> | <p align="center"><b>Dział Edukacji Muzeum Pałacu w Rogalinie</b></p> <p>Muzeum Pałac w Rogalinie, oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu</p> |
| <p align="center"><b>Dział Naukowy</b></p> <p>Muzeum w Łowiczu</p>  | <p align="center"><b>Dział Edukacji Muzealnej</b></p> <p>Muzeum Narodowe w Poznaniu</p>   | <p align="center"><b>Dział Edukacji</b></p> <p>Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu</p>                      |
| <p align="center"><b>Dział Edukacji Muzealnej</b></p> <p>Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy</p>   | <p align="center"><b>Dział Organizacji Wystaw i Edukacji</b></p> <p>Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Głogowie</p>  | X   |

Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

\* W ankiecie nr 1 – wskazano, że poza tym działem jest jeszcze Dział Rekonstrukcji Historycznej i Sprzedaży oraz Dział Komunikacji, które również w pewien sposób odpowiadają za działania edukacyjne. W ankiecie nr 1A poza już wymienionym, wpisano jeszcze Dział Rozwoju, Sztuki, Ogrodowy, Dokumentacji, Konserwacji, Architektury i Środowiska – jako te, które również są zaangażowane w realizację programu edukacyjnego.

\*\* W przypadku podania pojedynczych, dodatkowych działów wspierających działalność edukacyjną, które zostały odnotowane w ankietach, wpisałam je w nawiasach, tuż po podaniu właściwych nazw działów przypisanych do zajmowania się edukacją muzealną.

## 6.5. Analiza odbiorców kultury

Kolejne pytanie w kwestionariuszu ankiety dotyczyło grup odbiorców – zwiedzających muzeum, do jakich kierowane są działania edukacyjne. Najliczniejszą grupę, stanowiącą 100%, którą wskazano w każdej z placówek objętych badaniem, są dzieci i młodzież w wieku 13–18 lat. Niewiele mniej, bo 98,2 % respondentów i respondentek wskazało grupę dzieci w wieku



7–12 lat. Oznacza to, że dzieci i młodzież szkolna są traktowane z najwyższą powagą przez edukatorów muzealnych. Kolejne wskazania dotyczyły: seniorów (87,7%), rodzin z dziećmi (82,5%), grup zagrożonych wykluczeniem (80,7%), dzieci w wieku 0–6 lat (75,4%) i studentów (73,7%). Pierwsze wskazania w ankiecie nie zaskakują, dzieci i młodzież szkolna odwiedzają bowiem muzeum w czasie szkolnych wycieczek. W muzeach stosuje się jednak także praktyki odwrotne, to znaczy, że edukatorzy muzealni trafiają do szkół, by tam prowadzić projekty i lekcje o charakterze muzealnym. Takie działania przysparzają też widzów w samych muzeach, nauczyciele i uczniowie chętniej bowiem korzystają z oferty muzealnej, gdy dokładniej wiedzą na czym ona polega, jakie korzyści i wartości poznawcze ze sobą niesie.

Na szczególną uwagę zasługują wysokie wskazania dotyczące oferty edukacyjnej kierowanej przez muzea do seniorów, rodzin z dziećmi oraz osób zagrożonych wykluczeniem, a więc grup o szczególnych potrzebach. Jest to tym ważniejsze, że tworzenie oferty dla tych grup wiąże się z różnymi dodatkowymi zabiegami np.: ustawieniem w wielu punktach krzeseł, ławek – wyznaczających miejsca postoju/odpoczynku (seniorzy, osoby z niepełnosprawnościami), miejsce do przewijania, miejsce do zabaw (rodziny z dziećmi) itd. Szczególny wzrost zainteresowania, przekładający się na powstawanie propozycji skierowanych zwłaszcza do osób z niepełnosprawnościami, wynika z Ustawy o dostępności osób ze szczególnymi potrzebami, w tym przypadku do instytucji kultury i edukacji, która weszła w życie w roku 2019<sup>330</sup>. Jednak troska muzeów o tę dostępność była dostrzegalna w Polsce już wcześniej. Potwierdzają to też moje badania, podobnie jak fakt, że edukatorzy muzealni dobrze zdają sobie sprawę z faktu, iż w codziennej pracy spotykają się ze zróżnicowanymi przejawami niepełnosprawności, w tym wzroku, słuchu, ruchu, z niepełnosprawnością intelektualną, ze spektrum autyzmu. Obok wymienionych, w ankiecie znalazły się również odpowiedzi wskazujące, że muzea rozszerzają swoje działania na szpitale, w tym na oddziały onkologiczne i neurologiczne. A w kategorii „inne”, są to także inne osoby i grupy ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi:

(...) dla każdej z grup, która zechce skorzystać z naszej oferty. Bywali aresztanci, wojsko, cyklicznie przychodzą pacjenci oddziału dziennego Centrum Zdrowia Psychicznego (...)<sup>331</sup>;

---

<sup>330</sup> Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20190001696> [dostęp: 14.02.2022].

<sup>331</sup> Ankieta nr 24.

(...) różne grupy dorosłych (tzw. multiplikatorzy, w tym szczególnie nauczyciele i aktywiści; policja i inne służby porządku publicznego); społeczności lokalne; prowadzimy też programy dla szerokiej publiczności (...) <sup>332</sup>;

(...) prowadzimy zajęcia dla osób z niepełnosprawnościami (gł. wzroku, słuchu, intelektualną, pacjentów szpitala psychiatrycznego), nie mamy specjalnego programu, nasze zajęcia można łatwo przystosować do potrzeb tych grup odbiorców. Zależy nam na inkluzywności, stąd brak osobnego programu <sup>333</sup>;

(...) grupy otwarte (dla wszystkich zainteresowanych) <sup>334</sup>.

Takie odpowiedzi wymagają głębszej analizy i sprawdzenia empirycznego, z jednej strony mogą bowiem wskazywać na przygotowanie oferty, która z nazwy ma być dostępna dla wszystkich, z drugiej, oferty opartej na zasadzie uniwersalizmu – co dziś, w wielu instytucjach jest pewnym niedoścignionym wzorem.

Podejmując tego typu działania i starając tworzyć ofertę dostępną dla każdego współczesne polskie muzea przyczyniają się do wprowadzania w życie idei tzw. „trzeciego miejsca” <sup>335</sup>, włączając w pole swoich działań wiele nieoczywistych grup odbiorczych, uwzględniając ich potrzeby, możliwości i oczekiwania uczestnictwa w kulturze historycznej i muzealnej. W tym sensie muzeum przestaje być „świątynią”, gdzie wyrafinowany odbiorca kontempluje w ciszy i skupieniu wystawę, dzieło, obiekt. We współczesnych muzeach słychać gwar towarzyszący zwiedzaniu wytwarzany przez ludzi, którzy dyskutują ze sobą, z edukatorem czy przewodnikiem, często przy tym podejmując działania przewidziane dla dydaktyki interaktywnej i uczenia się w działaniu. Co więcej, są w Polsce muzea, gdzie wyjątkowo chętnie przychodzą rodziny z małymi dziećmi, także najmłodszymi, które dopiero zaczynają mówić czy samodzielnie chodzić. Ich obecność w muzeum wiąże się ze spontanicznym sposobem bycia, które nie budzi zastrzeżeń ani edukatorów, ani innych odwiedzających muzeum. Inne są też zachowania samych edukatorów, którzy mówią głośniejszym i wyraźniej podczas pracy z dziećmi, młodzieżą czy seniorami z dysfunkcją słuchu. Edukatorzy coraz częściej inicjują lub włączają się do dyskusji, jaką w muzeum prowadzi młodzież, udzielają wskazówek, jak dzieci i młodzież mogą aktywnie uczestniczyć w zwiedzaniu. Z drugiej strony coraz więcej placówek, dostrzegając problem osób ze spektrum autyzmu,

---

<sup>332</sup> Ankieta nr 5.

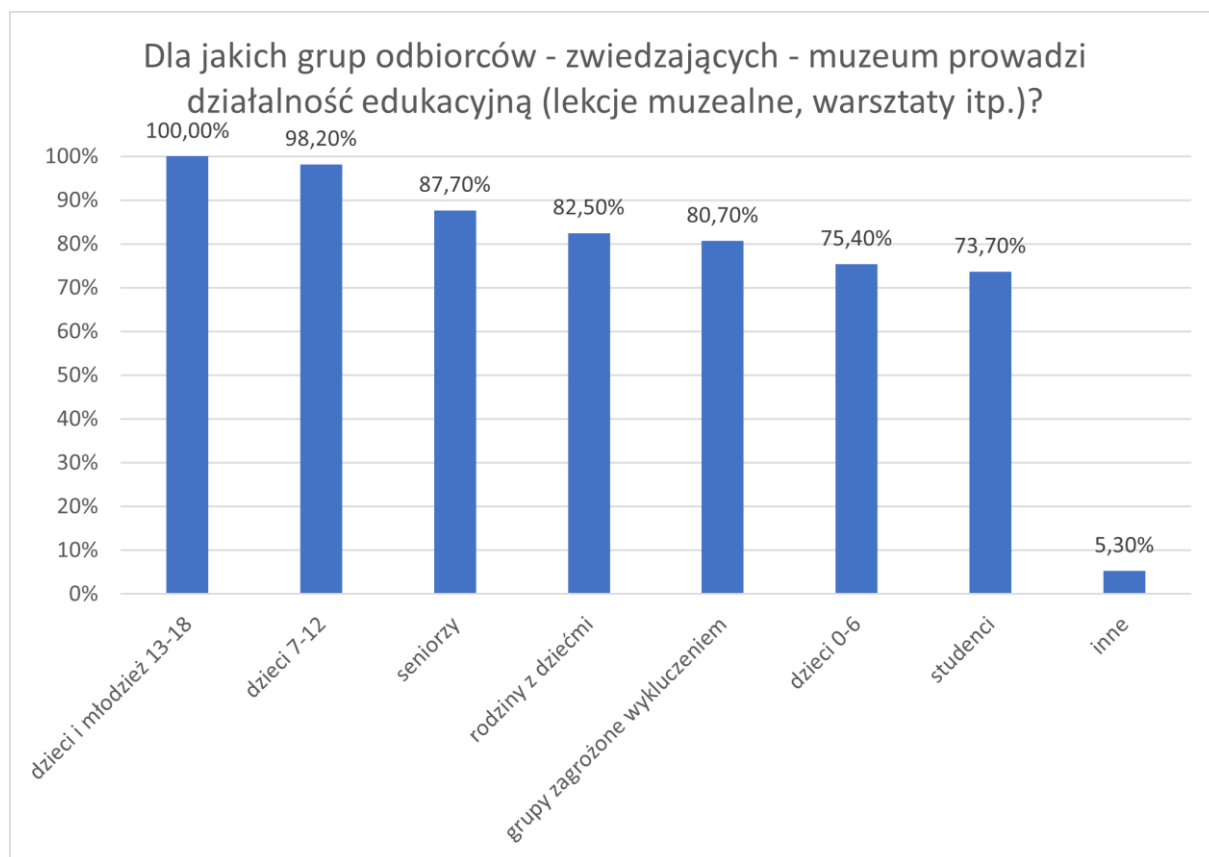
<sup>333</sup> Ankieta nr 27.

<sup>334</sup> Ankieta nr 3.

<sup>335</sup> R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Paragon House, New York 1989. Cyt. za K. Jagodzińska, *Muzea poza murami w kontekście koncepcji trzeciego miejsca*, „Muzealnictwo” 2018 nr 59, s. 123–131.

organizuje specjalne zwiedzania i zajęcia, w ramach których redukuje się bodźce działające na zmysły, co dotyczy między innymi wyciszania muzyki w salach wystawowych, alarmów uruchamiających się po dotknięciu eksponatu, a także przygaszania światła, wreszcie wyposażenia odwiedzających w instrukcje zapisane piktogramami. To zatem, co niegdyś stanowiło o normach i zasadach zwiedzania muzeum w sposób konwencjonalny (cichy, spowolniony, nabożny, zdystansowany itd.), współcześnie zmienia się w odpowiedzi na specjalne potrzeby wybranych grup odwiedzających.

**Wykres 6. Grupy docelowe w działalności edukacyjnej muzeów wg oferty**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

## 6.6. Cele edukacji muzealnej w jej związkach z programem działania muzeów

Mając świadomość, że formy działalności muzeów podejmowane przez edukatorów nie zawsze odnoszą się do zasobów instytucji muzealnej i, że są one realizowane zarówno w muzeach, jak i poza nimi, kolejne pytanie odnosiło się do celów poznawczych, etycznych i estetycznych, dla których muzea tworzą oferty edukacyjne. W tej kwestii blisko 87,7% respondentów wskazało, że kluczowa jest dla nich popularyzacja dziedzictwa kulturowego,

a 84,2%, że ich celem jest podniesienie kompetencji odbiorców – co skłania do przypuszczenia, że częściej myślą oni o osobach odwiedzających ich placówki jako o użytkownikach, niż jako o biernych odbiorcach świadectw i wiedzy o przeszłości tam zgromadzonej. Na „kontakt z eksponatem” nacisk położyło 78,9% respondentów. Tyle samo z nich zadeklarowało jednak, że w programowaniu edukacji muzealnej skupia się na „działaniach kreatywnych”. Taki wynik może oznaczać, że choć wciąż w polskich muzeach panuje kult obiektu muzealnego, to zarazem pojawia się on (obiekt) w nowych rolach i odsłonach, jako aktor-uczestnik działań twórczych, interaktywnych, opartych na współpracy edukatorów i odwiedzających. Jeśli chodzi o popularyzację historii, za kluczowe w programowaniu działalności edukacyjnej muzeów uznało ją 68,4% badanych, a 63,2% wskazało na pamięć miejsca, wydarzeń, ludzi jako celu edukacji muzealnej. Połowa respondentów wskazała jako istotną dla ich programów integrację między odwiedzającymi, a mniej niż połowa wiedzę, co wskazuje, że edukatorzy muzealni nie identyfikują się z rolą nauczyciela, skupiając się bardziej na społecznym wymiarze edukacji. Jest to tym istotniejsze w kontekście wskazań dotyczących „twórczego potencjału” programów edukacyjnych, co w zasadzie może się odbywać jedynie we współpracy edukatorów z odwiedzającymi i przy aktywnym udziale tych drugich. W związku z twórczym potencjałem pozostaje też intencja tworzenia programów partycypacyjnych, co zadeklarowało blisko 36,8% respondentów. Na końcu długiej listy celów edukacji muzealnej determinujących programy, z wynikiem 31,6%, znalazła się animacja. Jest to o tyle zaskakujące, że w przeciwieństwie do partycypacji, animacja jest strategią programowania i działania edukacyjnego, która znana jest i praktykowana od lat. Jest też ona mniej radykalna niż programy partycypacyjne<sup>336</sup>. Tymczasem współcześnie potencjał animacji muzealnej zawiera się we współistnieniu obok siebie „dwóch światów: realnego i wirtualnego”<sup>337</sup>, co jest szczególnie ważne dla najmłodszych, dla których życie w sieci i edukacja przez Internet jest czymś oczywistym, zwłaszcza po doświadczeniu pandemii Covid-19.

Podsumowując, w procesie tworzenia programów edukacyjnych polskich muzeów, kluczowy jest cel, jakim jest popularyzacja dziedzictwa kulturowego realizowana w różnych formach. Towarzyszą jej inne, wysoko oszacowane przez respondentów cele: kontakt z eksponatem, działania kreatywne, popularyzacja historii i pamięci, integracja społeczna, partycypacja, a w dalszej kolejności potencjał twórczy, wymiana wiedzy i animacja. Tak

---

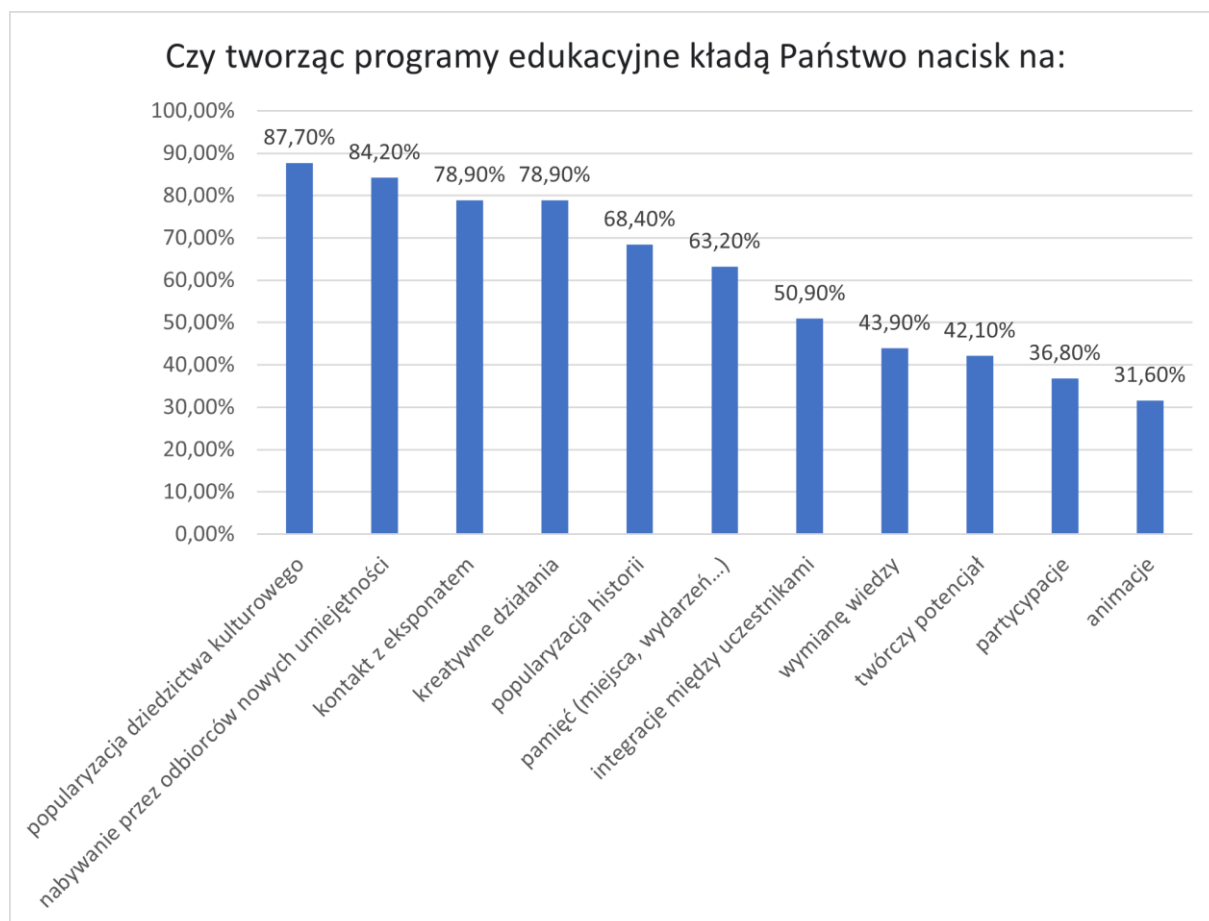
<sup>336</sup> G. Żuk, *Edukacja muzealna i nowe media*, [w:] *Animacja działań kulturalnych – wyzwanie współczesności*, (red.) M. Latoch-Zielińska, Warszawa 2010, s. 98. (pdf).

[https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/142/Animacja\\_dzialan\\_kulturalnych.pdf?sequence=1](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/142/Animacja_dzialan_kulturalnych.pdf?sequence=1)

<sup>337</sup> Tamże, [dostęp 12.12.2023].

usystematyzowane, będące pochodną badań cele, z trudem mieszczą się w spektrum działań edukacyjnych tradycyjnego muzeum i wskazują na trend, jakim jest w Polsce otwarta i aktywna edukacja muzealna.

**Wykres 7. Cele edukacyjne muzeów**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

### **6.7. Inicjatywy edukacyjne muzeów i miejsca ich organizacji**

Odpowiedź na pytanie o miejsce/przestrzeń prowadzenia działalności edukacyjnej wskazuje, że w polskich muzeach pojawiła się nowa tendencja, że nie tylko ludzie przychodzą do muzeum, ale też muzeum w osobach edukatorów wychodzi do ludzi. Fakt ten wpływa na projektowanie i realizację oferty edukacyjnej muzeum. Respondenci na pytanie dotyczące tego zagadnienia udzielili następujących odpowiedzi: 22,8% wskazało, że działania odbywają się tylko na terenie muzeum, a 77,2%, że również poza nim. Część z ankietowanych wskazała w jakich, innych niż siedziba muzeum, przestrzeniach prowadzą działania. Są to: inne oddziały

muzeum; inne muzea; miasto, gmina, województwo; siedziba zamawiającego (lekcje wyjazdowe); domy dziecka, świetlice środowiskowe, szpitale, fundacje; ośrodki kształcenia specjalnego; uniwersytety; biblioteki; zoo; teatry; centra uniwersyteckie medyczne; wydarzenia towarzyszące imprezom plenerowym: dożynki, targi, spotkania, festiwale kreatywności, pikniki edukacyjne, konferencje.

**Wykres 8. Różnorodność lokalizacji działań edukacyjnych muzeów**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

## 6.8. Cel funkcjonowania muzeów – misja

Misja i wizje współczesnych muzeów wydają się być nie do końca uporządkowanym obszarem zarządzania strategicznego. Misja jest terminem pochodzącym z nauk o zarządzaniu, określanym jako credo lub powołanie<sup>338</sup> muzeum<sup>339</sup>. Sformułowanie misji jest warunkiem wstępnym, który należy spełnić, aby organizacja funkcjonowała w poczuciu sensu własnych celów i strategii działania. Jak podkreśla się w dyscyplinach o zarządzaniu, misja powinna być unikalna i odrębna dla poszczególnych firm, stanowiąc element rozróżnienia poszczególnych

<sup>338</sup> W. Piotrowski, *Organizacje i zarządzanie – kierunki, koncepcje, punkty widzenia*, [w:] *Zarządzanie. Teoria i praktyka*, (red.) A.K. Koźmiński, W. Piotrowski, Warszawa 1999, s. 615–765.

<sup>339</sup> R.W. Griffin, *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 1998, s. 202.

organizacji wśród innych, choć nie może być oderwana od kontekstu, w jakim działa organizacja. O tym jak jest to ważna kwestia pisał już w 1917 roku Mieczysław Treter:

Rozumna organizacja muzeum zasadza się najpierw na ścisłym określeniu jego charakteru, a więc na ustaleniu treści i zakresu muzeum, na wyraźnym zdaniu sobie sprawy z celu, do jakiego się dąży i ze środków, jakie do niego prowadzą. To jest *conditio, sine qua non!* (...) należy tedy w gromadzeniu przedmiotów i wystawianiu ich na widok publiczny wystrzegać się chaosu, zbierać tylko rzeczy odpowiadające charakterowi muzeum<sup>340</sup>.

Jak podkreśla Katarzyna Barańska, Treter powyższe poglądy szerzył w czasie, kiedy naukowa teoria zarządzania dopiero się tworzyła, a sama możliwość zastosowania jej w odniesieniu do instytucji kultury nie była jeszcze przez nikogo brana pod uwagę. Co więcej, badacz ten wskazywał problem, który po niemal stuleciu nadal pozostaje nierozwiązany w większości instytucji muzealnych, a dotyczący, jak to ujął Treter, „braku ściśle określonego programu. W muzeach naszych zbiera się po większej części wszystko, co zbierać można”<sup>341</sup>. Dotyczy to szczególnie artefaktów znajdujących się w magazynach, które nie zawsze mają wiele wspólnego z ogólnym profilem muzeum. Powodów takich działań można upatrywać w braku jednoznacznie zdefiniowanej polityki nabywania zbiorów czy słabej kondycji finansowej placówki. Z kolei zarzut odnoszący się do „braku ściśle określonego programu” – możemy interpretować jako opór przed wdrożeniem nowoczesnych metod zarządzania w instytucjach kultury. Wielu pracowników, a nawet dyrektorów placówek muzealnych działanie odnoszące się do metod marketingu jednoznacznie kojarzy z ich komercjalizacją, ta zaś często poddana jest krytyce, ze względu na przywiązanie do tych definicji muzeum, gdzie jest ono „jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości (...) i informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów”<sup>342</sup>. Tymczasem zmiana w zakresie zarządzania muzeum oraz jego komercjalizacja są nastawione na zysk i podlegają sprzedaży.

---

<sup>340</sup> Za K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2014, s. 17.

<sup>341</sup> Tamże, s. 17 in.

<sup>342</sup> Dz.U.2020.0.902 Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach.

Sprzedający produkt muzealny staje się zatem jego producentem, a kupujący klientem<sup>343</sup>. Słownikowo komercjalizacja to działalność rynkowa<sup>344</sup>. Możemy zatem przyjąć, że potoczne rozumienie tego słowa dotyczy procesu udostępniania innym podmiotom nowego produktu, metody czy rozwiązań w celu uzyskania korzyści majątkowych na zasadach rynkowych. Jednak w przypadku komercjalizacji kultury mamy do czynienia z innym zjawiskiem. Jak ujmuje to Witold Kawecki w artykule „Komercjalizacja kultury współczesnej”:

Konsumpcja staje się współcześnie rzeczywistym stanem kultury, w której aktywność człowieka podporządkowana jest rynkowi. Proces ten nazywany bywa supermarketyzacją i komercjalizacją kultury. Jest to przeniesienie wzorów zachowań charakterystycznych dla relacji ekonomicznych na kulturowe zachowania ludzi. Komercjalizacja kultury jest kierowaniem się w życiu kryteriami handlowymi, w których dobra i usługi artystyczne traktowane są jak towary. W takim ujęciu kultura staje się kwestią gustu, osobistego wyboru warunkowanego przez przynależność narodową, stopień zamożności, otoczenie społeczne, wykształcenie i jest coraz bardziej kształtowana przez rynek z wszystkimi negatywnymi konsekwencjami tego stanu rzeczy<sup>345</sup>.

Autor powyższego cytatu dotyka problemu komercjalizacji kultury, wskazując jednoznacznie, że proces ten powoduje zmniejszenie roli muzealników, kustoszy czy kuratorów artystycznych na rzecz zarówno menadżerów, jak i konsumentów kultury. Ci ostatni kierując się swymi gustami, zaczynają wywierać coraz silniejszy wpływ na to, co oglądamy w muzeach. Jest jednak w tym rozumieniu komercjalizacji pewne daleko idące uproszczenie, bowiem obok ekonomicznego, każda instytucja kultury wytwarza także kapitał kulturowy, a obok sprzedaży gromadzi, chroni i dzieli się dziedzictwem kulturowym. To ostatnie rozumienie komercjalizacji jest bliższe temu, co w sprawie sztuki postulował Beuys, a w odniesieniu do muzeum Byszewski. Muzeum potrzebuje zatem obok misji (spektakularnego celu ogólnego działania) i wizji (celów szczegółowych), także zarządzania poprzez program, a ten uwzględniania czynnika ludzkiego i obywatelskiego, bo to nie muzealnicy, ale obywatele są właścicielami muzeów.

Obok celów szczegółowych muzea kierują się w swoich działaniach także własną, niepowtarzalną, odróżniającą je od innych, misją. Mając wskazanie, że w niemal wszystkich

---

<sup>343</sup> *Komercjalizacja wyników badań naukowych – krok po kroku*, (red.) D. Markiewicz, Centrum Transferu Technologii Politechnika Krakowska, Kraków 2009, s. 39.

<sup>344</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

<sup>345</sup> W. Kawecki, *Komercjalizacja współczesnej kultury*, „Kultura – Media – Teologia” 2011nr 1, s. 8–18.



placówkach muzealnych misja ma swe odzwierciedlenie w działaniach edukacyjnych, postanowiłam sprawdzić, jak respondenci rozumieją misję muzeum. Na tak postawione pytanie odpowiedzi były zróżnicowane. Część badanych określiło misję jako unikalny sposób działania muzeum ściśle powiązany z kontekstem społeczno-kulturowym, w jakim ono funkcjonuje. A oto przykłady:

(...) misją Muzeum Regionalnego w Ostrzeszowie, działającego jako wyodrębniona komórka Ostrzeszowskiego Centrum Kultury, jest propagowanie historii i zabytków powiatu ostrzeszowskiego. Zbiory muzealne przybliżają zwiedzającym wybrane zagadnienia z dziejów miasta oraz dorobek artystyczny i osiągnięcia mieszkańców. Działalność Muzeum przyczynia się do upowszechniania wartości historycznych oraz do kształtowania wrażliwości poznawczych i estetycznych<sup>346</sup>.

(...) misją Muzeum jest pielęgnowanie pamięci i rozwijanie edukacji historycznej o okupacji niemieckiej na Lubelszczyźnie podczas II wojny światowej, w szczególności poprzez upamiętnienie ofiar, ochronę obiektów oraz dokumentowanie historii obozu koncentracyjnego na Majdanku oraz obozów zagłady w Bełżcu i Sobiborze<sup>347</sup>.

(...) chronimy i przywracamy pamięć o historii Żydów polskich, przeciwdziałamy przejawom antysemityzmu, dyskryminacji i wykluczenia, budując wzajemne zrozumienie i szacunek<sup>348</sup>.

Wśród odpowiedzi znalazła się też jedna, określająca zadania poszczególnych działów muzeum ze szczególnym naciskiem położonym na dział edukacji, wskazując na jego zadania z tą uwagą, że zajmując się edukacją, muzeum zmierza do tego, aby być instytucją nie tylko dostępną każdemu, ale też „niezbędną do życia jednostki”.

Muzeum jest placówką wielodziałową i w swej podstawowej strukturze (działy merytoryczne) nastawione jest ogólnie na gromadzenie wiedzy i jej upowszechnianie w zakresie programu danego działu (historia, archeologia, sztuka, etnografia, przyroda). Jest jedną z trzech placówek muzealnych mającą statut jednostki naukowej. Natomiast Dział Edukacji, który odpowiada bezpośrednio za odbiór wystaw, gromadzonej i opracowywanej przez naukowców wiedzy, stawia sobie za cel: oswajanie przestrzeni muzealnej, odbieranie jej jako przestrzeni atrakcyjnej dla danego odbiorcy i niezbędnej w życiu jednostki, przestrzeni na której kształtowanie odbiorca ma realny wpływ<sup>349</sup>.

---

<sup>346</sup> Ankieta nr 34.

<sup>347</sup> Ankieta nr 42.

<sup>348</sup> Ankieta nr 5.

<sup>349</sup> Ankieta nr 7.

W innym muzeum mowa jest o interpretacyjnym wymiarze edukacji muzealnej w brzmieniu: „Łatwiej określić mi misję naszego działu: edukacja jako dostępny i kreatywny dialog”<sup>350</sup>. W jeszcze innych muzeach mowa jest o związkach między „(...) zachowaniem i badaniem dziedzictwa, a edukowaniem”<sup>351</sup>; o „(...) gromadzeniu zbiorów, organizacji wystaw stałych i czasowych, przygotowywaniu i realizacji spotkań historycznych, wydawnictwie, działalności edukacyjnej”<sup>352</sup>. Jedno z muzeów udzieliło szczegółowej odpowiedzi wskazując na wyróżnik, jakim jest dążenie do unowocześnienia placówki i prowadzonej tam edukacji, co zostało zapisane w misji:

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie opiekuje się świadectwami pamięci o królu Janie III i istniejącym od 1805 r. muzeum Stanisława Kostki Potockiego. Udostępniając je publiczności, nowoczesnie edukuje o czasach obu patronów i kultywuje wartości tradycji staropolskiej. Kształtuje postawy obywatelskiej i patriotycznej odpowiedzialności za dziedzictwo narodowe kulturowe i przyrodnicze<sup>353</sup>.

We wszystkich wypowiedziach poświęconych powiązaniu misji muzeum z działalnością edukacyjną, słowo „edukacja” pojawiło się trzynastą razy, słowo „popularyzacja” jedenastą razy, a słowo „upowszechnianie” dziesięć razy. W wielu odpowiedziach słowa te wskazują na bardziej tradycyjne (upowszechnianie), ale także nowsze (popularyzacja) podejście do edukacji muzealnej, co ilustrują poniżej przykłady.

(...) misją Muzeum jest szeroko pojęta edukacja i popularyzacja archeologii i dyscyplin pokrewnych oraz potrzeby opieki nad zabytkami<sup>354</sup>;

(...) upowszechnianie i udostępnianie dziedzictwa architektonicznego oraz edukacja architektoniczna i przestrzenna<sup>355</sup>;

(...) ochrona dziedzictwa kulturowego, udostępnianie go i upowszechnianie wiedzy na jego temat za pomocą różnych środków i w różnych formach<sup>356</sup>;

(...) gromadzenie, ochrona, zapewnienie trwałości istnienia, opracowywanie i udostępnianie powierzonego dziedzictwa narodowego i jego popularyzacja<sup>357</sup>.

---

<sup>350</sup> Ankieta nr 14.

<sup>351</sup> Ankieta nr 41.

<sup>352</sup> Ankieta nr 35.

<sup>353</sup> Ankieta nr 1A.

<sup>354</sup> Ankieta nr 49.

<sup>355</sup> Ankieta nr 11.

<sup>356</sup> Ankieta nr 51.

<sup>357</sup> Ankieta nr 26.

Wskazując na związki misji muzeum z edukacją muzealną, niektórzy respondenci używali mniej oczywistych stwierdzeń odnoszących się do pogłębiania i poszerzania wiedzy lub jej gromadzenia i wzbogacania, takich jak: „(...) pogłębianie wiedzy o historii, obyczajowości, kulturze i sztuce przełomu XIX i XX w.”<sup>358</sup> czy „(...) poszerzanie wiedzy z zakresu sztuki i kultury japońskiej”<sup>359</sup>.

Odnosząc się do misji, respondenci z piętnastu muzeów, wskazali na odwiedzających jako korzystających lub współtworzących ofertę edukacyjną. Określano ich różnymi zwrotami: „odbiorca” (7 razy); „publiczność” (3); „mieszkańcy” (2); „jednostka” (1); „zwiedzający” (1); „odwiedzający” (1). W trzech przypadkach wspomniano o „kolejnych/przyszłych/młodych pokoleniach”, a w trzech kolejnych o „ludziach”, którym muzeum służy jako „dostępne dla wszystkich”.

(...) służymy społeczeństwu poprzez ochronę i promowanie dziedzictwa historycznego i kulturowego miasta Gdańska oraz wzmacnianie tożsamości współczesnych gdańszczyzan<sup>360</sup>;

(...) misja dla mnie mieści się w dwóch słowach - służyć ludziom<sup>361</sup>;

(...) muzeum to ludzie! Realizacja projektów dostępnych dla wszystkich<sup>362</sup>;

(...) upowszechnianie i ochrona dziedzictwa kulturowego regionu, promocja zbiorów/kolekcji muzeum, nowoczesna edukacja historyczna młodego pokolenia<sup>363</sup>.

W badaniach wyraźnie widać, zobligowane między innymi Ustawą z roku 2019, przejście od misji muzeum rozumianej jako gromadzenie, opracowywanie, konserwowanie, katalogowanie i ochrona zbiorów do misji tworzenia muzeum jako miejsca „dla ludzi i z ludźmi”. Co więcej, w opisie misji muzeów znalazły się też wskazania dotyczące działalności promocyjnej, atrakcyjności muzeów, a także modeli i form ich działania uznanych za wyróżniające dla konkretnej instytucji: „Misją jest chronić dziedzictwo kulturowe i prezentować w atrakcyjnej formie odwiedzającym<sup>364</sup>”; w innej ankiecie wskazano, że: „Muzeum to miejsce hołdujące historii nie tylko treścią, ale i formą”<sup>365</sup>.

---

<sup>358</sup> Ankieta nr 4.

<sup>359</sup> Ankieta nr 21.

<sup>360</sup> Ankieta nr 25.

<sup>361</sup> Ankieta nr 52.

<sup>362</sup> Ankieta nr 45.

<sup>363</sup> Ankieta nr 39.

<sup>364</sup> Ankieta nr 16.

<sup>365</sup> Ankieta nr 9.

Problem modelu i formy działalności konkretnych muzeów powiązany został z powinnością udostępniania zbiorów muzealnych na równi z innymi zadaniami muzeów, w których odwiedzający zasadniczo nie uczestniczą. Tymczasem muzea zapewniają kontakt/obcowanie z dobrami kultury, z przypisanymi doń wartościami, z materialnym i niematerialnym dziedzictwem regionu, mając także na względzie autentyczność kontaktu z obiektem/zabytkiem w reakcji na potrzeby odwiedzających, w tym także instytucji edukacyjnych w regionie, z którymi muzea współpracują w sposób stały i intencjonalny:

(...) misją muzeum jest sprawowanie opieki nad dobrami kultury. Ważnym zadaniem jest umożliwienie współczesnemu odbiorcy kontaktu z dobrami kultury, zarówno tymi materialnymi jak i niematerialnymi<sup>366</sup>;

(...) sprawowanie opieki nad powierzonymi dobrami dziedzictwa kulturowego i historycznego i umożliwienie kontaktu odbiorcy z nimi<sup>367</sup>;

(...) misją muzeum jest zapewnienie jak najlepszych warunków do obcowania z dziedzictwem materialnym i niematerialnym Kaszub i prezentacja jak najszerszemu odbiorcy<sup>368</sup>

(...) misja muzeum zawiera się w sprawowaniu opieki nad powierzonymi dobrami dziedzictwa kultury światowej, narodowej i regionalnej: dziełami sztuki oraz zabytkami kultury materialnej i niematerialnej, a także umożliwianie współczesnemu odbiorcy kontaktu z ich wartościami<sup>369</sup>;

(...) misja muzeum powinna być dwutorowa: w pierwszej kolejności skupiona na zachowaniu i przechowaniu dla przyszłych pokoleń dziedzictwa kulturowego, a więc gromadzenie, konserwację i naukowe opracowywanie zabytków, a drugi nurt to udostępnianie i popularyzacja wiedzy. W moim przekonaniu istotą muzeum jest autentyzm kontaktu z dziedzictwem=zabytkiem, niezależnie od użytych w celu prowadzenia narracji narzędzi i technologii<sup>370</sup>;

(...) gromadzenie i przechowywanie dóbr kultury polskiej w zakresie etnografii i dziedzin pokrewnych regionu Mazowsza północno – zachodniego. Poprzez ekspozycje oraz przedsięwzięcia o charakterze kulturotwórczym umożliwia kontakt ze zbiorami, upowszechnia wiedzę z zakresu historii, folkloru, języka polskiego, przekazuje kolejnym pokoleniom najcenniejsze wartości kultury polskiej. Dbą o wysoki poziom merytoryczny prezentowanych wystaw, lekcji muzealnych, pokazów czy imprez

---

<sup>366</sup> Ankieta nr 17.

<sup>367</sup> Ankieta nr 36.

<sup>368</sup> Ankieta nr 31.

<sup>369</sup> Ankieta nr 8.

<sup>370</sup> Ankieta nr 12.

plenerowych. Jest ważnym partnerem placówek oświatowych w edukacji regionalnej dzieci i młodzieży<sup>371</sup>.

W wybranych opisach misji zawarto rozbudowane fragmenty dotyczące wartości wspólnych muzeom i odwiedzającym, takich jak dbałość o dziedzictwo przeszłości w relacji ze współczesnością, troska o rozumienie terażniejszości w kontekście historii, troska o aktualizację narracji muzealnych z myślą o nowym odbiorcy, rozumienie misji muzeum w kontekście zmiany społecznej, budzenie empatii, inspirowanie, zachwyty i otwartość w relacji widz – muzeum – edukator, kształtowanie wrażliwości społecznej, historycznej, estetycznej i etycznej:

(...) edukowanie młodego pokolenia nie tylko historii, ale także empatii i wrażliwości na krzywdę ludzką<sup>372</sup>;

(...) w przystępny sposób przybliżać odbiorcom teorii sztuki, historii sztuki, poprzez praktykę umacniać wiedzę, „oswajać” trudne, nowe przestrzenie<sup>373</sup>;

(...) budowanie relacji z publicznością muzeum poprzez programy szeroko dotykające problematyki warszawskiej, miejskiej<sup>374</sup>.

(...) stosowanie sztuki jako narzędzia zmiany społecznej oraz popularyzacja i aktualizacja dziedzictwa Awangardy<sup>375</sup>;

(...) „moje muzeum, muzeum o mnie” chce być narzędziem do rozumienia terażniejszości, myślenia o przyszłości i odkrywania przeszłości<sup>376</sup>;

(...) poznajemy przeszłość – Kreujemy terażniejszość – Współtworzymy przyszłość.<sup>377</sup>;

(...) pośredniczymy między dawnymi społecznościami a współczesnym człowiekiem<sup>378</sup>;

(...) zachwycamy. Inspirujemy. Słuchamy. Otwieramy. Kształtujemy<sup>379</sup>;

---

<sup>371</sup> Ankieta nr 44.

<sup>372</sup> Ankieta nr 20.

<sup>373</sup> Ankieta nr 46.

<sup>374</sup> Ankieta nr 10.

<sup>375</sup> Ankieta nr 13.

<sup>376</sup> Ankieta nr 28.

<sup>377</sup> Ankieta nr 3.

<sup>378</sup> Ankieta nr 27.

<sup>379</sup> Ankieta nr 50 i nr 48.

(...) opisujemy, dokumentujemy i opowiadamy Kraków. Słuchamy miasta...<sup>380</sup>.

Wczytując się w odpowiedzi osób wypełniających ankiety, odkryłam, że misje polskich muzeów są często wypadkową ich statutów, bieżących programów i ustaw, których brzmienie przytaczane jest *in extenso*. Jednocześnie było dla mnie ważne, jak misja konkretnego muzeum opisana przez respondenta lub respondentkę odnosi się do oficjalnego dokumentu zamieszczanego w domenie publicznej. Nie każda instytucja muzealna publikuje na swoich stronach misję, czasami pojawia się ona tylko na portalu społecznościowym. Bywa, że można doszukać się misji na archiwalnych stronach internetowych czy w obszerniejszych artykułach dotyczących poszczególnych jednostek muzealnych. Nie sposób jednak dowiedzieć się, czy są one nadal tymi, które obowiązują w poszczególnych jednostkach. Przy porównywaniu wypowiedzi w ankietach z tym, co znajduje się na stronach, można dostrzec, że w kilkunastu przypadkach misje opublikowane na stronach internetowych całkowicie różniły się od tego, co zadeklarowali respondenci. W kolejnych znalazły się misje, które wprost odpowiadały temu, co zostało zadeklarowane w ankiecie. Co więcej, w informacjach ogólnych o muzeum znalazły się też szczegóły (małe misje) dotyczące wprost edukacji muzealnej. Mimo pewnych braków, pozyskane dane pozwalają stwierdzić, że w badanym okresie w wybranych muzeach rola edukatorów wzrosła, a ich działalność zyskała podmiotowość nie tylko prawną, ale także zawodową i społeczną, co współbrzmi ze sformułowaną w 2021 roku diagnozą Janusza Byszewskiego, który pisze: „(...) nie można wykluczyć, że to właśnie nowi edukatorzy – animatorzy muzealni w przyszłości będą mieli największy wpływ na zmianę obowiązujących dzisiaj modeli instytucji muzealnych”<sup>381</sup>.

Przez lata wielu dyrektorów polskich instytucji muzealnych nie ukrywało, że ustawa o muzeach określa statutowe zadania kierowanych przez nich instytucji. W wielu statutach zapisy ustawy cytowane były literalnie i traktowane jak misja. Dla edukacji muzealnej podejście takie było niekorzystne, jeśli bowiem zapisy ustawowe traktować jako hierarchiczne, edukacja wśród zadań muzeów znalazła się na siódmej pozycji w dziesięciostopniowej skali. Z drugiej strony, zwłaszcza po roku 1999, ta niekorzystna dla edukacji sytuacja zaczęła się pozytywnie zmieniać. Na przykład, w wielu konkursach na dyrektora/kę instytucji muzealnej, kandydaci wysoko oceniali edukację rozumiejąc jej znaczący wpływ na postrzeganie i funkcjonowanie instytucji muzealnych. Wagę edukacji dla rozwoju polskich muzeów

---

<sup>380</sup> Ankieta nr 38.

<sup>381</sup> J. Byszewski, M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012, a. 8.

potwierdziła też w roku 2015 Małgorzata Omilanowska, ówczesna Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, która podczas otwarcia I Kongresu Muzealników Polskich mówiła:

(...) kilkadziesiąt lat temu muzea były tylko instytucjami zajmującymi się ochroną zbiorów i ich udostępnianiem. Dzisiaj to są także placówki edukacyjne, które bardzo intensywnie włączają się w proces edukacji kulturowej społeczeństwa. Stają się miejscami, do których nie przychodzi się jedynie raz w życiu, lecz ciągle się wraca, bo pojawia się w nich wciąż nowa oferta: dla dzieci, młodzieży, seniorów, specjalnych wydarzeń dla lokalnej społeczności<sup>382</sup>.

Dowodem istotnej zmiany w podejściu do edukacji muzealnej mogą być również odpowiedzi na kolejne z pytań zawartych w kwestionariuszu, dotyczące związków edukacji muzealnej z misją samego muzeum. Wyniki nie zaskakują, 94,7% ankietowanych potwierdziło, że takie związki istnieją. Odpowiedzi negatywne, na poziomie 5,3%, dotyczyły tylko instytucji w trakcie tworzenia misji lub wskazywały na pośredni związek między edukacją i misją, polegający na tym, że „(...) część prowadzonych zajęć odnosi się do postaci M. Kopernika. Jednak więcej zajęć dotyczy go jedynie pośrednio, gdyż dotyczą zagadnień z dziedziny astronomii, medycyny i sztuki”<sup>383</sup>. Tylko jeden z respondentów udzielił odpowiedzi wyraźnie przeczącej, wskazując, że działania edukacyjne podejmowane w muzeum, w którym pracuje, nie znajdują potwierdzenia w misji przyjętej przez placówkę. Ten sam ankietowany na pytanie o wskazania programu edukacyjnego, który wyróżniałby się na tle innych realizowanych w jego placówce, odpowiedział: „(...) nie było takiego działania”<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> <http://mkidn.gov.pl/pages/posts/i-kongres-muzealnikow-polskich-5465.php> [dostęp 31.05.2022].

<sup>383</sup> Ankieta nr 22.

<sup>384</sup> Ankieta nr 36.

## Wykres 9. Edukacja a misja muzeum



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

### 6.9. Edukacyjna rola muzeów: cienie i blaski

W I Kongresie Muzealników Polskich uczestniczyło 1200 pracowników muzeów z całego kraju. Celem obrad było określenie kierunków i zasad rozwoju polskiego muzealnictwa. Dyskutowano na temat sytuacji sektora muzealnego i jego rozwoju, czynników utrudniających skuteczne wykonywanie przez muzea społecznego posłannictwa czy roli muzeów w budowaniu nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego. W czasie spotkania w wielu wystąpieniach poruszano i odnoszono się m.in. do kwestii związanych zarówno z edukacyjną rolą muzeów, jak i z potrzebami odbiorców<sup>385</sup> czy szerzej zwiedzających<sup>386</sup>, a także do kwestii kompetencji zawodowych pracowników sektora muzealnego<sup>387</sup>.

<sup>385</sup> Przykładem może być wystąpienie Marcina Szeląga. *Muzea wobec różnych potrzeb zróżnicowanej publiczności. Działania edukacyjne muzeów*. Zapoznać się można z materiałem: I Kongres Muzealników Polskich, Warszawa 2015, s. 203–213.

<sup>386</sup> Przykładem może być wystąpienie Michała Niezabitowskiego, *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne? Uwagi na temat zmian determinujących recepcję muzeum*. [w:] I Kongres Muzealników Polskich, Warszawa 2015, s. 121–131.

<sup>387</sup> Przykładem może być wystąpienie J. Trupinda, *Nowoczesny muzealnik. Jakich kadr potrzebują muzea?*, s. 175–185; lub wystąpienie D. Folgi-Januszewskiej, *Muzealnik – kurator, ale i menadżer. Nowe zadania stojące przed muzealnikami a zmiany systemu kształcenia i awansu kadr muzealnych*, s. 221–227. [w:] I Kongres Muzealników Polskich, Warszawa 2015.



Osiem lat po I Kongresie Muzealników Polskich i w świetle wyników przeprowadzonych przeze mnie badań nie mam wątpliwości, że świadomość muzealników w kontekście znaczenia edukacji w ich pracy znacząco wzrosła, co dotyczy nie tylko edukatorów, ale także kadry zarządczej, badaczy, konserwatorów i kuratorów wystaw. Wyraża się to w liczbie i jakości muzealnych projektów edukacyjnych tworzonych z myślą o podmiotowości odwiedzających coraz częściej zapraszanych do współtworzenia wydarzeń kulturalnych. Potwierdzili to też respondenci, którzy opisując misje muzeów wskazywali na szczególne miejsce, jakie zajmują jego zróżnicowani odbiorcy i rolę, jaką w relacji z publicznością pełni edukacja:

Współczesną edukację muzealną należy ujmować jako odrębną formę oddziaływania muzealnego i komunikowania się muzeum z jego odbiorcami (obok przekazywania wiedzy za pomocą wystaw, publikacji, prezentacji). Powinna ona dążyć do realizacji z jednej strony celów kognitywnych (poznanie historii muzealiów, z drugiej – kształceniowych (wyposażenie zwiedzających w określone kompetencje). Praktyka edukacyjna ma być świadomym, przemyślanym i zorganizowanym działaniem (w znaczeniu naukowej konceptualizacji), które, oprócz przybliżania historii muzealiów, ma także umożliwiać ich doświadczenie i odczytanie. Edukację muzealną należy więc rozumieć jako proces refleksyjny, osadzony w interpretowaniu i internalizacji dziedzictwa kulturowego, respektujący podmiotowość, samokształcenie, potrzeby i oczekiwania uczestników projektu edukacyjnego. Istotą edukacji muzealnej, w odróżnieniu od działalności oświatowej w rozumieniu upowszechniania i popularyzacji obiektów muzealnych, jest głównie inicjowanie, stymulowanie i rozwijanie, w oparciu o przestrzeń i zbiory muzealne, procesów poznawczych i twórczych, które mogą inspirować uczestników projektów do stawiania pytań, samodzielnego poszukiwania odpowiedzi oraz odnajdywania sensu i aktualnego znaczenia dziedzictwa przeszłości<sup>388</sup>;

Edukacja muzealna stała się dominującą dziedziną funkcjonowania muzeów. Z pasywnych miejsc gromadzenia i eksponowania zabytkowych przedmiotów, muzea stały się aktywnymi ośrodkami kulturotwórczymi i edukacyjnymi. Przed współczesnymi muzeami stoi wyzwanie przekazywania merytorycznej, często trudnej wiedzy, w sposób atrakcyjny dla odbiorcy, skłaniający się nie tylko ku prostemu przekazowi - "wykładni gotowych faktów" - ale i nastawionym na partycypację - zaangażowanie odbiorców w pozyskiwanie wiedzy. Celem edukacji muzealnej, w szczególności w jednostkach o charakterze narodowym lub lokalnym są również działania o charakterze tożsamościowym i odnoszącym się do budowania świadomości lokalnego/narodowego dziedzictwa. Staje się to szczególnym wyzwaniem we współczesnym, coraz bardziej zglobalizowanym, świecie. Rolą muzeów jest również udowadnianie, iż to co dawne nie jest nudne, gorsze, niepotrzebne, a wręcz przeciwnie

---

<sup>388</sup> Ankieta nr 42.

- jest ciekawe i to w nim kryje się klucz dla zrozumienia naszej dzisiejszej codzienności, kultury, procesów społecznych<sup>389</sup>.

Udzielając odpowiedzi na tak ważne pytanie odnoszące się do celów i roli edukacji muzealnej we współczesnych muzeach, zdarzało się, że respondenci replikowali je jednym słowem, lub krótkim zdaniem. „wiodąca<sup>390</sup>; kluczowa<sup>391</sup>; kluczowa i podstawowa<sup>392</sup>; podstawa działania<sup>393</sup>; bardzo istotna szczególnie dla dzieci i młodzieży<sup>394</sup>; odpowiedzialność za zmiany cywilizacyjne<sup>395</sup>; rola i cele edukacji są równorzędne z głównymi zadaniami muzeum<sup>396</sup>; nauczanie przy pomocy niestandardowych środków dydaktycznych<sup>397</sup>; upowszechnianie kultury, sztuki, nauki – współkształtowanie światłego obywatela<sup>398</sup>. Padały również dłuższe odpowiedzi:

(...) kształcenie odbiorców<sup>399</sup> (w tym samym muzeum inna osoba udzieliła troszkę dłuższej wypowiedzi) Edukacja w atrakcyjny dla młodego pokolenia sposób, choćby poprzez korzystanie z nowych technologii<sup>400</sup>;

(...) popularyzacja sztuki poprzez edukację<sup>401</sup> (w tym samym muzeum inna osoba udzieliła troszkę dłuższej wypowiedzi – przyp. M.O.). W przystępny sposób przybliżając odbiorcom teorie sztuki, historii sztuki, poprzez praktykę umacniać wiedzę, „oswajać” trudne, nowe przestrzenie<sup>402</sup>.

W pięciu odpowiedziach wskazano lub wspomniano, że edukacja muzealna uzupełnia edukację szkolną:

(...) uzupełnienie procesu edukacji szkolnej, promocja dziedzictwa kulturowego ze szczególnym wskazaniem na edukację historyczną, rozbudzanie zainteresowań kulturą i historią Polski i regionu oraz dorobkiem minionych pokoleń; popularyzowanie

---

<sup>389</sup> Ankieta nr 3.

<sup>390</sup> Ankieta nr 24.

<sup>391</sup> Ankieta nr 5.

<sup>392</sup> Ankieta nr 1.

<sup>393</sup> Ankieta nr 2.

<sup>394</sup> Ankieta nr 53.

<sup>395</sup> Ankieta nr 14.

<sup>396</sup> Ankieta nr 36.

<sup>397</sup> Ankieta nr 30.

<sup>398</sup> Ankieta nr 43.

<sup>399</sup> Ankieta nr 20A.

<sup>400</sup> Ankieta nr 20.

<sup>401</sup> Ankieta nr 46A.

<sup>402</sup> Ankieta nr 46.

tematyki związanej z regionalnym dziedzictwem kulturowym; podnoszenie poziomu wiedzy historycznej wśród młodzieży, rozwijanie indywidualnych uzdolnień uczniów; pobudzanie twórczego myślenia; wykształcenie potrzeby dostrzegania i umacniania postaw patriotycznych; uświadamianie, że znajomość dziedzictwa kulturowego w tym historii pozwala lepiej zrozumieć współczesny świat; wzbogacanie i doskonalenie form pracy z uczniami zdolnymi, rozwijanie umiejętności wyszukiwania i korzystania z informacji zawartych w różnych źródłach<sup>403</sup>;

(...) edukacja muzealna stanowi istotne wsparcie edukacji systemowej, uzupełnia ją i uatrakcyjnia. Jest również jednym ze sposobów kreatywnego spędzania wolnego czasu przez osoby ze wszystkich grup wiekowych. Stanowi bazę dla wykształcenia u widzów odpowiedzialności za swoje otoczenie oraz jest miejscem swobodnej wymiany idei i pomysłów. Sprzyja wzmocnieniu tożsamości kulturowej oraz ma potencjał włączający<sup>404</sup>;

(...) edukacja muzealna ma fundamentalne znaczenie dla przyszłości muzealnictwa, bez niej, wobec konkurencyjności oferowanych form rozrywki, dostępności atrakcyjnych sposobów spędzania czasu wolnego, nie wykształcimy kolejnych pokoleń odbiorców. Jest też znakomitym uzupełnieniem edukacji szkolnej<sup>405</sup>;

(...) wspomaganie w ciekawszej formie procesu edukacyjnego realizowanego w szkole<sup>406</sup>;

(...) popularyzacja historii, uzupełnienie oferty szkół<sup>407</sup>.

W jednej z wypowiedzi stanowczo zabrano głos wskazując, że:

Edukacja muzealna powinna przestać spełniać oczekiwania publiczności, a zacząć je kształtować. Wpływać na wzrost kwalifikacji intelektualnych publiczności i zrozumienie wartości oryginalnego dziedzictwa kulturowego - zbiorów muzealnych. Obecnie w dużym stopniu edukacja ta skupiona jest na schlebianiu gustom co prowadzi do sytuacji, w której to zabytek ma zabawiać publiczność, a nie być w centrum uwagi<sup>408</sup>.

Jest to głos zupełnie pojedynczy. A wśród respondentów można znaleźć opinie całkowicie przeciwne:

---

<sup>403</sup> Ankieta nr 39.

<sup>404</sup> Ankieta nr 11.

<sup>405</sup> Ankieta nr 25.

<sup>406</sup> Ankieta nr 33.

<sup>407</sup> Ankieta nr 18.

<sup>408</sup> Ankieta nr 12.

[Edukacja muzealna – przyp. M.O.] Ma przybliżyć i oswojać widza z obiektami i ekspozycją, ma inspirować do twórczego postrzegania sztuki (w naszym przypadku), ma kształtować gusta, ale i odpowiadać na zapotrzebowania publiczności<sup>409</sup>.

W kolejnym przykładzie w pierwszej części swej wypowiedzi ankietowany wypowiada się w dość tradycyjnym tonie, jednak dalej określa jasno, czym jest współczesne muzeum, pisząc również o ekspozycjach, który wykorzystuje się jako pretekst, w celu osiągnięcia planowanego celu:

Edukacja muzealna ma popularyzować wiedzę, kształtować postawę szacunku wobec dziedzictwa kultury, wychowywać przyszłe pokolenia odbiorców kultury. Współczesne muzeum, to miejsce spotkania, dialogu, wymiany poglądów, współpracy, gdzie eksponat jest elementem przygotowanej narracji, a nie tylko martwym przedmiotem. Dlatego organizuje się w muzeach żywe lekcje, których zadaniem jest m.in. pobudzenie młodych odbiorców do podjęcia różnorodnych działań wokół historii i sztuki<sup>410</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że respondenci pisząc o celach i roli edukacji, podkreślają kwestie budowania wspólnoty, budowania relacji, integracji, otwierania się odbiorców. Wskazane aspekty świadczą o zmieniającym się podejściu do edukacji w muzeum, które zakłada większe zaangażowanie społeczności i skupienie na budowaniu relacji. Nie oznacza to jednak, że zabytki i nauczanie są pomijane, lecz są traktowane jako element doświadczenia muzealnego. Edukatorzy muzealni rozumieją, że zabytki i ekspozycje są niezbędnymi narzędziami do osiągnięcia celów edukacyjnych i budowania relacji. Jednakże, w ich odpowiedziach na pytanie o cel i rolę edukacji we współczesnych muzeach, kładą większy nacisk na względy społeczne, interakcyjne i wspólnotowe, które wspierają tworzenie angażujących, interaktywnych i wartościowych doświadczeń dla gości muzeum. Oto kilka przykładów:

(...) budowanie wspólnoty wokół muzeum, szacunku do dziedzictwa przyrodniczego, postaw patriotycznych, popularyzacja zweryfikowanej naukowo wiedzy, upowszechnianie pluralizmu perspektyw, rozwijanie publiczności, budowanie kultury uczenia się poprzez włączanie różnych narzędzi edukacyjnych, nauka rozumienia i odbioru dzieł sztuki i ekspozycji, uwrażliwianie na wartości – rozbudzanie przeżycia estetycznego czy uczuć metafizycznych. Rolą edukacji muzealnej jest stwarzanie

---

<sup>409</sup> Ankieta nr 50.

<sup>410</sup> Ankieta nr 40.

przestrzeni do rozwoju i uczenia się muzealnych gości oraz uwrażliwienie na sztukę i obiekty prezentowane w muzeach, a nie tylko przekazywanie wiedzy<sup>411</sup>;

(...) budowanie „relacji” między odbiorcami a dziedzictwem (szerzej: obszarem zainteresowań muzeum), łączenie go ze współczesnością i jej wyzwaniem. Kształtowanie uważności na konteksty, otwieranie na wielość, niejednoznaczność, różnorodność (danych, źródeł, przykładów, postaw, wrażliwości, sposobów myślenia itp.) i (współ)tworzenie narzędzi do ich rozumienia. Inspirowanie do stawiania pytań i podejmowania działań. Tworzenie doświadczeń dających do myślenia. Działanie zgodnie z mottem Artura Hazeliusa „poznaj tu samego siebie” (także w relacji do uczciwie poznanych innych)<sup>412</sup>;

(...) edukacja w muzeum ma za zadanie tworzyć relację między odwiedzającym muzeum a jego działalnością, eksponatami i propagowaną tematyką<sup>413</sup>;

(...) muzea powinny pomagać młodemu pokoleniu poznawać przeszłość, odkrywać korzenie, zrozumieć dziedzictwo, być miejscem integracji ludzi młodych i wcześniej urodzonych. Powinny być miejscem, gdzie każdy, niezależnie od wieku jest oczekiwany i mile widzianym gościem<sup>414</sup>;

(...) uważam, że to jedno z najważniejszych zadań stojących przed współczesnymi placówkami muzealnymi dzięki zainteresowaniu odbiorców kulturą i historią kształtujemy ich tożsamość i więź (jak w naszym wypadku) z „małą” i „dużą” Ojczyzną<sup>415</sup>;

(...) edukowanie i wytwarzanie sobie publiczności; obalanie mitów o niedostępności i hermetyczności sztuki nowoczesnej i współczesnej; wychodzenie „do ludzi”<sup>416</sup>;

(...) to najważniejszy element – rola. Edukacyjne działania niwelują granice, otwierają odbiorców<sup>417</sup>;

(...) otwieranie muzeum na publiczność, zapewnianie wzajemnego kontaktu<sup>418</sup>;

(...) osvajanie przestrzeni muzealnej, odbieranie jej jako przestrzeni atrakcyjnej dla danego odbiorcy i niezbędnej w życiu jednostki, przestrzeni, na której kształtowanie odbiorca ma realny wpływ<sup>419</sup>.

---

<sup>411</sup> Ankieta nr 1A (Kluczowa i podstawowa ankieta nr 1).

<sup>412</sup> Ankieta nr 28.

<sup>413</sup> Ankieta nr 22.

<sup>414</sup> Ankieta nr 34.

<sup>415</sup> Ankieta nr 6.

<sup>416</sup> Ankieta nr 13.

<sup>417</sup> Ankieta nr 45.

<sup>418</sup> Ankieta nr 4.

<sup>419</sup> Ankieta nr 7.

Wcześniejsze wypowiedzi sugerują jakiś rodzaj „partycypacji”, kolejne wskazują na nią wprost:

(...) muzeum powinno być palcówką partycypacyjną, w którym uczestnik ma możliwość nie tylko komentowania i interpretowania prezentowanych zbiorów, ale także bezpośredniego i aktywnego zaangażowania nieograniczającego się wyłącznie do przyswajania wiedzy. W twórczym przekazie trudnych zagadnień powinny wykorzystywać nowoczesne technologie informacyjne<sup>420</sup>;

(...) edukacja jest podstawową rolą Muzeum. Celem edukacji poza przybliżaniem historii, ułatwieniem poznania przeszłości w celu zrozumienia teraźniejszości i dania możliwości do kreowania współczesności jest partycypacja, dbanie o rozwój i twórczy potencjał odbiorców/współtwórców. Współcześnie edukatorzy stają się osobami kreującymi instytucje muzealne, poprzez swoje działania i otwartość na współtworzenie kultury wraz z tymi, którzy jeszcze jakiś czas temu byli tylko odbiorcami<sup>421</sup>.

Po przeczytaniu odpowiedzi można wywnioskować, że bardzo duży nacisk wśród respondentów kładziony jest również na kwestie związane z inspirowaniem do twórczych działań oraz poszerzania zainteresowań i umiejętności odbiorców:

(...) działania edukacyjne w muzeach powinny umożliwiać interaktywne, emocyjne i poznawcze obcowanie z materialnym i niematerialnym dziedzictwem kulturowym oraz sprzyjać rozwijaniu kreatywności, pasji i zainteresowań, a także inspirować twórczo w wymiarze lokalnym i ponadregionalnym i pobudzać do aktywnego udziału w kulturze<sup>422</sup>;

(...) upowszechnianie wiedzy na temat dziedzictwa kulturowego, stwarzanie warunków do twórczego kontaktu z nim, motywowanie do poszukiwania odpowiedzi na pytania kim jesteśmy, skąd przychodzimy i dokąd zmierzamy<sup>423</sup>;

(...) rozwijanie kompetencji kulturowych, rozwijanie krytycznego i twórczego myślenia, potrzeby świadomego uczestnictwa w kulturze<sup>424</sup>;

(...) edukacja muzealna we współczesnych muzeach powinna wspierać rozwój osobowy szczególnie najmłodszej publiczności, przekazywać i popularyzować wiedzę za pomocą eksponatu, wspierać rozwijanie twórczych form aktywności uczniów, kształtować poczucie estetyki i dojrzałość społeczną<sup>425</sup>;

---

<sup>420</sup> Ankieta nr 44.

<sup>421</sup> Ankieta nr 52.

<sup>422</sup> Ankieta nr 47.

<sup>423</sup> Ankieta nr 51.

<sup>424</sup> Ankieta nr 32.

<sup>425</sup> Ankieta nr 9.

(...) popularyzacja dziedzictwa kulturowego i uświadamianie odbiorców, co do jego wartości, konieczności ochrony i współuczestniczenia w jego tworzeniu poprzez pobudzanie chęci rozwijania, poszerzania indywidualnych zainteresowań i umiejętności. Najtrafniej wyrażone zostało to w słowach opisujących misję muzeum: Zachwycamy. Inspirujemy. Słuchamy. Otwieramy. Kształtujemy<sup>426</sup>;

(...) wprowadzenie luźniejszej wersji lekcji, pomaganie w rozwijaniu zainteresowań – rozwijanie wiedzy nie tylko tej szkolnej, integracja, pomoc w obcowaniu ze sztuką i historią<sup>427</sup>.

Wiele odpowiedzi dotyczących celów i roli edukacji muzealnej wskazuje na bardziej tradycyjne elementy – zrozumienie dziedzictwa wcześniejszych pokoleń, poszerzanie wiedzy z zakresu historii i kultury, upowszechnianie wiedzy o przeszłości oraz rozwijanie i kształtowanie wrażliwości historycznej. Te cele są nadal ważne i istotne dla edukacji muzealnej, ponieważ muzea często pełnią rolę strażników i zachowawców dziedzictwa kulturowego:

(...) istotą edukacji muzealnej jest wydobywanie, unaocznianie sensu dzielenia się historią i kulturą. Muzea pomagają dzieciom i młodzieży odkryć swe korzenie, zrozumieć dziedzictwo wcześniejszych pokoleń. Muszą więc być miejscem, w którym taka publiczność – dzieci i młodzież – jest mile widziana<sup>428</sup>;

(...) popularyzacja historii Polski i lokalnego dziedzictwa kulturowego<sup>429</sup>

(...) cel upowszechnianie wiedzy o przeszłości naszych przodków<sup>430</sup>

(...) istotą edukacji muzealnej jest poznawanie i zrozumienie dziedzictwa narodowego, poszerzanie wiedzy z zakresu historii i kultury, ułatwiają zrozumieć tożsamość miejsca, i własnej rodziny, uczą świadomego nawyku korzystania z dóbr kultury<sup>431</sup>;

(...) edukacja muzealna powinna być takim działaniem, które przybliży obiekty muzealne i umożliwi ich odczytywanie, doświadczanie i które pomoże zrozumieć dziedzictwo wcześniejszych pokoleń<sup>432</sup>;

(...) dzięki temu wiedza zostaje w głowach zwiedzających – uczestników zajęć<sup>433</sup>;

---

<sup>426</sup> Ankieta nr 48.

<sup>427</sup> Ankieta nr 23.

<sup>428</sup> Ankieta nr 8.

<sup>429</sup> Ankieta nr 19.

<sup>430</sup> Ankieta nr 15.

<sup>431</sup> Ankieta nr 26.

<sup>432</sup> Ankieta nr 49.

<sup>433</sup> Ankieta nr 27A.

(...) przybliżanie zwiedzającym placówki oraz łatwiejszy dostęp do kultury wysokiej<sup>434</sup>;

(...) przybliżanie dziedzictwa, rozumienie sztuki, przywracanie pamięci, pobudzanie dumy narodowej<sup>435</sup>;

(...) rozwijanie i kształtowanie wrażliwości historycznej dzieci i młodzieży; Przygotowanie do aktywnego i pełnego uczestnictwa w życiu kulturalnym oraz bezpośredniego obcowania z dziełami sztuki<sup>436</sup>.

Choć tradycyjne cele edukacji muzealnej nadal mają znaczenie, wskazuje się również na nowe podejścia i cele, które uwzględniają zmieniające się potrzeby lokalnych społeczności, w tym zależności i odniesienia do współczesnych problemów, działań czy zmian, które swoje „odpowiedniki” odnajdują w historii, zwracając przy tym uwagę na ciągły rozwój technologiczny:

(...) edukacja jest jednym z ważniejszych działań muzeum. Poprzez zajęcia interaktywne promuje historię regionu i pozwala obcować w ciekawy sposób ze sztuką<sup>437</sup>;

(...) przybliżanie dziedzictwa kulturowego, inspirowanie dziedzictwem, pokazywanie z czego wynika nasza współczesność<sup>438</sup>;

(...) pokazanie jak rozumieć i poczuć historię, szacunku i inspiracji do tego co było i jak to wpływa obecnie na Nas<sup>439</sup>;

(...) zwiększanie świadomości obecności bycia częścią historii zarówno w wąskim (regionalnym), jak i szerokim (globalnym) kontekście<sup>440</sup>.

Jeden z respondentów wskazał na kwestie materialne. Warto jednak zaznaczyć, że sprowadzanie roli edukacji do słupków procentowych związanych ze wzrostem frekwencji i dochodów danej instytucji, jest argumentem mogącym sugerować, że ten rodzaj działalności muzeum traktuje się w sposób czysto przedmiotowy, nie dostrzegając jej większych możliwości i wartości:

---

<sup>434</sup> Ankieta nr 21.

<sup>435</sup> Ankieta nr 41.

<sup>436</sup> Ankieta nr 35.

<sup>437</sup> Ankieta nr 31.

<sup>438</sup> Ankieta nr 27.

<sup>439</sup> Ankieta nr 16.

<sup>440</sup> Ankieta nr 29.



Edukacja muzealna dba o przekazanie istotnych dla danego muzeum treści w sposób dostosowany do różnych grup odbiorców. Poza oczywistą komunikacją z publicznością jest także miejscem generującym przychody dla instytucji<sup>441</sup>.

Jednocześnie, szereg programów finansujących działalność muzealną, za kluczowy wskaźnik uznaje właśnie frekwencję, często przeceniając jej wartość. Niektóre muzea temu wyzwaniu sprostać nie mogą.

Kończąc analizę odpowiedzi na pytanie o cele i rolę edukacji muzealnej, zamieszczam dwie odpowiedzi, wskazujące nie tylko, jak bardzo istotne są to kwestie, ale obrazujące, jak sędzę, również proces zmian zachodzących we współczesnych instytucjach kultury. Warto przy tym zauważyć, że wnioski te nasuwają się również przy wcześniejszych cytowanych odpowiedziach.

Edukacyjna rola muzeów staje się kluczową we współczesnym muzealnictwie. Edukacją zajmują się już nie tylko wyspecjalizowane w tym komórki (jak Działy Edukacji), ale również wkracza ona do działów merytorycznych i specjalistycznych<sup>442</sup>.

Edukacja muzealna jest bardzo ważnym elementem funkcjonowania muzeum, coraz częściej jest wizytówką muzeum. Muzea zmieniają swój wizerunek. Zamiast nudnego miejsca pełnego nakazów i zakazów postrzegane są jako miejsca przyjazne i nowoczesne, w których każdy znajdzie coś dla siebie<sup>443</sup>.

Kolejne z pytań odnosiło się do wskazania, jakie wady i zalety działalności edukacyjnej dostrzegają respondenci w ofercie muzeum.

Z lektury ankiet jednoznacznie wynika, że największą wadą, z jaką spotykają się edukatorzy muzealni, jest niski budżet<sup>444</sup>. Brak odpowiedniego finansowania stanowi jedno z głównych wyzwań dla edukatorów muzealnych. Zwykle muzea otrzymują ograniczone środki finansowe na prowadzenie programów edukacyjnych, co często skutkuje ograniczonym zasobem materiałów edukacyjnych, trudnościami w zakupie nowych pomocy dydaktycznych czy utrzymaniu odpowiednich warunków dla działań dotychczasowych. Brak środków może również prowadzić do ograniczenia liczby personelu, co utrudnia realizację pełnego programu edukacyjnego.

---

<sup>441</sup> Ankieta nr 10.

<sup>442</sup> Ankieta nr 38.

<sup>443</sup> Ankieta nr 17.

<sup>444</sup> Na kwestie finansowe wskazało 17 instytucji.

Kolejną wadą wymienianą przez respondentów jest brak odpowiedniej infrastruktury<sup>445</sup>. Infrastruktura muzealna jest kluczowa dla skutecznego prowadzenia programów edukacyjnych. Niektóre muzea, jak wynika z ankiet, posiadają niewielkie przestrzenie, które nie spełniają wymagań edukacyjnych bądź nie posiadają ich wcale. Brak wystarczającej przestrzeni dla warsztatów, niewłaściwe oświetlenie czy słabe zaplecze techniczne, ograniczają możliwości realizacji różnorodnych programów, skierowanych do zróżnicowanych grup odbiorczych jak dzieci, seniorzy czy osoby z dysfunkcjami. Infrastruktura musi być odpowiednio dostosowana do potrzeb edukacyjnych, aby umożliwić edukatorom skuteczną pracę i zapewnić pozytywne doświadczenia dla odwiedzających.

Następną wadą są braki kadrowe<sup>446</sup>. Brak wykwalifikowanego personelu stanowi poważny problem wśród edukatorów. Praca w dziedzinie edukacji muzealnej wymaga specjalistycznych umiejętności, wiedzy historycznej, zdolności pedagogicznych i komunikacyjnych. Niestety, ze względu na ograniczenia budżetowe, muzea często nie zatrudniają wystarczającej liczby wykwalifikowanych edukatorów. W rezultacie obciążenie pracą bywa zbyt duże dla pozostałej kadry, co prowadzi do przeciążeń, ograniczenia jakości prowadzonych programów i mniejszej elastyczności w odpowiedzi na potrzeby różnych grup odwiedzających. Co ważne, te odpowiedzi pojawiały się często w parach lub wymieniane jako wszystkie trzy:

(...) wady – brak środków i etatów dla pełnej realizacji zamierzonych celów<sup>447</sup>;

(...) wady – ograniczenia finansowe na edukacyjne materiały drukowane, ograniczona możliwości sprowadzenia ciekawych wystaw edukacyjnych, brak dostosowania gmachów muzealnych dla osób z niepełnosprawnością ruchową i wyposażenia Sali konferencyjnej w sprzęt umożliwiający realizację zadań dla osób z deficytami słuchowymi<sup>448</sup>;

(...) wadą działalności edukacyjnej są zasoby kadrowe, lekcje powinno prowadzić przynajmniej dwóch edukatorów, czasami brak finansów<sup>449</sup>;

(...) wady – brak pełnego zaplecza (pomieszczeń) do działań edukacyjnych, bariery architektoniczne dla osób niepełnosprawnych<sup>450</sup>;

---

<sup>445</sup> Na kwestie słabej lub braku odpowiedniej infrastruktury wskazało 20 instytucji.

<sup>446</sup> Na kwestie dotyczące braków kadrowych padło 15 wskazań.

<sup>447</sup> Ankieta nr 33.

<sup>448</sup> Ankieta nr 26.

<sup>449</sup> Ankieta nr 31.

<sup>450</sup> Ankieta nr 36.

(...) największą bolączką jest natomiast zbyt mała liczba pracowników w zespole, który ma bardzo rozległe obowiązki, wykraczające poza sferę edukacji. Na drugim miejscu wymieniałabym brak funkcjonalnej przestrzeni do działań warsztatowych<sup>451</sup>;

(...) zbyt mało pracowników, aby przygotować odpowiednie programy i zbyt mało czasu na to, zbyt małe środki finansowe; brak odpowiedniej sali na zajęcia<sup>452</sup>

Te trzy mankamenty – niski budżet, brak odpowiedniej infrastruktury i niedostatki kadrowe – zdecydowanie wpływają na pracę edukatorów muzealnych i jakość programów edukacyjnych oferowanych przez muzea.

Wymagają one uwagi ze strony kadry zarządzającej. W czterech instytucjach w wadach wskazano niedostateczną lub złą promocję działań edukacyjnych:

(...) ograniczona przestrzeń warsztatowa, ograniczone zasoby ludzkie, niedostateczna promocja<sup>453</sup>;

(...) dostrzegamy na razie wyłącznie w sposobie promocji naszej oferty, poprzez zbyt małą intensywność w mediach społecznościowych czy zły, nieczytelny układ strony internetowej (strona na szczęście w przebudowie)<sup>454</sup>;

(...) ze względu na ilość działań edukacyjnych sami dla siebie stajemy się konkurencją; słabe promowanie poszczególnych wydarzeń edukacyjnych; długi czas dostosowania do dynamicznie zmieniającego się zapotrzebowania<sup>455</sup>.

Jak można wnioskować, niewielu ankietowanych wskazywało to zagadnienie, a jest ono istotne, ponieważ jeśli działania edukacyjne muzeów nie są odpowiednio promowane, efektem jest niska świadomość społeczna i frekwencyjna. Potencjalni odbiorcy nie zdają sobie wtedy sprawy z istnienia poszczególnych programów ani nie są świadomi ich wartości. To ogranicza potencjalną liczbę odwiedzających, którzy skorzystaliby z edukacyjnych ofert muzeum. Niska świadomość społeczna może prowadzić do mniejszej liczby uczestników i ograniczonego zainteresowania ze strony różnorodnych grup społecznych. Warto zaznaczyć jednak, że niewystarczająca promocja może być spowodowana ograniczonymi zasobami finansowymi. Promocja działań edukacyjnych muzeów także bowiem wymaga środków finansowych na

---

<sup>451</sup> Ankieta nr 25.

<sup>452</sup> Ankieta nr 37.

<sup>453</sup> Ankieta nr 4.

<sup>454</sup> Ankieta nr 46 A.

<sup>455</sup> Ankieta nr 38.

kampanie reklamowe, tworzenie i potencjalne drukowanie materiałów promocyjnych, obecności w mediach społecznościowych itd. Jeśli budżet przeznaczony na promocję nie wystarcza, edukatorzy muzealni mogą mieć trudności z dotarciem do grupy docelowej. Brak odpowiednich zasobów finansowych wpływa również na jakość i profesjonalizm materiałów promocyjnych, co z kolei może negatywnie kreować wizerunek i zainteresowanie oferowanymi programami edukacyjnymi, zwłaszcza przy dużej konkurencji oferty kulturalnej. W niektórych przypadkach muzea współzawodniczą z innymi atrakcjami i rozrywkami o uwagę odwiedzających. W obliczu współzawodnictwa dobra promocja staje się kluczowa. Jeśli inne wydarzenia mają lepszą widoczność w przestrzeni i promocję, edukatorzy muzealni napotkają trudności w przyciągnięciu odwiedzających, zwłaszcza gdy konkurują ze znanymi markami czy popularnymi wydarzeniami kulturalnymi, organizowanymi w okolicy.

W jednej z ankiet bardzo mocno wyartykułowano opinię na temat konkurencyjnych instytucji, których powstawanie jest odbierane jako jedna z wad:

Wady (a właściwie ograniczenia) 1. ograniczenia kreatywności muzealników przez niedofinansowanie muzeów; 2. powstawanie instytucji paramuzealnych, które płytkim przekazem nakierowanym na doraźne emocje zaburzyły sens istnienia muzeów; 3. wymagania organizatorów dążące do liczenia wartości muzeum frekwencją<sup>456</sup>.

Analizując odpowiedzi, dostrzegłam, że edukatorzy (bo w dużej mierze oni wypełniali ankiety), mają bardzo duże rozeznanie w kwestii ograniczeń związanych z ich pracą. Zdają sobie też sprawę z faktu, że to wszystko ma wpływ na odbiorców, co mocno podkreślają:

(...) wady działalności edukacyjnej: 1/ bariery architektoniczne w zamku dla osób niepełnosprawnych utrudniające dostęp do wystaw położonych na wyższych kondygnacjach zamku, 2/ utrudnienia w realizacji programów edukacyjnych na wystawach stałych i czasowych spowodowane bardzo dużym ruchem turystycznym szczególnie w miesiącach maj- wrzesień, 3/ braki kadrowe przy realizacji dużych przedsięwzięć edukacyjnych, korzystamy z pomocy wolontariuszy<sup>457</sup>;

(...) wady – edukacja dla osób niewidomych ma charakter alternatywny (np. każdorazowo rozstawiamy autorskie tyflografiki w przestrzeni np. wystawy sztuki), brak funduszy na każdorazowe dostosowanie wystaw do potrzeb osób niepełnosprawnych; brak usługi przewodnika dla osób indywidualnych – działania edukacyjne dla osób indywidualnych ograniczają się tylko do warsztatów rodzinnych, prowadzeń kuratorskich i wykładów (braki kadrowe uniemożliwiają na chwilę obecną

---

<sup>456</sup> Ankieta nr 12.

<sup>457</sup> Ankieta nr 40.

rozszerzenie działalności), dość chaotyczny system informacyjny dotyczący działalności edukacyjnej na stronie muzealnej – działania dla grup zorganizowanych pochłaniają całość czasu i z PR są małe problemy, staramy się nadrabiać braki w udzielaniu informacji telefonicznej)<sup>458</sup>;

(...) wady: brak zajęć skierowanych do rodzin, brak zajęć cyklicznych, brak zajęć dla seniorów<sup>459</sup>;

(...) wady: wymagająca rozbudowy oferta dla osób dorosłych i młodzieży, zbyt mała liczba programów cyklicznych/długofalowych/projektowych, ograniczenia infrastrukturalne zmniejszające dostępność (budynek zabytkowy)<sup>460</sup>;

(...) wady: brak zajęć skierowanych dla rodzin z dziećmi/ brak zajęć skierowanych dla grup zagrożonych wykluczeniem (głuchoniemych, niewidomych, imigrantów, bezrobotnych), brak zajęć edukacyjnych prowadzonych w obcym języku<sup>461</sup>;

(...) wady: mała powierzchnia poszczególnych pomieszczeń ekspozycyjnych, co w obecnej sytuacji ogranicza ilość uczestników warsztatów, brak udogodnień dla osób z niepełnosprawnościami (w budynku nie ma windy, co uniemożliwia prowadzenie zajęć na wystawach stałych znajdujących się na II piętrze), problemem jest także korzystanie z toalety, która znajduje się w piwnicy<sup>462</sup>;

(...) wady: program może być trudny; zbyt mało wydarzeń popularnych, masowych czy adresowanych do odbiorcy poszukującego bardziej rozrywkowych, łatwiejszych form<sup>463</sup>;

(...) wady: brak oferty dla rodzin z dziećmi, dostępność tematu uzależniona jest od obecności edukatora<sup>464</sup>;

(...) wady: epizodyczność kontaktu z odbiorcami, lokalowe – brak odrębnej sali edukacyjnej, ze względów organizacyjnych trudno tworzyć stałe grono odbiorców<sup>465</sup>;

(...) wady: brak stałego cyklu wykładowego skierowanego do szerokiego grona odbiorców (np. comiesięczne popołudniowe wykłady otwarte dla wszystkich zainteresowanych) wady: zaburzona proporcja pomiędzy merytorycznym wykładem a zajęciami plastycznymi w trakcie lekcji muzealnych wady: znaczne ograniczenia finansowe w realizacji działań edukacyjnych<sup>466</sup>.

---

<sup>458</sup> Ankieta nr 7.

<sup>459</sup> Ankieta nr 22.

<sup>460</sup> Ankieta nr 28.

<sup>461</sup> Ankieta nr 20.

<sup>462</sup> Ankieta nr 34.

<sup>463</sup> Ankieta nr 5.

<sup>464</sup> Ankieta nr 49.

<sup>465</sup> Ankieta nr 51.

<sup>466</sup> Ankieta nr 3.

Jak można interpretować ten fakt i jego konsekwencje dla odbiorców? Zakres i jakość programów edukacyjnych jest zależna od świadomości ograniczeń, jakie ma edukator, ponieważ ta wiedza pozwala im na realną ocenę własnych możliwości i dostosowanie oferty edukacyjnej do dostępnych zasobów. Choć może to prowadzić do pewnych utrudnień w zakresie formułowania i tworzenia programów, edukatorzy, świadomi swoich ograniczeń, mogą skupić się na ofercie dostosowanej do możliwości realizacji programów edukacyjnych. W rezultacie odbiorcy doświadczą lepiej zorganizowanych i bardziej angażujących działań, dostosowanych do ich potrzeb i poziomu zainteresowania. Świadomość istniejących utrudnień może również zmusić edukatorów do poszukiwania kreatywnych i innowacyjnych rozwiązań w pracy edukacyjnej. Szukanie alternatywnych sposobów dostarczania treści, wykorzystanie technologii, organizowanie partnerskich projektów czy tworzenie elastycznych form pracy może ułatwić przekraczanie ograniczeń i oferowane bardziej intrygujących i angażujących doświadczeń dla odbiorców. Choć poszukiwanie partnerów, których pomoc mogłaby okazać się rozwiązaniem pewnych problemów, nie zawsze jest łatwe, o czym świadczą wypowiedzi kolejnych respondentów:

(...) braki w infrastrukturze, brak możliwości poszerzenia zespołu Działu Edukacji, mimo podejmowanych prób – brak chęci współpracy ze strony środowiska akademickiego Lublina oraz innych instytucji kultury na Lubelszczyźnie<sup>467</sup>;

(...) wady tej działalności to: znaczne obciążenie pracowników (których jest w naszej instytucji niewiele), ze względu na regionalny charakter naszej działalności problemem jest też niedocenienie takiej „pracy u podstaw” przez instytucje „zewnątrzne”. Ponieważ znaczną część działań realizujemy własnymi siłami i po kosztach, to i tak finanse są znacznym problemem naszej placówki<sup>468</sup>.

Świadomość ograniczeń skłania edukatorów do skupienia się na indywidualnych potrzebach i oczekiwaniach odbiorców. Widać to zwłaszcza w powyższych przykładach, w których respondenci piszą o niedogodnościach czy braku oferty skierowanej do osób z niepełnosprawnościami, rodzin z dziećmi itp. Edukatorzy zdają sobie sprawę, że nie jest już dziś możliwe tworzenie jednolitych ofert edukacyjnych dla wszystkich odbiorców, włączając w to osoby o specjalnych potrzebach, są świadomi, że różne jednostki cechują rozmaite

---

<sup>467</sup> Ankieta nr 42.

<sup>468</sup> Ankieta nr 6.

zdolności, umiejętności i wyzwania, które najczęściej wymagają spersonalizowanego podejścia. Uważam, że świadczy to o znacznej zmianie, której jesteśmy świadkami w muzealnictwie na przestrzeni ostatnich 30 lat. W przeszłości muzea często postrzegano jako miejsca, skupiające się przede wszystkim na tradycyjnym modelu edukacji, nie uwzględniając różnorodności potrzeb i umiejętności odwiedzających. W ostatnich latach instytucje muzealne dostrzegają konieczność tworzenia bardziej dostępnych i inkluzywnych środowisk dla wszystkich odwiedzających, włączając w to osoby o specjalnych potrzebach. To przejście do bardziej otwartego i dostosowanego indywidualnie podejścia jest wynikiem rosnącej świadomości społecznej. Coraz więcej osób pracujących w edukacji zdaje sobie sprawę z tego, że „muzeologia dostępności”<sup>469</sup> staje się faktem. Współczesne muzea dążą zatem do stworzenia inkluzywnych przestrzeni, dostępnych dla różnych grup osób. Wdrażają programy edukacyjne uwzględniające różne style uczenia się i interaktywne doświadczenia, by angażować odwiedzających o różnych potrzebach i zdolnościach<sup>470</sup>. Muzea starają się także zapewnić dostępność fizyczną poprzez likwidację barier architektonicznych, odpowiednie przeprojektowanie schodów czy wąskich przejść oraz dostosowanie wystaw i instalacji, aby

---

<sup>469</sup> Istnieje duża grupa ustaw i aktów prawnych, które w jednoznaczny sposób określają, że każdy człowiek ma równe prawo do dostępu do kultury: Konstytucja RP – w odniesieniu do osób z dysfunkcjami mówi o zakazie dyskryminacji oraz zabezpieczeniu materialnych warunków uczestnictwa w życiu społecznym w postaci dostępu do wszelkich dóbr i usług; dostępie do leczenia i opieki medycznej; dostępie do szkolnictwa (na wszystkich jego poziomach); prawie do pracy; prawie do zabezpieczenia społecznego; prawie do środowiska wolnego od barier funkcjonalnych; prawie do samorządnej reprezentacji – jednym słowem prawie do szeroko pojętego uczestnictwa w życiu społecznym.

Konwencja ONZ – określająca Prawa Osób Niepełnosprawnych, przyjęta została przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych 13 grudnia 2006 r. Rząd Polski podpisał ją 20 marca 2007 r., a ratyfikował ją 6 września 2012 r. Jest pierwszym międzynarodowym aktem prawnym, odnoszącym się kompleksowo do praw i sytuacji osób z niepełnosprawnościami. Głównym celem aktu jest zapewnienie osobom z dysfunkcjami posiadania takich samych praw i obowiązków, z jakich korzystają inni członkowie społeczeństwa. W konwencji jest również mowa o równouprawnieniu, zakazie dyskryminacji i równości wobec prawa. Poza tym prawa do wolności i bezpieczeństwa, do swobody w przemieszczaniu się, do niezależnego życia, zdrowia, pracy, edukacji oraz prawa do udziału w życiu politycznym i kulturalnym.

Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 o języku migowym i innych formach porozumiewania się.

Ustawa określa formy wsparcia w postaci komunikacji z osobami słabosłyszącymi i niesłyszącymi.

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami.

Ustawa określa obowiązki podmiotów publicznych, jak i minimalne wymagania w zakresie dostępności:

Architektonicznej, Cyfrowej (zgodnie ze standardem WCAG 2.1. – zawartym w ustawie z dnia 4 kwietnia 2019 o zapewnieniu dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych).

Informacyjno-komunikacyjnej (zrozumiała komunikacja, język migowy, montaż urządzeń wspomagających, deklaracja dostępności, oznakowanie w alfabecie Braila, powiększony tekst, piktogramy itp.).

Karta Praw Osób Niepełnosprawnych – ustanowiona uchwałą Sejmu RP z 1 sierpnia 1997 r. dotyczy antydyskryminacyjnego i integracyjnego podejścia do osób z niepełnosprawnościami.

Ma zapewnić równy status prawny w stosunku do pozostałych obywateli. W związku z powyższym oraz zważywszy na fakt, że o dojrzałości moralnej naszego społeczeństwa świadczy stosunek do tych środowisk społecznych, które określa się jako najsłabsze, a więc takie, które z różnych powodów znajdują się na obrzeżach życia społecznego - jednym z takich środowisk są osoby z niepełnosprawnościami, można wnioskować, że nastają czasy znaczących zmian na polu dostępności zachodzą znaczące zmiany.

<sup>470</sup> Jest to widoczne w programach edukacyjnych opisanych przeze mnie w rozdziale VI i VII.

były dostępne dla osób z niepełnosprawnościami. Z kolei nowo powstające instytucje, głównie ze względu na ustawę o zapewnieniu dostępności, dążą do projektowania bardziej otwartych, włączających i dostępnych przestrzeni, które umożliwiają każdemu, niezależnie od umiejętności czy potrzeb, czerpanie radości i wartościowych doświadczeń z wizyty w muzeum.

W kolejnych wypowiedziach dostrzegalna jest świadomość zmian zachodzących w muzealnictwie i potrzeba ich wprowadzania:

(...) brak wystaw muzealnych z wykorzystaniem nowych technologii muzealnych, które wzbogaciłyby ofertę edukacyjną placówki<sup>471</sup>;

(...) wady: zbyt rozbudowana oferta w stosunku do możliwości kadrowych placówki<sup>472</sup>;

(...) wady: wysoka cena zajęć edukacyjnych, duża frekwencja w sezonie turystycznym skutkuje niższą jakością kontaktu gościa/gościni z dziedzictwem i z edukatorką/em, niska zmienność tematów zajęć<sup>473</sup>.

Z wcześniejszych danych wynika, że edukatorzy bardzo dbają i z troską myślą o niedostatkach, choć najczęściej nie są temu winni. Z drugiej strony dostrzegają również pewne nieodpowiednie zachowania, jakie zdarzają się przybywającym do muzeów i traktują je jako wady swej pracy:

(...) wady: trudność w realizacji planów (grupa potrafi odwołać się z dnia na dzień bądź nie przyjść bez poinformowania o tym; sytuacja przeciwna: ma przyjść grupa 20 osób, nauczyciel przyprowadza 35, a my nie mamy na tyle miejsca w salach edukacyjnych), czasem wysłuchiwanie negatywnych komentarzy na temat muzeum (podczas, gdy kwestie administracyjne są poza sprawczością działu edukacji), trudności finansowe instytucji wpływające na możliwość rozwoju i uatrakcyjnienia oferty<sup>474</sup>;

(...) wady: – lekcje muzealne dla szkół muszą obierać się o podstawę programową, aby nauczyciel przyszedł, oczekiwanie, że edukacja powinna być w muzeum darmowa<sup>475</sup>.

Jedynie w dwóch odpowiedziach wskazano na tego typu zależności, jednak opierając się na rozmowach z edukatorami wiem, że są to kwestie, które może nie tyle większość

---

<sup>471</sup> Ankieta nr 17.

<sup>472</sup> Ankieta nr 44.

<sup>473</sup> Ankieta 1A.

<sup>474</sup> Ankieta nr 27.

<sup>475</sup> Ankieta nr 16.



pracowników muzeów ocenia jako wady swej pracy, co raczej jako frustrujący jej element, z którym zdarza im się mieć do czynienia.

W trzech odpowiedziach słychać nieśmiało uwagi odnoszące się do „konfliktu” czy łagodniej to nazywając, do odmiennego sposobu postrzegania instytucji muzealnej przez pracowników merytorycznych i edukatorów muzealnych:

(...) edukacja zawsze traktowana jest „po macoszemu”, niby jest ważna, teoretycznie ważny jest odbiorca, ale kiedy przychodzi do realizacji wystaw-treści, ostateczny kształt nie jest konsultowany z pracownikami Działu edukacji, co niekorzystnie wpływa na tworzenie realnej oferty, opartej na potrzebach odbiorców<sup>476</sup>;

(...) wady – mała liczba edukatorów; brak sali, mała fundusze, brak zrozumienia ze strony starszych pracowników, zwłaszcza co do działań mniej standardowych, małe zainteresowanie działaniami części kadry zarządzającej (zainteresowanie wzrasta w chwili osiągnięcia sukcesu przez działania edukacyjne)<sup>477</sup>.

Rów Mariański” pomiędzy pracownikami merytorycznymi a edukatorami. Sztuczny podział pomiędzy tymi dwoma działaniami<sup>478</sup>.

Konflikty mogą wynikać z różnic w podejściu do roli muzeum i jego misji. Pracownicy merytoryczni często przywiązują dużą wagę do badania i prezentowania wysokiej jakości treści naukowych, podczas gdy edukatorzy muzealni skupiają się na interakcji z publicznością i przekazywaniu wiedzy w sposób przystępny i angażujący, co oczywiście nie oznacza, że pomijają kwestie merytoryczne. Ta różnica perspektyw może czasami prowadzić do napięć między tymi grupami. Jednak to, co jest bardzo istotne i należy jednoznacznie podkreślić, to fakt, że edukatorzy muzealni są również pracownikami merytorycznymi. Debaty dotyczące pewnych rozbieżności w sposobie ich postrzegania toczą się w Polsce od początku XXI wieku, kiedy więc w 2006 roku powołano do życia Forum Edukatorów Muzealnych, większość spotkań odnosiła się bezpośrednio lub pośrednio do tego problemu. Jak sądzę, warto zaznaczyć, że w ostatnich latach obserwuje się tendencję do zwiększenia świadomości roli edukacji w muzeach, co skutkuje koniecznością podejmowania współpracy między różnymi działaniami. Znaczący wpływ na to ma postrzeganie wartości edukacji muzealnej przez dyrektora instytucji. W przypadku bowiem, kiedy dyrektor danej placówki podkreśla i docenia rolę edukacji jako integralnej części misji muzeum, następuje wzmocnienie znaczenia działu edukacji w oczach

---

<sup>476</sup> Ankieta nr 46.

<sup>477</sup> Ankieta nr 52.

<sup>478</sup> Ankieta nr 2.

innych pracowników merytorycznych. W takiej sytuacji dział ten ma większą szansę na rozwój, a co za tym idzie udowadnia wartość podejmowanych działań w skali całego muzeum swoją codzienną pracą.

Warto teraz omówić zalety działalności muzealnej, które dostrzegają w swoich placówkach respondenci. Wśród ich wypowiedzi pojawiło się wskazanie dotyczące działalności edukacyjnej opartej na oryginalnych zabytkach muzealnych, co ankietowani uznali za bardzo wartościowy i pozytywny element aktywności muzealnej:

(...) zalety: unikalny program bazujący na zabytkach, które jednak mają tylko muzea, praca z pasjonatami<sup>479</sup>;

(...) zalety – duży i różnorodny wybór oferty adresowany do odbiorcy indywidualnego i grup, realizacja zajęć w różnych godzinach i dniach tygodnia, możliwość bezpośredniego spotkania z ekspertami i kuratorami ekspozycji<sup>480</sup>;

(...) zalety: łącząc różne formy aktywności jest atrakcyjna dla odbiorców; realizowana w naturalnych przestrzeniach lub stylizowanych wnętrzach sal edukacyjnych umożliwia bezpośredni kontakt z muzealiami; wprowadzenie nowoczesnych rozwiązań technologicznych ułatwia zrozumienie trudnych pojęć i treści<sup>481</sup>;

(...) zaletą dla publiczności jest korzystanie z zajęć opartych na kontakcie z oryginalnymi zabytkami i rzetelną wiedzą; 2. zaletą dla muzealników jest bezpośrednia praca z publicznością odwiedzającą muzea; 3. możliwość głębokiego przeżywania dziedzictwa kulturowego w otaczającej nas płytkiej rzeczywistości<sup>482</sup>.

(...) zalety: możliwość obcowania z oryginalnym zabytkiem, poznanie historii Polski i "małej ojczyzny"<sup>483</sup>.

Działania w oparciu o oryginalne zabytki i muzealia wskazywane są jako wyróżniające się spośród ofert innych instytucji kultury i określające ich wyjątkowość. Jako praktyk wiem, że autentyczność i bezpośrednie doświadczenie mają kluczowe znaczenie w działalności edukacyjnej, zwłaszcza gdy korzystamy z oryginalnych zabytków. Dzięki nim, osoby odwiedzające mogą zobaczyć, dotknąć i odkrywać rzeczywiste artefakty z przeszłości, co sugestywnie przyczynia się do zwiększenia ich zainteresowania i zaangażowania w temat. Działania edukacyjne oparte na oryginalnych zabytkach otwierają przestrzeń dla bezpośrednich

---

<sup>479</sup> Ankieta nr 16.

<sup>480</sup> Ankieta nr 26.

<sup>481</sup> Ankieta nr 44.

<sup>482</sup> Ankieta nr 12.

<sup>483</sup> Ankieta nr 19.

obserwacji, badań i analiz. Odwiedzający mają szansę samodzielnie badać przedmioty, odkrywać ich detale oraz związki z kontekstem historycznym, naukowym lub artystycznym. Taka forma nauki umożliwia szersze zrozumienie, pozyskanie wielu kontekstów i lepsze przyswajanie wiedzy. Oryginalne zabytki posiadają niepowtarzalną moc inspiracji i wzbudzania emocji, co jest kluczowe w procesie edukacji. Potrafią wywołać zachwyt, zdumienie, refleksję czy współczucie. Działalność edukacyjna, wykorzystująca te artefakty, może pobudzać wyobraźnię i wzbudzać emocje, co sprzyja bardziej efektywnemu przyswajaniu informacji. Korzystanie z oryginalnych zabytków umożliwia także odkrywanie unikalnej perspektywy historycznej. Te artefakty pozwalają na bezpośredni kontakt z przeszłością, przekazując historie, tworząc narracje i rozbudowując konteksty niedostępne w innych formach edukacji. Dzięki nim odwiedzający lepiej rozumieją, jak życie wyglądało w danym okresie i jak zmieniało się przez wieki. Warto podkreślić, że działalność edukacyjna oparta na oryginalnych zabytkach odgrywa istotną rolę w ochronie dziedzictwa kulturowego. Poprzez eksponowanie tych artefaktów i przekazywanie ich znaczenia odwiedzającym, muzea wspierają ich zachowanie i docenienie jako istotnej części kultury i historii. Dodatkowo, oryginalne zabytki mają potencjał do angażowania różnych zmysłów odwiedzających. Przykładowo, w przypadku zabytków dotykowych, odwiedzający mogą poczuć fakturę, wagę i kształt przedmiotu, co sprawia, że proces uczenia się staje się jeszcze bardziej zmysłowy i lepiej zapamiętywany, ma to szczególne znaczenie w przypadku osób z dysfunkcjami wzroku.

Kolejna uwaga, jaką można odnaleźć w ankietach, odnosi się do różnorodności form, która jest wskazywana jako zaleta i postrzegana przez muzealników jako bardzo ważna:

(...) zalety: elastyczność, różnorodność form, szerokie spektrum tematów<sup>484</sup>;

(...) zalety: różnorodność tematów, przystępna forma prowadzenia zajęć, działalność edukacyjna prowadzona jest dla wielu różnych grup odbiorców<sup>485</sup>;

(...) zaleta – dostępność w różnych formach stacjonarne, online, wyjazdowe<sup>486</sup>;

(...) zalety: kontakt z ludźmi, ciągły rozwój edukatorów, ciekawa forma przekazywania wiedzy<sup>487</sup>;

(...) zalety: duża różnorodność oferowanych zajęć edukacyjnych obejmujących wiele obszarów tematycznych oraz form (warsztaty, pokazy, lekcje, wykłady, kursy itp.),

---

<sup>484</sup> Ankieta nr 29.

<sup>485</sup> Ankieta nr 49.

<sup>486</sup> Ankieta nr 18.

<sup>487</sup> Ankieta nr 27.

oferta skierowana do wielu grup odbiorców, możliwość sprawnej rezerwacji i zakupu zajęć edukacyjnych przez Internet<sup>488</sup>.

Edukator muzealny ma za zadanie przekazywać wiedzę i stymulować zainteresowanie odwiedzających, w osiągnięciu tych celów pozwala mu właśnie różnorodność wykorzystywanych form. Dzięki nim z łatwością dostosowuje swoje działanie, poprzez różne style nauczania oraz wzbudzenie zainteresowania odwiedzających. Nie wszyscy przyswajają przekazywaną wiedzę i uczą się w ten sam sposób, dlatego ważne jest, aby edukatorzy muzealni korzystali z rozmaitych narzędzi i technik metodycznych, aby dotrzeć do jak najszerszej publiczności. Współcześnie edukatorzy muzealni korzystają z szerokiego zakresu form i metod przekazywania wiedzy, poprzez – wykłady, warsztaty, interaktywne prezentacje multimedialne, gry i quizy, questy, pogadanki, dyskusje, twórcze działania, performance, eksperymenty czy prezentacje na żywo. Wprowadzanie tych różnorodnych modeli ułatwia zwiększenie zaangażowania odwiedzających poprzez aktywne uczestnictwo, interakcję czy nawet twórcze działanie. Podejmowanie różnorodnych inicjatyw ułatwia muzealnikom dotarcie do różnych grup docelowych: dzieci, młodzieży, dorosłych, osób niepełnosprawnych czy osób o różnych poziomach wiedzy i zaangażowania w rzeczywistość. Dzięki temu edukator muzealny może dopasować swoje metody do konkretnych potrzeb i predyspozycji danej grupy, co zwiększa skuteczność przekazu. Warto również podkreślić, że zróżnicowanie form w pracy edukatora muzealnego wspiera emocje i zapamiętywanie, a wybór różnych technik i narzędzi edukacyjnych sprawia, że informacje stają się bardziej przystępne, ciekawe i ponownie zapadające w pamięć. Pewne grono osób biorących udział w badaniu wskazało jako zaletę naukę przez zabawę:

(...) nauka poprzez zabawy i konkursy, aktywne spędzanie czasu, popularyzowanie zbiorów muzeum<sup>489</sup>;

(...) łączenie przyjemnego z pożytecznym – przekazywanie wiedzy w formie zabawy, możliwość prowadzenia zajęć w pomieszczeniach Muzeum oraz w wieży widokowej ostrzeszowskiego zamku, sprzęt audiowizualny pozwalający uatrakcyjnić zajęcia projekcją filmu, prezentacją<sup>490</sup>;

---

<sup>488</sup> Ankieta nr 1A.

<sup>489</sup> Ankieta nr 8.

<sup>490</sup> Ankieta nr 34.

(...) niezwykle bogaty i różnorodny program edukacyjny adresowany do zdefiniowanych grup docelowych; wysoka jakość programu mimo dużej skali; oparcie programu o badania odbiorców; duża oferta bezpłatna<sup>491</sup>.

Wskazanie, że nauka przez zabawę jest zaletą pracy edukatora, nie jest zaskakujące, ponieważ osoby pracujące w działach edukacji doskonale wiedzą, że jest to zwykle metoda bardziej angażująca i atrakcyjna dla uczestników, co da się powiedzieć o wszystkich ludycznych metodach uczenia się. Poprzez interakcję, gry, zadania i wyzwania, uczestnicy są aktywnie zaangażowani w proces uczenia się, co wpływa na większą koncentrację i zainteresowanie, a także wzbudza kreatywność. Nauka przez zabawę wywołuje pozytywne emocje wśród uczestników – ciekawość, entuzjazm i satysfakcja, to tylko niektóre z nich. Działania, które są przyjemne i wymagają zaangażowania, zwiększają motywację do zdobywania wiedzy i rozbudzają naturalną ciekawość. Przez pozytywne emocje związane z nauką, członkowie wydarzenia są bardziej skłonni do eksploracji, odkrywania i zgłębiania tematu. Zabawy edukacyjne często promują interakcję i współpracę między uczestnikami. Działa to korzystnie dla twórczej wymiany myśli, dyskusji, rozwiązywania problemów w grupie, funkcjonowania w niej oraz nabywania umiejętności społecznych. Uczestnicy mogą dzielić się wiedzą i doświadczeniem, pomagać sobie nawzajem i uczyć się od siebie, podpatrywać. Warto też zauważyć, że zabawy edukacyjne, poprzez aktywne uczestnictwo i doświadczanie, pomagają lepiej zapamiętywać i zrozumieć przekazywaną wiedzę. Kiedy ludzie aktywnie i samodzielnie eksperymentują, odkrywają zależności, podejmują decyzje i doświadczają konkretnych sytuacji, informacje są lepiej przyswajane i mają większą szansę na utrwalenie. Te działania wpływają na pobudzanie kreatywności i rozwijanie różnych umiejętności, takich jak rozwiązywanie problemów, myślenie krytyczne, komunikacja, współpraca, refleksja i podejmowanie decyzji.

W trzech ankietach pojawiły się uwagi odnoszące się do realizacji działań dla osób z niepełnosprawnościami:

(...) zalety: różnorodność zajęć edukacyjnych w oparciu o źródła pisane, nagrania wideo, artefakty oraz autentyczną przestrzeń historyczną, autentyczność miejsca, zróżnicowana grupa odbiorców (od młodzieży (...) szkolnej i studentów, poprzez nauczycieli wszystkich typów szkół, przewodników, służby mundurowe po osoby

---

<sup>491</sup> Ankieta nr 5.

zagrożone wykluczeniem (osadzeni, osoby z niepełnosprawnościami słuchu, wzroku, intelektualnymi)<sup>492</sup>;

(...) nowoczesne sale, dostęp do nowoczesnych multimediiów i dostosowanie sal dla osób o specjalnych potrzebach<sup>493</sup>;

(...) kreatywność, różnorodność oferty, dostępność dla osób ze szczególnymi potrzebami i realizacja cyklicznych działań z tym związanych<sup>494</sup>.

W ciągu ostatnich 30-tu lat w muzeach zauważalny jest wzrost zainteresowania problematyką i większa świadomość dotycząca dostępności i ofert dla osób z niepełnosprawnościami. Nie ma dokładnych danych dotyczących częstotliwości organizacji ofert skierowanych do osób z dysfunkcjami, ale mimo to można z całą stanowczością stwierdzić, że w tym okresie nastąpiły istotne zmiany w podejściu muzeów do tematu dostępności i włączania. Współcześnie muzea zdają sobie sprawę, jak ważne jest zapewnienie dostępu do kultury i dziedzictwa dla wszystkich, niezależnie od ich zdolności czy ograniczeń. Tworzenie oferty dla tej grupy odbiorczej wiąże się z rozpoznaniem ich potrzeb, a to kolejne zagadnienie, jakie również wskazywali ankietowani:

(...) zaletami naszej działalności edukacyjnej są: dobra znajomość potrzeb odbiorców, którymi są głównie mieszkańcy regionu, współpraca z instytucjami edukacyjnymi i kulturalnymi w regionie oraz znaczne zainteresowanie dziejami i kulturą regionu<sup>495</sup>.

Kolejne odpowiedzi wyraźnie wskazują na zmianę, która dokonuje się w muzealnictwie, a najmocniej widoczna jest właśnie w sferze edukacji:

(...) różnorodność tematyczna oferty wynikająca z dużej ilości Oddziałów. Wzmocnienie oddziaływania poprzez interakcję z eksponatami. Możliwość realizacji tematów nieprzewidzianych w szkolnych programach nauczania<sup>496</sup>;

(...) interdyscyplinarne podejście (również na poziomie zakotwiczenia w podstawach przedmiotowych), duża elastyczność (m.in. w zakresie dostosowania zamówionych

---

<sup>492</sup> Ankieta nr 42.

<sup>493</sup> Ankieta nr 20 A.

<sup>494</sup> Ankieta nr 46A.

<sup>495</sup> Ankieta nr 6.

<sup>496</sup> Ankieta nr 32.

warsztatów do potrzeb, możliwości, zainteresowań odbiorców), praca ze wszystkimi zmysłami nastawiona na doświadczenie i doświadczanie<sup>497</sup>;

(...) zalety: kreatywność, partycypacja, kontakt z publicznością/odbiorcą<sup>498</sup>;

(...) zalety: edukacja pozaszkolna, w kontakcie z wystawami/eksponatami, działania twórcze, prowokujące do myślenia<sup>499</sup>;

(...) poszerzanie grona odbiorców, angażowanie ludzi zainteresowanych sztuką w działalność muzeum, budowanie długotrwałych relacji z publicznością<sup>500</sup>;

(...) zalety: różnorodność, aktywizowanie publiczności, spójność<sup>501</sup>.

Respondenci wskazywali zalety dość mocno odmienne od pozostałych tj. działanie na zasadzie doświadczania, elastyczność, budowanie relacji, praca na zmysłach, partycypacja itp. Zdecydowanie można powiedzieć, że działania oparte na tych cechach, przynoszą wiele korzyści uczestnikom. Programy edukacyjne oparte na doświadczeniach stawiają odbiorców w centrum. Poprzez praktyczne działania, eksperymenty, zadania i interakcje, adresaci konkretnych działań mają możliwość aktywnego eksplorowania i odkrywania tematu. Dzięki temu samodzielnie doświadczają i rozumieją w czym uczestniczą, co przyczynia się do lepszego zapamiętania i zrozumienia informacji i interpretacji przypisanych ekspozycji w działaniu. Programy edukacyjne oparte z kolei na elastyczności, można odczytywać jako te, które łatwiej dostosować do różnych stylów uczenia się, potrzeb i preferencji uczestników. Zamiast stosować jednostronne podejście, uwzględniają one indywidualne umiejętności, zainteresowania i tempo działania uczestników. Działania oparte na budowaniu relacji stawiają nacisk na interakcję, współpracę i komunikację między uczestnikami a edukatorem lub innymi odbiorcami. Tworzenie pozytywnych relacji i atmosfery zaufania sprzyja lepszemu uczeniu się i angażowaniu. Poprzez dialog, dyskusje, zadawanie pytań i wymianę myśli, uczestnicy dostają szansę na rozwój swoich indywidualnych umiejętności społecznych, słuchają różnych sposobów myślenia i wspólnie zdobywają wiedzę. To również wskazuje, że nie zawsze edukator stawia się w roli mędrca – mentora, jest raczej przewodnikiem, a programy bazujące na nawiązaniu relacji, cechuje duża otwartość i równość, tutaj obie strony czerpią i uczą się od siebie. W odpowiedziach pojawia się również wskazanie ważności wykorzystywania działań

---

<sup>497</sup> Ankieta nr 28.

<sup>498</sup> Ankieta nr 14.

<sup>499</sup> Ankieta nr 51.

<sup>500</sup> Ankieta nr 13.

<sup>501</sup> Ankieta nr 4.

na zmysłach; to aktywności, które są włączające i zapadające w pamięć. Poprzez korzystanie z różnych zmysłów, takich jak dotyk, wzrok, słuch, smak i węch, uczestnicy bardziej holistycznie i wielozmysłowo doświadczają zastanej sytuacji/zdarzenia, co pomaga w lepszym zrozumieniu i utrwaleniu informacji oraz tworzy emocjonalne związki z tematem. Programy edukacyjne oparte z kolei na partycypacji zachęcają uczestników do współtworzenia zdarzenia muzealnego. Zamiast jednokierunkowej transmisji informacji angażują one uczestników w działania, zadania, dyskusje i refleksje. Uczestnicy mają możliwość wyrażenia siebie poprzez samodzielne tworzenie projektów.

Czytając ankiety, można stwierdzić, że w ramach odpowiedzi na pytania dotyczące zarówno wad, jak i zalet, respondenci pisali wiele o odbiorcach, wskazując na świadomość tego, czego nie posiadają i co uniemożliwia im przygotowanie pełnej oferty dla wszystkich grup odbiorczych. W zaletach z kolei pisali m.in. o nich (odbiorcach), odnosząc się do form działań, jakie podejmują specjalnie z myślą o różnorodności grup. Znalazłam również trzy odpowiedzi, w których jest mowa o ludziach, ale nie w perspektywie odbiorców, a pracowników muzeów:

(...) zalety – możliwość realizacji działań o bardzo szerokim charakterze (nie tylko historycznym - archeologicznym); zgrany kreatywny i dobrze dobrany zespół<sup>502</sup>;

(...) wykwalifikowana i doświadczona kadra edukatorów; kreatywność w tworzeniu nowych projektów; pasja i zaangażowanie pracowników widoczne podczas kontaktu z publicznością<sup>503</sup>;

(...) swoboda w tworzeniu oferty edukacyjnej, spójna wizja Działu Edukacyjnego dot. programu edukacyjnego muzeum oraz zgrany zespół, interdyscyplinarność dziedziny, którą zajmuje się muzeum (architektura) pozwalająca włączać różne grupy odbiorców, atrakcyjność obiektu muzeum<sup>504</sup>.

Z pewnością ogromnym walorem jest praca w zgranym zespole, ponieważ tylko takie grupy są w stanie lepiej współpracować i osiągać cele. Zgodność, odpowiednie przygotowanie i kreatywność grona specjalistów, pozwalają na tworzenie nowych rozwiązań i pomysłów, co może znacząco wpływać na poprawę jakości pracy i twórcze wzbogacenie programu edukacyjnego.

Działalność edukacyjna w ramach muzeum niesie ze sobą wiele korzyści i wspomaga rozwój wiedzy i kompetencji, dostarcza odwiedzającym unikalnej możliwości poszerzania

---

<sup>502</sup> Ankieta nr 52.

<sup>503</sup> Ankieta nr 50.

<sup>504</sup> Ankieta nr 11.



wiedzy z różnorodnych dziedzin – historia, sztuka czy kultura, ale też geologia, fizyka, aspekty te zależne są od specyfiki muzeum. Poprzez zmieniające się formy działań w postaci interaktywnych wystaw, warsztatów, prelekcji połączonych z dyskusjami i pokazami oraz innymi aktywnościami, muzea przyczyniają się rozwojowi umiejętności poznawczych, krytycznego myślenia, analizy i rozumienia. Jak wynika z ankiet, działalność edukacyjna w wielu muzeach stawia na interakcję i angażowanie odwiedzających w działanie. Należy zwrócić uwagę na kwestię, że respondenci w odpowiedziach często skupiali się na odwiedzających, czyli gościach przychodzących do muzeów. Może to świadczyć o kilku zależnościach.

Skoncentrowanie się na odwiedzających sugeruje, że edukatorzy muzealni przywiązują dużą wagę do zapewnienia satysfakcjonującego i angażującego doświadczenia dla gości. To z kolei można odczytywać jako zmianę, ponieważ sugeruje, że wielu muzealników dostrzega, że celem muzeum jest w pewnym sensie zaspokojenie potrzeb i oczekiwań odwiedzających, a eksponaty i zabytki są używane przez nich jako narzędzia do osiągnięcia tego celu. Jest to element, który wskazuje proces przejścia; w muzeum, które było postrzegane jak świątynia wiedzy, na „ołtarzu” znajdował się zabytek; teraz owa aktywność, która była skierowana na obiekt, przesuwa się w stronę osoby – gościa muzeum. Odpowiedzi, jakie pozostawili ankietowani, wskazują również, że pracownicy zajmujący się edukacją rozumieją, że przekazywanie informacji o zabytkach i eksponatach ma większą wartość, gdy jest dostosowane do potrzeb i zainteresowań gości. Skupiając się na odwiedzających, starają się zapewnić, aby ich przekaz był zrozumiały, interesujący i angażujący dla różnych grup wiekowych i poziomów edukacyjnych, o czym świadczy tak często podkreślana przez nich różnorodność form i elastyczność w sposobach działań. Skoncentrowanie swoich działań na odwiedzających może również wynikać z chęci oceny jakości usług muzealnych. Badanie opinii gości jest ważnym narzędziem do gromadzenia informacji zwrotnej na temat tego, co działa dobrze i co można poprawić w zakresie prezentacji eksponatów, interaktywności, prowadzenia wycieczek i innych aspektów wizyty w muzeum. To zagadnienie również pojawiało się w ankiecie. Warte dostrzeżenia jest również zjawisko wskazywania potrzeb dostosowania oferty dla osób z niepełnosprawnościami. Edukatorzy doskonale zdają sobie sprawę z zalet, jak i wad, jakie cechuje muzeum współczesne w zakresie edukacji. Sugerując się odpowiedziami można wywnioskować, że ta ciągle zmieniająca się grupa odbiorców oferty edukacyjnej jest właśnie tą determinantą, która prowokuje i wywołuje zmiany w muzeach. Z kolei działalność edukacyjna muzeum przyczynia się do dostrzegania zmian społecznych, mając przy tym potencjał do oddziaływania na społeczeństwo jako całość. Poprzez działania

edukacyjne w muzeach, z pozoru niedostępnych miejscach, tworzy się przestrzeń do interakcji społecznej i wymiany myśli. Odwiedzający dostają możliwość spotkania i dzielenia się swoimi spostrzeżeniami, doświadczeniami i perspektywami z innymi uczestnikami, co dzieje się poprzez nowe formy kształcenia.

#### **6.10. Działania edukacyjne w muzeach – odpowiedzialni**

Kolejnym celem ankiety koncentrował się na identyfikacji podmiotu odpowiedzialnego za realizację działań edukacyjnych w muzeum. Pozyskane odpowiedzi wskazują na zróżnicowaną naturę tego zagadnienia. Zaznaczono między innymi, że ze względu na charakter programów edukacyjnych istotne jest, kto kieruje procesem dydaktycznym w muzeach, jaka osoba. Ciekawym spostrzeżeniem było to, że odpowiedzi nie zawsze były jednoznaczne. Jak już podkreślano, trudno określić zarówno to, kim jest edukator muzealny, jak i to czym jest edukacja muzealna. Jednakże ankietowani wskazali, że zagadnieniami związanymi z edukacją zajmują się w 78,9% pracownicy Działu Edukacji Muzealnej. Kolejną wyróżnioną grupą są pracownicy merytoryczni spoza działu edukacji – 70,2%. Za edukację muzealną odpowiadają też, wskazani na poziomie 31,6%, edukatorzy zatrudniani na umowę zlecenie lub umowę o dzieło. Najniższą wartość 10,5% odnosi się do metodyków nauczania i nauczycieli również zatrudnianych w instytucjach muzealnych na umowę zlecenie lub umowę o dzieło.

W kategorii „inne” padło aż 17,5% odpowiedzi, dlatego też poświęcam jej więcej uwagi. I tak, respondenci wybierający tę kategorię podkreślili, że za edukację w muzeum odpowiadają w ich przypadku także: artyści plastycy, rzemieślnicy reprezentujący ginące zawody czy zaproszeni goście, np.: dziennikarze, architekci, wykładowcy. Jak wynika z powyższego, muzea coraz częściej otwierają się nie tylko na nowych odwiedzających, ale także współpracują z nowymi edukatorami, skłaniając się ku animacji i partycypacji, jako projektów tworzonych przez profesjonalistów. Z drugiej strony, na takie działanie mogą sobie pozwolić muzea duże, renomowane, z przewidywalnym budżetem. W mniejszych placówkach nadal edukacja pozostaje kwestią doraźnych zadań realizowanych przez pracowników o różnych kompetencjach, na przykład, za edukację odpowiadają: „(...) wszyscy pracownicy działów merytorycznych<sup>505</sup>; „(...) kierownik muzeum”<sup>506</sup>; „(...) kierownik muzeum oraz przewodniczka”<sup>507</sup>.

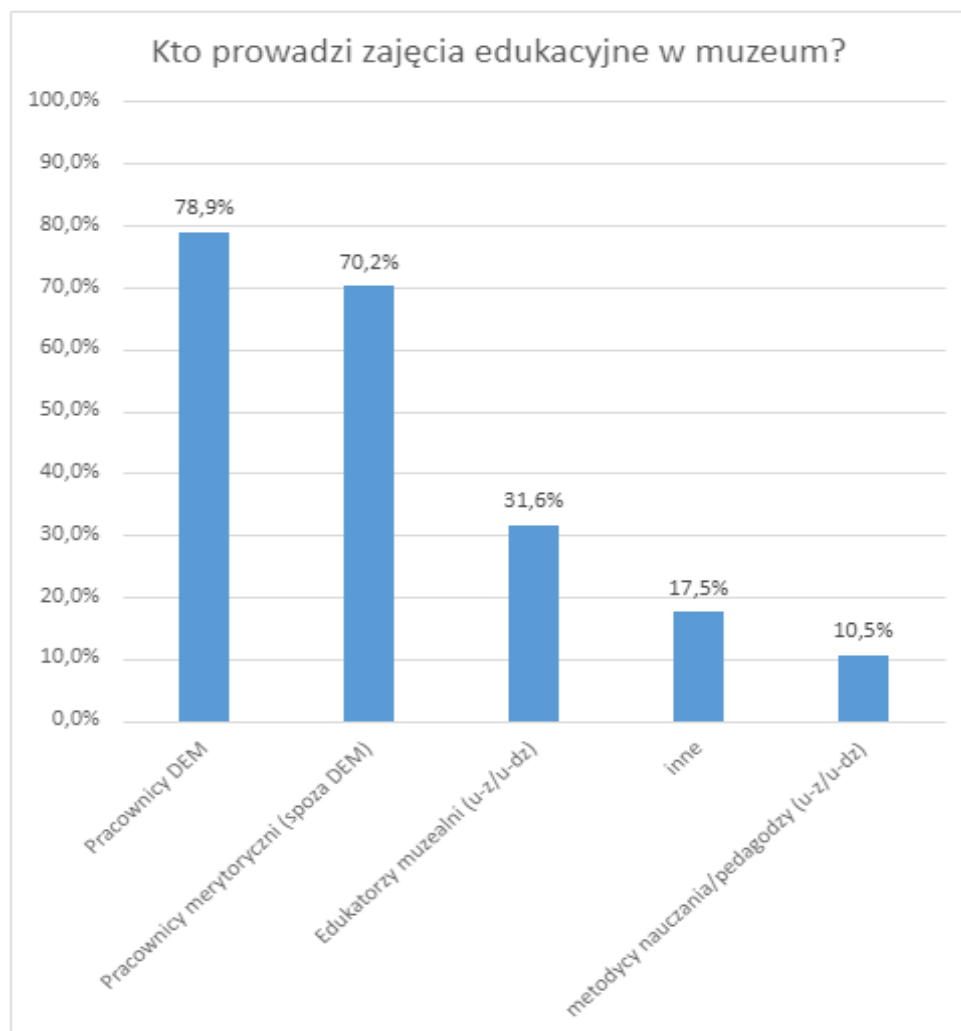
---

<sup>505</sup> Ankieta nr 43.

<sup>506</sup> Ankieta nr 33.

<sup>507</sup> Ankieta nr 34.

Wykres 10. Osoby odpowiedzialne za edukację muzealną



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Badając jakość pracy edukatorów muzealnych w powiązaniu z instytucjonalną organizacją określającą ich miejsce i rolę w muzeum, postawiłam kolejne pytanie, ilu pracowników merytorycznych pracuje w działach zajmujących się edukacją w dosłownym tego słowa znaczeniu i ustaliłam, że najczęściej jest to od 3 do 5 osób. Warto zauważyć, że 3 osoby to liczba wskazana w 8 instytucjach<sup>508</sup>; 4 osoby to liczba wskazana w 11 instytucjach<sup>509</sup>; 5 osób to liczba wskazana w 7 instytucjach<sup>510</sup>. W 5 instytucjach<sup>511</sup>, które wzięły udział w badaniu ankietowym, nie ma specjalnie powołanych działów edukacji, zadania te wykonują różni pracownicy muzeum, w tej grupie znalazły się głównie muzea regionalne i okręgowe. Na przeciwległym biegunie odnotowałam 2 instytucje, w których liczba pracowników edukacji

<sup>508</sup> Ankiety o numerach: 21; nr 11; nr 16; nr 18; nr 19; nr 20/nr 20A; nr 22; nr 23.

<sup>509</sup> Ankiety o numerach: 4; nr 7; nr 12; nr 14; nr 25; nr 35; nr 38; nr 39; nr 42; nr 45; nr 48.

<sup>510</sup> Ankiety o numerach: 24; nr 27; nr 40; nr 46/nr 46A; nr 51; nr 52; nr 53.

<sup>511</sup> Ankiety o numerach: 6; nr 32; nr 34; nr 37; nr 41.

wynosi, w pierwszym przypadku 37<sup>512</sup>, a w drugim aż 40 osób<sup>513</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę, że są to placówki zlokalizowane w pierwszej piątce miast z największą liczbą mieszkańców<sup>514</sup>.

Na podstawie odpowiedzi respondentów można wnioskować, że muzeami, w których jest najmniejsza liczba osób zajmujących się działalnością edukacyjną, są regionalne (albo nie posiadają działów edukacji, albo jeśli już takowy dział jest, pracują tam zazwyczaj pojedyncze osoby; maksymalnie do 3). W muzeach sztuki, wojskowych, martyrologicznych, biograficznych, etnograficznych średnia edukatorów wynosi od 2 do 3 osób. Lepiej sytuacja przedstawia się w muzeach okręgowych, gdzie czasami nie ma działu edukacji, jeśli jednak jest, pracuje w nim nawet 5 osób. W muzeach narodowych ankietowani wskazywali 6 do 7 osób, nieco wyższe wskazanie znalazło się w muzeach o profilach skansenowskich – 6–8 osób. Ostatnie kategorie tj. muzea rezydencje i pałace, muzea o profilu historycznym i archeologicznym, wskazywały największe rozpiętości w odniesieniu do liczby edukatorów. W muzeach - rezydencjach pojawiły się odpowiedzi od braku działu po 8 osób pracujących na rzecz edukacji. Jest to oczywiście związane z wielkością danej placówki. W muzeach o profilu historycznym ankietowani najczęściej wskazywali 4 osoby, ale rozpiętość w odpowiedziach kształtowała się od 3 do 40 osób, za to w muzeach archeologicznych wskazywano, że pracuje od 3 do 10 edukatorów.

Podsumowując, należy stwierdzić, że sytuacja kadrowa w działach zajmujących się edukacją muzealną w Polsce jest zróżnicowana i zależy od wielu czynników, takich jak wielkość instytucji, jej budżet oraz organ prowadzący czy lokalizacja. W niektórych muzeach działy edukacji są dobrze rozwinięte i zatrudniają wiele osób, w innych są one mniejsze i zatrudniają tylko kilka osób, w jeszcze innych nie istnieją zupełnie.

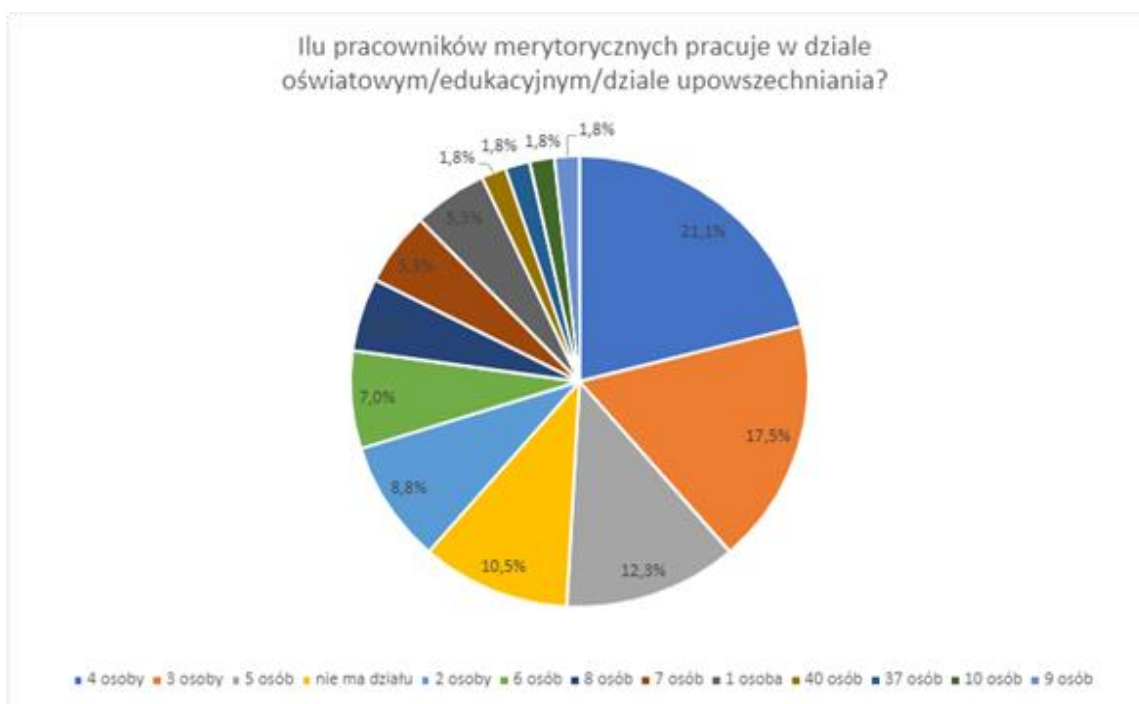
---

<sup>512</sup> Ankieta nr 5.

<sup>513</sup> Ankieta nr 2.

<sup>514</sup> Zob. National Geographic, Największe miasta w Polsce pod względem ludności, <https://www.national-geographic.pl/artukul/najwieksze-miasta-w-polsce-gdzie-mieszka-najwiecej-ludzi> [dostęp: 1.05.202].

Wykres 11. Skład osobowy kadry edukacyjnej: analiza liczebność personelu



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

W badaniu zapytano również, ilu pracowników merytorycznych zatrudnionych poza działami edukacji, oświaty czy upowszechniania wspomaga edukatorów, zajmując się również działalnością edukacyjną? Najwięcej, bo 43,9% ankietowanych podało, że są to mniej niż 3 osoby, 28,1%, że pomocy udziela im od 3 do 6 osób, 17,5% wskazało, że zatrudnionych jest więcej niż 10 osób, a 10,5%, że jest to 7 do 10 osób. Całość pokazuje, że muzea są instytucjami kolektywnymi, ukierunkowanymi na współpracę, choć z drugiej strony także kierującymi się w pracy edukacyjnej doraźnymi potrzebami i działaniami, a nie długofalową strategią.

W kolejnym pytaniu, odnoszącym się do kwestii liczby pracowników merytorycznych zatrudnionych w innych działach, a zajmujących się działalnością edukacyjną, najwięcej ankietowanych, bo aż 43,9% wskazało, że są to co najwyżej 3 osoby, 28,1% wskazań dotyczyło przedziału od 3 do 6 osób. Kolejną wartością wynoszącą 17,5% było wskazanie, że jest to powyżej 10 osób, a wartość najniższa – 10,5% to skala od 7 do 10 osób. Z danych tych wynika również, że wartości najwyższe wskazywane dotyczą placówek największych, co wiąże się zwykle z ich szeroką ofertą edukacyjną, której realizacja wymaga zaangażowania dużej liczby osób.

Jako praktyk z pełną świadomością podkreślam istotę współpracy i współdziałania między pracownikami różnych sekcji, działów czy komórek organizacyjnych, co z pewnością przyczynia się do pełniejszego rozwinięcia potencjału edukacyjnego muzeum. Poniżej przedstawiam zestawienie działów oraz ich wpływ na efekty współpracy.

Dział kolekcji: pracownicy działu kolekcji pełnią fundamentalną rolę we wsparciu działu edukacji muzealnej. Udostępnienie eksponatów, pomoc w ich opisanie i identyfikacji, zwłaszcza podczas realizacji wydarzeń związanych z prezentacją kolekcji czy tworzenia wystaw, stanowi istotny wkład w procesy edukacyjne.

Dział badań naukowych: pracownicy działu badań naukowych wspomagają dział edukacji muzealnej poprzez dobór i przygotowywanie materiałów dydaktycznych, piszą teksty o eksponatach, tworzą prezentacje multimedialne czy filmy. Dodatkowo, ich udział w prowadzeniu wykładów i warsztatów dla uczestników programów edukacyjnych wzbogaca ofertę edukacyjną muzeum.

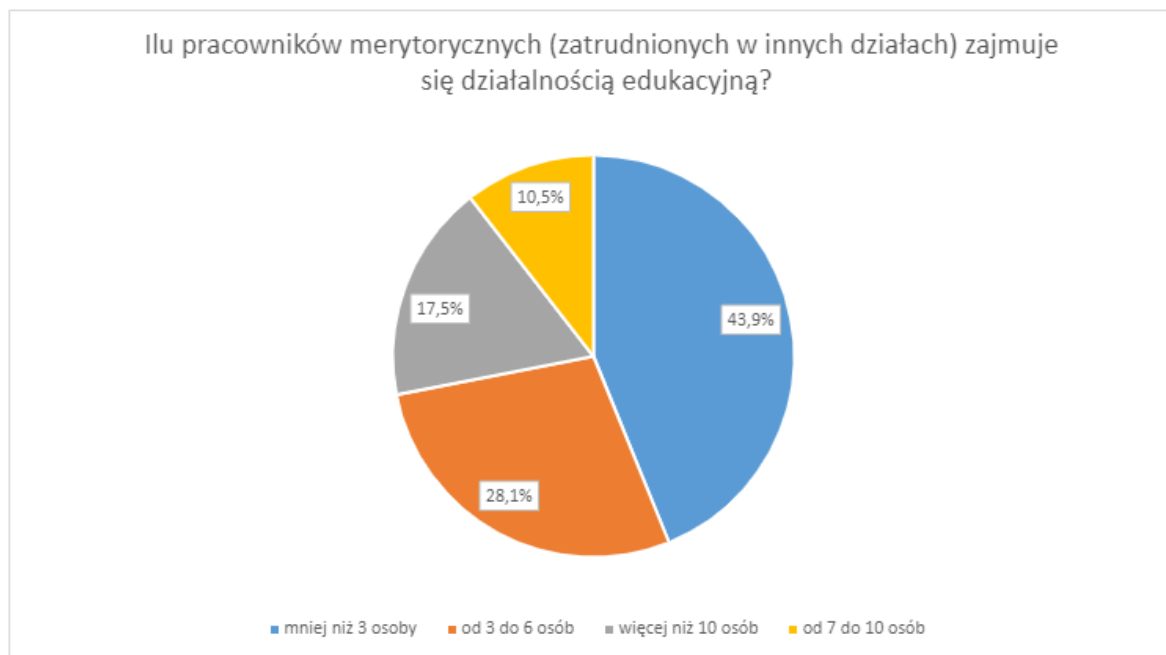
Dział techniczny: pracownicy działu technicznego angażują się w przygotowanie i utrzymanie sprzętu oraz obsługują systemy multimedialne podczas prezentacji i projekcji filmów podczas programów edukacyjnych.

Dział administracji: pracownicy działu administracji wspierają dział edukacji muzealnej w procesie przygotowywania wniosków dotyczących dotacji na działalność edukacyjną muzeum, co stanowi nieodłączny element zapewnienia środków na rozwijanie atrakcyjnych programów edukacyjnych.

Dział marketingu i PR: pracownicy działu marketingu i PR odgrywają kluczową rolę w promocji programów edukacyjnych muzeum, przygotowaniu materiałów reklamowych oraz budowaniu relacji z mediami i społecznością. Współpraca z tymi działami przyczynia się do zwiększenia liczby gości i wzmocnienia wizerunku muzeum, pozytywnie oddziałuje na skuteczność działań edukacyjnych oraz rosnące zainteresowanie społeczeństwa muzeum jako ważną instytucją kultury.

Współdziałanie różnych sekcji muzeum jest kluczowym elementem budowania kompleksowej i atrakcyjnej oferty edukacyjnej, która wpływa na postrzeganie muzeum jako istotnego ośrodka kulturalnego przez wszystkich ludzi. Gdy działy współpracują podczas tworzenia oferty edukacyjnej np. na dany sezon, każdy z pracowników przyczynia się do jej atrakcyjności, dokłada swoją „cegiełkę”.

**Wykres 12. Liczba pracowników merytorycznych zajmujących się edukacją pracujących poza działami edukacji**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Kolejne pytanie było prośbą o wskazanie, jaki zakres obowiązków posiadają edukatorzy muzealni? Odpowiedzi dotyczące tego zagadnienia były zróżnicowane od bardzo zdawkowych: „b. szeroki”<sup>515</sup>; „bardzo szeroki – promocja, edukacja, administracja etc.”<sup>516</sup>, po bardziej rozbudowane:

(...) bardzo szeroki, pracownicy merytoryczni, zajmują się również konserwacją ciężkiego sprzętu wojskowego<sup>517</sup>;

(...) bardzo szeroki, od organizacji zajęć, przygotowania materiałów dydaktycznych, poprzez organizację imprez plenerowych, oprowadzanie, tworzenie ofert itd.<sup>518</sup>;

(...) różne zakresy – Dział Edukacji składa się z kilku sekcji i prowadzi kilkadziesiąt projektów<sup>519</sup>;

(...) przygotowywać i przeprowadzić zajęcia i koordynacja pracy osób pracujących na zlecenie<sup>520</sup>;

<sup>515</sup> Ankieta nr 1.

<sup>516</sup> Ankieta nr 47.

<sup>517</sup> Ankieta nr 19.

<sup>518</sup> Ankieta nr 52.

<sup>519</sup> Ankieta nr 5.

<sup>520</sup> Ankieta nr 2.

(...) praca z odbiorcą kreowanie nowych projektów i ich realizacja praca z mieszkańcem i jego historią<sup>521</sup>;

(...) prowadzenie lekcji muzealnych, warsztatów twórczych, tworzenie programu edukacyjnego dla wszystkich grup wiekowych, oprowadzanie po wystawach, projektowanie graficzne<sup>522</sup>;

(...) poszukiwanie wiedzy z zakresu historii Polski i Europy – Zdobywanie doświadczeń innowacyjnych w edukacji szkolnej - Nabycie umiejętności interpretowania i wartościowania zjawisk z dziedziny edukacji – Dostarczenie nowych inspiracji do poszukiwań twórczych – organizacja wystaw stałych i czasowych – organizacja uroczystości historycznych<sup>523</sup>.

W ankietach pojawiła się również odpowiedź wskazująca, że tak naprawdę osoby zajmujące się z racji zajmowanego stanowiska edukacją, są zaangażowane w szereg innych zajęć, ponieważ, jak pisze jedna z nich, „zakresy obowiązków w naszym muzeum są dość szerokie, ze względu na małą liczbę pracowników”<sup>524</sup>. Nie jest to sytuacja zaskakująca, bowiem w muzeach, w których jest niewielka liczba pracowników, zdarza się, że jak to określają sami muzealnicy – „jesteśmy od wszystkiego”<sup>525</sup>. Kilka muzeów wskazywało, że nie mają wydzielonych działów edukacji<sup>526</sup>, o czym pisałam analizując wcześniejsze odpowiedzi, co nie oznacza, że działalności edukacyjnej tam nie ma, jest i podobnie jak w powyższej odpowiedzi, ze względu na nieliczną kadrę, obowiązki te dzielone są zazwyczaj między praktycznie wszystkich pracowników merytorycznych.

Zapoznając się z opisanymi zakresami obowiązków, można jednoznacznie stwierdzić, że w wielu badanych instytucjach, bo aż 16<sup>527</sup>, działalność edukacyjna jest zestawiana również z działalnością promocyjną, ponieważ pracownicy mają za zadania m.in. prowadzenie stron internetowych, portali społecznościowych, tworzenie ulotek reklamowych, udzielanie wywiadów itp.:

(...) planowanie i realizacja oferty edukacyjnej (warsztaty dla grup zorganizowanych, gości indywidualnych, wykłady, oprowadzanie itp.). Prowadzenie zapisów na zajęcia.

---

<sup>521</sup> Ankieta nr 45.

<sup>522</sup> Ankieta nr 46.

<sup>523</sup> Ankieta nr 35.

<sup>524</sup> Ankieta nr 6.

<sup>525</sup> Ankieta nr 37.

<sup>526</sup> Ankiety o numerach: 32; nr 34; nr 37; nr 41.

<sup>527</sup> Ankiety o numerach: 1A; nr 3; nr 4; nr 8; nr 12; nr 14; nr 16; nr 20; nr 24; nr 25; nr 29; nr 36; nr 39; nr 47; nr 48; nr 51.



Obsługa mediów społecznościowych (Facebook, Instagram) oraz zakładki „Edukacja” na stronie www. Inne zadania zlecone przez przełożonych<sup>528</sup>;

(...) upowszechnianie działalności muzeum w środowisku i mediach, promowanie wystaw, imprez plenerowych i działań edukacyjnych, redakcja materiałów promocyjnych (ulotki, informacje), kreowanie i współtworzenie strony www muzeum oraz profili muzeum w mediach społecznościowych, współpraca z placówkami oświaty, muzeami, domami kultury, bibliotekami etc., opracowywanie i prowadzenie lekcji muzealnych w oparciu o wystawy czasowe, stałe, zbiory muzeum oraz zbiory użyczane muzeum od innych placówek, oprowadzanie po ekspozycjach, organizacja konkursów i koncertów, organizacja wystaw czasowych w tym wystaw pokonkursowych organizowanych przez dział, w zakresie wyznaczonym przez dyrektora – udział w organizacji imprez muzealnych, sesji naukowych, konferencji etc., przygotowywanie umów na prace zlecone, umów o dzieło i innych wymaganych dokumentów, gromadzenie danych do celów statystycznych, sprawozdawczych i do sporządzania planów<sup>529</sup>.

Często podkreślano w wypowiedziach, że to edukatorzy mają w swych zakresach obowiązków wpisane pozyskiwanie środków zewnętrznych<sup>530</sup>:

(...) różny w zależności od stanowiska. Pracownicy koordynują projekty, tworzą scenariusze zajęć oraz materiały do nich, piszą wnioski o granty itd.<sup>531</sup>;

(...) opracowywanie i realizacja działań edukacyjnych i popularyzatorskich (w tym również dofinansowywanych ze źródeł zewnętrznych) oraz wystaw, oprowadzanie po salach wystawowych, prowadzenie zajęć edukacyjnych oraz warsztatów z grupami w różnym wieku, przygotowywanie scenariuszy lekcji muzealnych oraz działań programowych, przygotowywanie ofert edukacyjnych dla szkół i przedszkoli, współpraca z innymi muzeami, pozyskiwanie środków finansowych ze źródeł zewnętrznych<sup>532</sup>;

(...) tworzenie, projektowanie, realizowanie programów edukacyjnych, popularyzacja wiedzy architektonicznej poprzez wykłady i wydarzenia prowadzone na zewnątrz muzeum, oprowadzania, sporządzanie kosztorysów, pozyskiwanie zewnętrznych środków na działalność edukacyjną (np. programy MKDNIŚ), koordynowanie projektów edukacyjnych, prowadzenie statystyki związanej z działalnością edukacyjną<sup>533</sup>.

---

<sup>528</sup> Ankieta nr 4.

<sup>529</sup> Ankieta nr 8.

<sup>530</sup> Ankiety o numerach: 1A; nr 7; nr 9; nr 10; nr 11; nr 12; nr 14; nr 16; nr 18; nr 24.

<sup>531</sup> Ankieta nr 10.

<sup>532</sup> Ankieta nr 9.

<sup>533</sup> Ankieta nr 11.

Zdarzały się też wypowiedzi, w których odnaleźć można było wszystkie wcześniejsze zagadnienia:

(...) przygotowanie i prowadzenie programów edukacyjnych, lekcji muzealnych, organizacja wystaw, zdobywanie środków finansowych pisanie wniosków, wprowadzanie zasad dostępności zbiorów i oferty edukacyjnej, prowadzenie strony www, fb, inne media społecznościowe, budowanie wizerunku muzeum, wydawnictwa i materiały promocyjne, inne polecenia dyrekcji<sup>534</sup>.

W 9 ankietach pojawiają się informacje dotyczące aktywności edukacyjnej i wydawniczej<sup>535</sup>:

(...) opracowanie programu wydarzeń (jednorazowych, cyklicznych lub wielodniowych), kontakt z zaproszonymi gośćmi (wykłady, prelekcje, warsztaty), prowadzenie spotkań, udostępnianie efektów spotkań. Prace koncepcyjne i redakcyjne nad wydawnictwami<sup>536</sup>;

(...) prowadzenie i organizacja różnorodnych form edukacyjnych, wystaw, konkursów, koncertów, promocji publikacji oraz innych wydarzeń kulturalnych, działalność wydawnicza<sup>537</sup>;

(...) koordynacja i prowadzenie zajęć, wszelkiego rodzaju działalność merytoryczna w muzeum, działalność związana w muzealnymi wydawnictwami<sup>538</sup>;

(...) organizowanie lekcji muzealnych, odczytów, prelekcji, pokazów filmowych, spotkań, konkursów, kiermaszy, imprez plenerowych, występów artystycznych i innych imprez o charakterze edukacyjnym, oświatowym bądź kulturalno-oświatowym, przygotowywanie materiałów dydaktycznych do lekcji muzealnych, pokazów, zajęć edukacyjnych, konkursów i in.; przygotowanie, obsługa techniczna i udostępnianie sal oświatowych, obsługa urządzeń multimedialnych; prowadzenie imprez plenerowych; udział w działalności wydawniczej Muzeum; współpraca ze szkołami, instytucjami kulturalnymi i naukowymi w kraju i za granicą<sup>539</sup>.

Kolejny, precyzyjnie opisany zakres, daje pogląd na to, jak wiele spoczywa na pracownikach działu edukacji. Z zadań, jakie wcześniej nie były ujmowane, są tu zajęcia

---

<sup>534</sup> Ankieta nr 14.

<sup>535</sup> Ankiety o numerach: 13; nr 14; nr 29; nr 38; nr 39; nr 42; nr 43; nr 44.

<sup>536</sup> Ankieta nr 13.

<sup>537</sup> Ankieta nr 39.

<sup>538</sup> Ankieta nr 43.

<sup>539</sup> Ankieta nr 44.

*online*, które pojawiły się w odpowiedziach 6 placówek<sup>540</sup>, w niektórych podkreślono też zdolności operatorskie (w kontekście tworzenia materiałów filmowych), jakie posiadają pracownicy działów edukacji. Ponadto znalazły się informacje o działaniach edukacyjnych prowadzonych na bazie współpracy z innymi partnerami oraz istotna informacja, dotycząca realizacji oferty dla osób z niepełnosprawnościami i poszukiwania rozwiązań w tej kwestii. W tym zestawie jest też informacja o prowadzeniu badań potrzeb użytkowników, choć to zagadnienie znalazło się tylko w 2 odpowiedziach<sup>541</sup>:

(...) 1. tworzenie scenariuszy i realizacja różnorodnych w formie (w tym on-line) i treści zajęć edukacyjnych oraz popularyzatorskich 2. Tworzenie i realizacja programów edukacyjnych towarzyszących wystawom stałym i wystawom czasowym. 3. Przyjmowanie zapisów na wydarzenia od osób indywidualnych jak i grup zorganizowanych, prowadzenie ewidencji wydarzeń. 4. Poszukiwanie partnerów zewnętrznych do realizacji programu edukacyjnego. 5. Współpraca z instytucjami, autorami, naukowcami, mediami i innymi partnerami zewnętrznymi, w zakresie działalności edukacyjnej i popularyzatorskiej. 6. Współpraca w przygotowaniu i realizacji oferty dla osób z niepełnosprawnością oraz rozwiązań zwiększających dostępność oferty muzeum. 7. Prowadzenie zajęć opiekuńczo-wychowawczych podczas półkolonii 8. Prowadzenie badań potrzeb użytkowników 9. Współtworzenie koncepcji projektów edukacyjnych, współpraca w przygotowaniu wniosków o dotacje, realizacja projektów, nadzór nad ich realizacją i rozliczanie 10. Podejmowanie działań mających na celu promowanie muzeum i jego działalności edukacyjnej, min. poprzez prowadzenie mediów społecznościowych i strony internetowej muzeum w zakresie działań edukacyjnych. 11. Przygotowywanie graficzne i merytoryczne wydawnictw, materiałów edukacyjnych i gier edukacyjnych. 12. Przygotowanie i montaż materiałów filmowych związanych z działaniami działu<sup>542</sup>.

Problematyka organizacji wydarzeń uwzględniających potrzeby osób z dysfunkcjami została podjęta przez 4 instytucje<sup>543</sup>. Z pewnością zwiększenie zainteresowania tym tematem w instytucjach kultury wynika z pojawienia się Ustawy dotyczącej zapewnienia dostępności osobom o specjalnych potrzebach z 2019 roku (pisałam o tym szeroko w rozdziale III, a także w niniejszym rozdziale). Wpisywanie z kolei tych zagadnień w zakresy obowiązków

---

<sup>540</sup> Ankiety o numerach: 7; nr 16; nr 27 A; nr 28; nr 42; nr 51.

<sup>541</sup> Ankiety nr 16, nr 25.

<sup>542</sup> Ankieta nr 16.

<sup>543</sup> Ankiety o numerach: 16; nr 25; nr 28; nr 48.

edukatorów determinuje konieczność powołania koordynatorów dostępności. Dyrektorzy wielu placówek przypisali te zadania edukatorom:

(...) tworzenie koncepcji i realizacja ofert edukacyjnych muzeum (dla odbiorców indywidualnych, grup, rodzin, osób z niepełnosprawnościami; rocznych wakacyjnych, towarzyszących wystawom czasowym, wydarzeniom, projektom itp.) Prowadzenie kwerend, opracowanie scenariuszy, przygotowywanie pomocy dydaktycznych. Prowadzenie zajęć dla wszystkich grup odbiorców, stacjonarnie (w muzeum i poza nim) oraz online. Tworzenie koncepcji i opracowanie merytoryczne materiałów edukacyjnych. Pisanie i redakcja tekstów do materiałów edukacyjnych. Tworzenie materiałów i wprowadzanie dostosowań dla osób z niepełnosprawnościami (pomocy dotykowych, napisów do filmów, treści dostępnych dla osób korzystających z generatorów mowy itp.). Nadzór, koordynacja pracy i szkolenie zespołu edukatorów - współpracowników muzeum. Koordynacja i modernizacja zajęć online. Współpraca z innymi działami/pracownikami muzeum (m.in. koordynatorem dostępności, koordynatorem działań w przestrzeni, koordynatorem projektów badawczych, zespołami przygotowującymi wystawy). Kontakt z placówkami edukacyjnymi, organizacjami pozarządowymi, instytucjami. Prace administracyjno-biurowe, zakup materiałów plastycznych itp.<sup>544</sup>.

Wśród odpowiedzi znalazły się również informacje dotyczące zwiększania kompetencji i ciągłego dbania o rozwój osobisty i zawodowy edukatorów:

(...) opracowuje i realizuje scenariusze lekcji i warsztatów muzealnych. Opracowuje wykłady do wystaw stałych i czasowych, i je realizuje w ramach projektów edukacyjnych, lub imprez towarzyszących wystawom. Opracowuje materiały dydaktyczne, opracowuje i organizuje konkursy tematyczne, opracowuje konspekty i scenariusze wystaw edukacyjnych, oprowadza grupy szkolne i gości muzealnych, przygotowuje pod względem merytorycznym artykuły z zakresu pedagogiki muzealnej i je publikuje, podnosi swoje kwalifikacje poprzez samokształcenie oraz udział w dostępnych przedsięwzięciach naukowych, popularnonaukowych i szkoleniowych, jak konferencje, programy badawcze i stypendia, współpracuje z instytucjami i placówkami o pokrewnym zakresie działania sporządza projekt rocznego planu pracy w swoim zakresie, składa sprawozdania kwartalne. Bierze czynny udział w pracach popularyzatorsko-oświatowych Muzeum<sup>545</sup>;

(...) 1. kompleksowa obsługa odbiorców indywidualnych i grupowych zainteresowanych ofertą Muzeum, w tym przede wszystkim: a) prowadzenie telefonicznej i pisemnej (w tym e-mail) informacji dla odbiorców dotyczącej całej oferty Muzeum, dostępności Muzeum, zmian w ofercie itd.; b) prowadzenie

---

<sup>544</sup> Ankieta nr 28.

<sup>545</sup> Ankieta nr 26.

w porozumieniu z odpowiedzialną komórką organizacyjną indywidualnej i grupowej rejestracji na wydarzenia, konsultacje dla nauczycieli, ustalanie terminów zajęć itp., c) kompleksowe przygotowywanie pobytu w Muzeum grup zorganizowanych, odbiorców o specjalnych potrzebach itp., d) współpraca z Działem Komunikacji i Promocji w zakresie terminowej aktualizacji informacji dla odbiorców w formie drukowanej oraz elektronicznej, 2. opracowywanie krótko- i długoterminowej polityki edukacyjnej Muzeum oraz opracowywanie i realizacja zatwierdzonych, bieżących programów edukacyjnych zgodnych ze strategią Muzeum, 3. przygotowywanie projektów edukacyjnych łączących różne wymiary pracy Muzeum, takich jak wystawiennictwo, konserwatorstwo, badania naukowe, 4. aktywna realizacja założeń gdańskich programów edukacyjnych wynikających z „Gdańsk 2030 Plus Strategii Rozwoju Miasta”, 5. rozwijanie projektów edukacyjnych o charakterze partycypacyjnym, zwiększającym współuczestnictwo publiczności muzealnej, 6. rozwijanie nietradycyjnych form prowadzenia działalności edukacyjnej w Muzeum poprzez poszerzenie oferty programów dla rodzin, środowisk szczególnych, mniejszości oraz osób z niepełnosprawnościami, a poprzez nie angażowanie Muzeum w działania zmierzające do społecznej integracji, 7. korelacja programów edukacyjnych z programami szkolnymi w zakresie przygotowywanych lekcji muzealnych, 8. przygotowywanie i prowadzenie kalendarza wydarzeń edukacyjnych w Muzeum, 9. wypracowywanie zasad i przeprowadzanie ewaluacji prowadzonej działalności edukacyjnej oraz badań publiczności, 10. przygotowywanie i realizacja programu wolontariatu jako formy budowania relacji między Muzeum a jego publicznością, szczególnie poprzez większe zaangażowanie osób starszych, 11. rozwijanie współpracy ze specjalistami w dziedzinach muzealnych oraz włączanie do zespołu edukacyjnego nauczycieli, psychologów, animatorów, pedagogów, art-terapeutów i artystów, 12. prowadzenie statystyk i frekwencji działań edukacyjnych, 13. opracowywanie projektów umów i przepisów wewnętrznych wydawanych przez Dyrektora Muzeum w zakresie kompetencji komórki organizacyjnej, 14. opracowywanie planów i sprawozdań półrocznych i rocznych z działalności Działu, 15. opracowywanie okresowych planów, sprawozdań i analiz zgodnie z kompetencjami komórki organizacyjnej na potrzeby własne, Organizatora oraz innych uprawnionych organów i służb kontrolnych, 16. opieka merytoryczna nad studentami odbywającymi praktyki muzealne, stażystami oraz wolontariuszami w zakresie działalności komórki organizacyjnej, 17. pozyskiwanie zewnętrznych źródeł finansowania i przygotowywanie we współpracy z Działem Programów Pomocowych wniosków o dofinansowanie zadań i projektów, 18. współpraca z Działem Marketingu i Działem Komunikacji i Promocji w zakresie działań promocyjnych i informacyjnych dotyczących realizowanych zadań, w tym w zakresie sprawnej i terminowej obsługi ruchu turystycznego, 19. prowadzenie korespondencji związanej z działalnością Muzeum w zakresie kompetencji komórki organizacyjnej, 20. sporządzanie projektów planów finansowych realizowanych zadań oraz kontrola ich realizacji, 21. realizacja zadań wynikających z regulacji i procedur obowiązujących w Muzeum, w tym w zakresie sprawozdawczości, obiegu dokumentów, bezpieczeństwa, 22.

współpraca z pozostałymi komórkami organizacyjnymi Muzeum w zakresie merytorycznym, organizacyjnym i formalnym, szczególnie współpraca przy planowaniu i organizacji wystaw i wydarzeń zgodnie z kompetencjami poszczególnych komórek organizacyjnych, 23. podnoszenie kwalifikacji zawodowych przez pracowników, 24. prowadzenie czynności, w tym analizy ryzyka, wynikających z obowiązku realizacji kontroli zarządczej, 25. realizacja innych zadań poleconych przez Dyrektora, powiązanych merytorycznie z kompetencjami komórki organizacyjnej<sup>546</sup>.

Jest to jedyny tak bardzo dokładnie rozpisany zakres. Dane, które zastanawiają, nie pojawiły się bowiem w żadnej innej ankiecie, pkt. 5, gdzie instytucja muzealna w swych założeniach nastawia się na czynny udział odbiorców, gdzie nie są oni tylko słuchaczami, ale współuczestnikami i pkt. 6, gdzie jest mowa o nietradycyjnych formach i społecznej integracji. Samo stwierdzenie, że dział rozwija lub korzysta z nowoczesnych formy edukacji, stanowi innowację w sposobie myślenia o edukacji. Wskazuje to jednoznacznie, że muzeum podąża za zmianami i oczekiwaniami odbiorców. Pkt. 9 – mówi o ewaluacji i badaniach publiczności, to kwestie, jakie powinny być przejrzyste w każdym muzeum, jednak w większości badanych placówek pozostają jedynie w teorii, bo realnie nie są prowadzone, ze względu na np. małą liczbę pracowników działu. Warto się zastanowić, czy badania publiczności nie powinny być realizowane przez działy promocji. W zestawieniu tym widać również, że dział współpracuje z wieloma innymi komórkami, co może wskazywać, że nie wypełnia ich zadań, a dzieli je niejako między swoje, jak ma to miejsce we wcześniejszych odpowiedziach. Kolejne zagadnienie warte rozpatrzenia, to pkt. 11 – zapraszanie do działań specjalistów, z jakimi wspólnie tworzy się ofertę: oznacza to, że przestrzeń muzealna jest otwarta i dostępna nie tylko dla muzealników, ale i dla osób spoza tego kręgu.

Podsumowując, zakres obowiązków edukatorów muzealnych ulega zróżnicowaniu w zależności od specyfiki i rozmiaru muzeum, w którym pracują. Niemniej jednak, ich funkcje obejmują różnorodne działania. Edukatorzy muzealni odpowiadają za tworzenie i rozwijanie programów edukacyjnych zgodnych z celami i misją muzeum. W ich gestii znajduje się planowanie i projektowanie warsztatów, zajęć, wykładów, wycieczek, działań twórczych, a także programów dedykowanych szkołom, seniorom czy osobom z niepełnosprawnościami. Prowadzą zajęcia i prezentacje dla różnych grup wiekowych na różnym poziomie doświadczenia. Obejmuje to zarówno prezentacje dla większych grup, jak i zajęcia

---

<sup>546</sup> Ankieta nr 25.

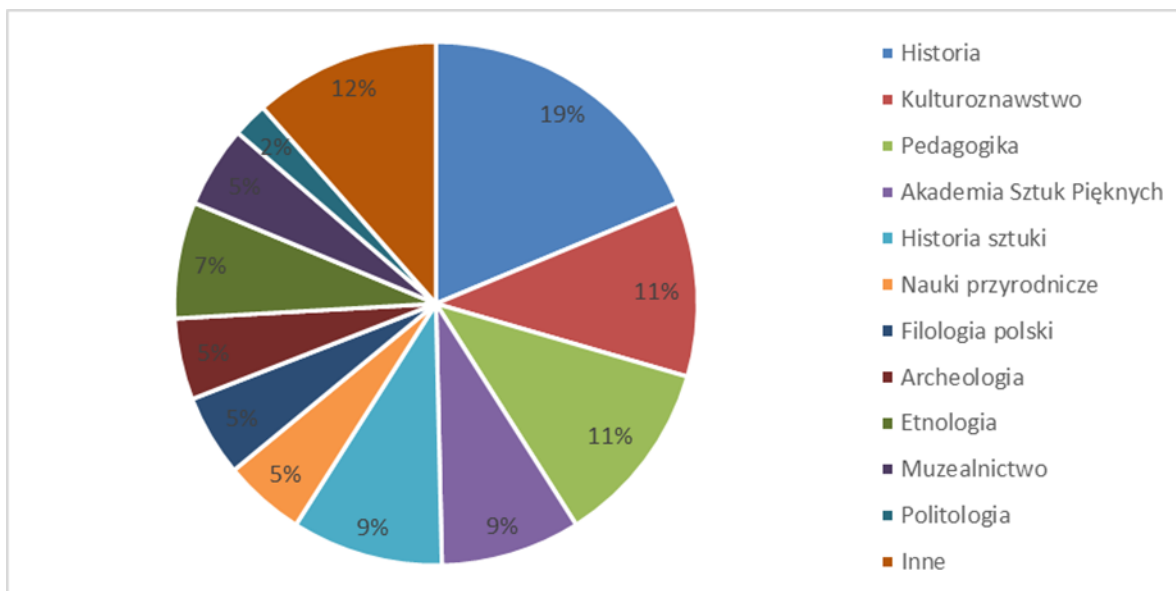
indywidualne, przybierające rozmaite formy, od tradycyjnych wykładów po nowatorskie, wielkoformatowe przestrzenne gry. Coraz częściej aktywnie uczestniczą w organizowaniu wystaw, imprez, wernisaży, konkursów oraz spotkań z zaproszonymi gośćmi, w tym także imprez plenerowych. Ścisłe współpracują z kuratorami, bibliotekarzami, archiwistami i pracownikami działu marketingu, dbają o spójność i efektywność działań muzealnych. W niektórych przypadkach, zwłaszcza w kontekście działań promocyjnych, samodzielnie realizują zadania, łącząc aspekty edukacyjne z promocyjnymi. Warto podkreślić, że edukatorzy muszą nieustannie doskonalić swoje umiejętności i wiedzę, uczestnicząc w szkoleniach, warsztatach i konferencjach branżowych, często nie tylko prowadzą działania oparte na budżecie placówki, ale także samodzielnie przygotowują wnioski i zdobywają granty.

Edukatorzy muzealni pełnią różnorodne obowiązki, dążąc do zapewnienia efektywnej edukacji i zwiększenia zainteresowania muzeum i dziedzictwem kulturowym wśród odwiedzających. W ciągu ostatnich trzydziestu lat, wraz z rozwojem technologii, wzrostem świadomości społecznej i ewolucją podejścia do edukacji i kultury, ich rola uległa zmianie. W obliczu rosnącego zainteresowania muzeami i dziedzictwem kulturowym zawód edukatorów muzealnych stał się bardziej widoczny i zyskał na znaczeniu. Dziś pełnią kluczową rolę w zaspokajaniu potrzeb edukacyjnych społeczności lokalnych i wzbogacaniu doświadczeń odwiedzających muzeum. Same ekspozycje często nie wystarczają, a odbiorcy pragną aktywnie uczestniczyć w życiu instytucji kultury, współpracując z edukatorami w różnorodnych projektach. Wraz z postępem technologicznym muzea korzystają z nowych narzędzi i technologii, takich jak wirtualne spacery, aplikacje mobilne, gry i interaktywne wystawy. Edukatorzy muzealni muszą dostosować swoje umiejętności i metody pracy do tych nowych technologii, aby w pełni wykorzystać ich potencjał w zakresie edukacji. Kilka dziesięcioleci temu to zagadnienie nie istniało. W ostatnich latach wzrosła świadomość znaczenia i wykorzystywania innowacji oraz nowoczesnych metod edukacyjnych w muzeach. Edukatorzy muzealni są zobowiązani do tworzenia nowoczesnych i angażujących programów edukacyjnych, spełniających potrzeby różnych grup odwiedzających, zwłaszcza tych, które jeszcze kilkadziesiąt lat temu były marginalizowane, takie jak osoby z niepełnosprawnościami czy osoby w kryzysie bezdomności. Współcześni edukatorzy muzealni są coraz bardziej świadomi zmian zachodzących w społeczeństwie oraz rosnących oczekiwań odwiedzających muzea. Dlatego też, ich zakres obowiązków i zadań stale się poszerza, a wraz z nim rozwijają się ich umiejętności i kompetencje. Współczesny edukator muzealny to osoba kreatywna, z pasją do nauczania i zainteresowana nowinkami technologicznymi, doskonale zorientowana

w najnowszych trendach kulturowych, która potrafi dostosować swoją pracę do potrzeb i oczekiwań różnych grup odwiedzających muzeum.

Kolejnym pytaniem zadany w ankiecie było: Jakie są kierunki wykształcenia pracowników merytorycznych działu oświatowego i/lub edukacyjnego? Dokonując analizy procentowej na podstawie danych pozyskanych drogą ankiety otrzymałam następujące wyniki:

**Wykres 13. Edukacyjne palety: rozkład kierunków wykształcenia pracowników merytorycznych działu oświatowego/edukacyjnego?**



Opracowanie własne na podstawie kwestionariuszy ankiet.

Można zauważyć, że najczęściej wśród ankietowanych występują osoby z wykształceniem historycznym, kulturoznawczym i pedagogicznym, stanowią one łącznie 41% badanych. Z kolei najrzadziej występującymi kierunkami były: turystyka, socjologia, japonistyka, germanistyka, ekonomia, zarządzanie, teatrologia i archiwistyka – każda z tych odpowiedzi stanowi 1% i w diagramie jest ona ujęta w kategorii „inne”, stanowiąc 12% wszystkich odpowiedzi. W jednej z ankiet<sup>547</sup> przy pytaniu o kierunki wykształcenia padła odpowiedź: „(...) takie jakie oferuje rynek, ostatnio dużo przyrodników”<sup>548</sup>. Odpowiedź ta doprecyzowana została w drugiej ankiecie pochodzącej z tego samego muzeum ze wskazaniem, że są to osoby z wykształceniem – „(...) humanistycznym tj. historia, historia sztuki, filologia polska, germanistyka, grafika i przyrodnicze: ochrona środowiska, biologia”<sup>549</sup>. Warto

<sup>547</sup> Ankieta nr 1/Podobne dane znalazłam w Ankiecie nr 5 gdzie w dziale edukacji pracuje 37 osób (humanistyczne i społeczne: psychologia, socjologia, pedagogika, historia, kulturoznawstwo, etnografia), a staż określony został w przedziale „od osób zaraz po studiach po osoby z ponad 20 letnim stażem”.

<sup>548</sup> Ankieta nr 1.

<sup>549</sup> Ankieta nr 1A.



zauważyć, że jest to duża placówka, gdzie w samym dziale zajmującym się edukacją pracuje 8 osób, ze stażem w przedziale „od 2 do 18 lat”<sup>550</sup>. Praca w działach zajmujących się edukacją muzealną wymaga od pracowników nie tylko wiedzy z zakresu (najczęściej) historii, kulturoznawstwa, historii sztuki, ale również umiejętności pedagogicznych i dydaktycznych, co w ankiecie wskazało 11% respondentów. Zakładam jednak możliwość, że liczba osób posiadających przygotowanie pedagogiczne może być znacznie wyższa, ponieważ w niektórych muzeach osoby mające wykształcenie np. historyczne, posiadają równocześnie wspomniane wyżej przygotowanie pedagogiczne<sup>551</sup>. Zaskakujące jest dość niskie wskazanie, wynoszące tylko 5%, dotyczące wykształcenia muzealniczego. Można jednak przypuszczać, że ta wartość będzie wzrastała, ze względu na fakt, że studia podyplomowe z muzealnictwa otwierają pracownikom instytucji możliwość awansu. Uzyskanie tytułu kustosa jest jednoznacznie związane z koniecznością ukończenia studiów podyplomowych<sup>552</sup>.

Różnorodność odpowiedzi dotyczących wykształcenia dorównuje tej, jaką można odnaleźć w odpowiedziach na pytania o liczbę zatrudnionych osób w działach edukacji w relacji do stażu pracy. Można przypuszczać, że liczba osób pracujących w dziale zajmującym się edukacją może wskazywać, jak ważny jest w instytucji ten rodzaj działalności, gdyby nie fakt, że jest to jednak uzależnione od typu muzeum<sup>553</sup>, i jego wielkości. I tak w ankietach na pytanie, ilu pracowników pracuje w dziale edukacji lub pokrewnym, trafiałam na odpowiedzi: 40 (historycy, kulturoznawcy, historycy sztuki) o stażu 2–30 lat<sup>554</sup>, jak i „(...) pracuje 1 osoba z wykształceniem pedagogicznym z 21 letnim stażem”<sup>555</sup>. Warto zauważyć, że czasami zdarzały się odpowiedzi: „(...) nie posiadamy takiego działu, zadaniami związanymi z edukacją zajmuje się 3 pracowników posiadających wykształcenie humanistyczne i społeczne, ze stażem od 1 do 10 lat<sup>556</sup>” albo „(...) kierownik muzeum jednoosobowo (bibliotekoznawstwo; 25 letni staż pracy)”<sup>557</sup>.

W kwestionariuszu znalazło się również pytanie dotyczące umiejętności, jakie powinny charakteryzować pracownika realizującego działania edukacyjne. Odpowiedzi respondentów wskazują, że w celu zapewnienia skutecznej i wartościowej edukacji pracownik taki

---

<sup>550</sup> Ankieta nr 1A.

<sup>551</sup> Jest tak, np. w Muzeum Pierwszych Piastów, gdzie edukatorka skończyła studia historyczne ze specjalnością nauczycielską w związku z czym ma przygotowanie pedagogiczne.

<sup>552</sup> Zob. Dz.U.2022.0.385 t.j. Ustawa z dnia 21 listopada 1996 <https://arslege.pl/ustawa-o-muzeach/k617/s6498/> [dostęp 12.05.2023].

<sup>553</sup> Zob. podział na charakter muzeum znajduje się na początku tego rozdziału.

<sup>554</sup> Ankieta nr 2.

<sup>555</sup> Ankieta nr 3.

<sup>556</sup> Ankieta nr 6; odpowiedź mówiąca o braku działu edukacji znajduje się również w ankiecie nr 34.

<sup>557</sup> Ankieta nr 33.

powinien posiadać wiele różnych umiejętności. Najczęściej opisywanymi były: komunikacja – to odpowiedź, która pojawiała się prawie w każdej ankiecie. Nie jest zaskakująca, pracownik edukacyjny powinien posiadać umiejętności komunikacyjne i umieć przekazywać wiedzę w sposób jasny i zrozumiały dla różnych grup wiekowych i poziomów edukacyjnych. Powinien umieć słuchać uczestników i odpowiadać na ich pytania oraz uwzględniać ich potrzeby. W tej kwestii w jednej z ankiet czytamy:

(...) komunikatywność, łatwość w przekazywaniu wiedzy w sposób atrakcyjny dla odbiorcy, umiejętność wsłuchiwanie się w potrzeby odbiorców i dostosowywania sposobu komunikacji do jego potrzeb, łatwość w nawiązywaniu kontaktu z odbiorcą, kreatywność i nieszablonowość działania, umiejętności artystyczne mile widziane. Pasje i zaangażowanie<sup>558</sup>.

W kolejnej wskazano na:

(...) komunikatywność; miła aparycja; umiejętność przekazywania informacji w sposób ciekawy, angażujący odbiorców; umiejętność stosowania nowoczesnych rozwiązań; otwartość, empatia; kreatywność, zdolność improwizowania; zdolności manualne<sup>559</sup>.

Kolejną umiejętnością, o jakiej mowa była w ankietach, jest kreatywność. Większość osób zajmujących się edukacją wie, że jest to cecha bardzo istotna. Dlatego też w ankietach odnajdywałam takie wypowiedzi:

(...) kreatywność i umiejętność dostrzegania potencjału w tematach trudnych, niepozornych umiejętności interpersonalne – umiejętność nawiązywania kontaktu z każdą grupą odbiorczą umiejętność szybkiego reagowania i dostosowywania form przekazu w stosunku do okoliczności, reakcji odbiorców etc. zdolność radzenia sobie w sytuacjach stresogennych<sup>560</sup>;

(...) umiejętności kreatywne, organizacyjne, aktorskie, umiejętności pedagogiczne w pracy z różnymi grupami wiekowymi<sup>561</sup>;

(...) kreatywny – z umiejętnościami niekonwencjonalnego podejścia do tematu, unikający sztamkowych rozwiązań, z umiejętnościami graficznymi, kontaktowy – z umiejętnościami pracy w grupie<sup>562</sup>;

---

<sup>558</sup> Ankieta nr 7.

<sup>559</sup> Ankieta nr 44.

<sup>560</sup> Ankieta nr 3.

<sup>561</sup> Ankieta nr 40.

<sup>562</sup> Ankieta nr 46A.

(...) kreatywność, elastyczność, umiejętność pracy w grupie, powinien lubić ludzi, nie bać się wyzwań, być twórczym, powinien umieć szybko reagować i posiadać umiejętność szybkiego podejmowania decyzji, ciągle się rozwijać, dobrze, jeśli posiadają pewne zdolności aktorskie i nie są wstydlivi. Dobrze, jeśli w zespole ludzie się między sobą różnią, posiadając różne osobowości<sup>563</sup>.

Warto zwrócić uwagę na całość powyższych wypowiedzi, ponieważ są one jednymi z tych, które wskazują na pewną zmianę. Kreatywność zestawia się z umiejętnościami aktorskimi, co zapewne odnosi się do działań edukatorów, którzy niejednokrotnie organizując imprezy plenerowe, wcielają się w różne postacie historyczne. Ale spektrum niekonwencjonalnych rozwiązań jest w tym względzie większe:

(...) umiejętność współpracy z różnymi grupami odbiorców, wychodzenie poza sztywne ramy, otwartość na nowe formy edukacyjne, konsekwencja i stanowczość w prowadzonych projektach i działaniach, wielozadaniowość<sup>564</sup>;

Przy kreatywności często pojawiała się kolejna cecha w postaci otwartości: „(...) otwartość, kreatywność, umiejętność pracy pod presją czasu i reagowania na zmieniającą się sytuację”<sup>565</sup>; „(...) otwarty, kreatywny, pomysłowy”<sup>566</sup>; „(...) otwartość, interdyscyplinarność, samokształcenie”<sup>567</sup>.

Edukator muzealny powinien wyróżniać się otwartością na wielu płaszczyznach. Otwartość ta powinna być zauważalna zarówno w relacjach z ludźmi, jak i w podejściu do stojących przed nim wyzwań. Jest to istotna cecha, pozwalająca lepiej zrozumieć potrzeby i oczekiwania odwiedzających oraz dostosować programy edukacyjne do ich indywidualnych potrzeb. Otwartość może być interpretowana na różne sposoby, z których kilka wymaga szczególnego omówienia. W kontekście otwartości na różne grupy odwiedzających, edukator muzealny powinien być otwarty na dzieci, młodzież, dorosłych, osoby o specjalnych potrzebach, a także na osoby o różnych poziomach umiejętności i zainteresowaniach. Utrzymywanie tej cechy umożliwia mu dostosowywanie programów edukacyjnych, co przekłada się na korzyści dla różnych odwiedzających wraz z ich specyficznymi potrzebami i oczekiwaniami. Ponadto, otwartość może być rozumiana jako gotowość do przyjmowania

---

<sup>563</sup> Ankieta nr 52.

<sup>564</sup> Ankieta nr 29.

<sup>565</sup> Ankieta nr 53.

<sup>566</sup> Ankieta nr 19.

<sup>567</sup> Ankieta nr 35.

różnych idei i pomysłów, zarówno od współpracowników, jak i od samych odwiedzających. Takie podejście sprzyja ciągłemu doskonaleniu pracy edukatora muzealnego oraz tworzeniu bardziej wartościowych programów edukacyjnych. Warto również rozważyć otwartość w kontekście nowoczesnych technologii i metod. Edukator muzealny nie powinien zamykać się na nowe technologie i metody, które mogą wspomagać prowadzenie bardziej interesujących zajęć muzealnych. Dzięki temu może wykorzystać różnorodne narzędzia, takie jak multimedia, wirtualne wycieczki czy symulacje, by zapewnić odwiedzającym bardziej atrakcyjne i angażujące doświadczenia edukacyjne. Otwartość na innowacje jest kluczowym aspektem sukcesu w dzisiejszym środowisku muzealnym.

Następną na liście wymienianych cechą była empatia, którą powiązano z umiejętnością rozumienia potrzeb różnych grup odwiedzających, w tym dzieci, młodzieży, dorosłych czy osób z niepełnosprawnościami: „(...) empatia, kreatywność asertywność, cierpliwość”<sup>568</sup>; „(...) empatia, komunikatywność, otwartość, kreatywność, asertywność”<sup>569</sup>; „(...) empatia, zrozumienie, cierpliwość i otwartość”<sup>570</sup>. Jest to ważna cecha edukatora muzealnego, ponieważ umożliwia lepsze zrozumienie i wsparcie potrzeb odwiedzających, skuteczne radzenie sobie z różnymi emocjami oraz lepszą komunikację przekładającą się na budowanie z odbiorcami pozytywnych relacji.

W kilku ankietach wskazano także na odwagę, np. „(...) odwaga, współczesne widzenie, zespołowość”<sup>571</sup>.

Czy ankietowani pisząc te słowa mieli na myśli odważne tworzenie i działanie? Trudno to rozstrzygnąć, choć jest bardzo możliwe, że otwartość oznacza otwarcie na nowe pomysły i podejścia. Odwaga jest też bardzo ważną cechą wskazującą, że edukator jest gotowy do podejmowania ryzyka w celu zapewnienia wartościowej i interesującej edukacji dla odwiedzających. Bycie edukatorem wymaga często interakcji z różnymi grupami odbiorców, w tym z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi, a także podejmowania działań i decyzji w czasie rzeczywistym, w sytuacjach trudnych lub stresujących. Może to obejmować podejmowanie decyzji na temat programów edukacyjnych, podejmowanie inicjatyw, aby przyciągnąć nowych odwiedzających lub kreatywnych pomysłów na organizowanie wydarzeń w muzeum.

To, co przykuło moją uwagę w tej krótkiej odpowiedzi, to hasło „(...) współczesne widzenie”<sup>572</sup> i przy nim chciałabym się na chwilę zatrzymać. Uważam, że jest to bardzo istotna

---

<sup>568</sup> Ankieta nr 20A.

<sup>569</sup> Ankieta nr 20.

<sup>570</sup> Ankieta nr 13.

<sup>571</sup> Ankieta nr 45.

<sup>572</sup> Ankieta nr 45

kwestia, oznacza bowiem, że edukator muzealny powinien być świadomy zmieniającego się świata i posiadać doskonałe rozeznanie aktualnych trendów i zjawisk. Ponadto powinien być w stanie zidentyfikować współczesne problemy, które będzie potrafił odnieść do zbiorów muzealnych, które przecież przedstawiają historię i kulturę poprzednich epok. To kolejna ważna kwestia, która wiąże się z kreatywnością i elastycznością, ponieważ wskazuje, w moim odczuciu, również na umiejętność wykorzystywania nowoczesnych narzędzi i technologii. Wskazuje też na umiejętność rozpoznawania różnorodności kulturowej i społecznej, co pozwala adaptować się do zmieniających się potrzeb i oczekiwań odwiedzających.

Inną wypowiedzią, która zwróciła moją uwagę, jest zestawienie następujących cech: „(...) komunikacja, tworzenie *show*, kreacja, empatia, łatwość w opowiadaniu historii, poczucie humoru”<sup>573</sup>. Osobiście uważam, że edukator muzealny nie musi umieć tworzyć *show* w dosłownym znaczeniu, jednak swoją kreatywnością w podejściu do tematu powinien umieć przyciągnąć uwagę i zainteresować odwiedzających. Wymaga to umiejętności wzbudzania ciekawości, motywowania i angażowania odwiedzających, ale też umiejętności prowadzenia ciekawych dyskusji czy tworzenia interaktywnych doświadczeń edukacyjnych. Sądzę, że stwierdzenie „robić *show*” może mieć różne znaczenia, w zależności od sytuacji, w jakiej jest używane. W kontekście pracy edukatora muzealnego może oznaczać sposób prezentacji danej tematyki, który jest bardziej dynamiczny i przyciągający uwagę, niż tradycyjne prelekcje czy prezentacje multimedialne i wiąże się z wykorzystaniem różnego rodzaju rekwizytów, gadżetów czy kostiumów, które mają za zadanie wzbudzić zainteresowanie odwiedzających i przekazać im wiedzę w sposób przystępny i zrozumiały wraz z możliwością wcielania się w rolę lub odczuwania atmosfery czasów dawnych. W tej kwestii ważne jest też poczucie humoru edukatora, ponieważ może pomóc w łagodzeniu napięć i stresu, które często towarzyszą zwiedzaniu muzeów. Jednakże, ważne jest, aby poczucie humoru edukatora było odpowiednie do sytuacji i nie przekraczało granic dobrego smaku czy nie obrażało wrażliwości kulturowej odwiedzających. Istotne jest więc, aby edukator muzealny był w stanie dostosować swój styl pracy do charakteru zbiorów i potrzeb grupy, z którą pracuje. Niektóre eksponaty czy tematy wymagają poważniejszego podejścia, a inne mogą być bardziej zabawne i przystępne. W tym kontekście odczytuję też wypowiedź, a mianowicie, że edukator powinien być osobą o radosnym usposobieniu:

---

<sup>573</sup> Ankieta nr 18.

(...) solidność, odpowiedzialność, chęci do pracy, umiejętność pracy w zespole, kreatywność, pogodne, radosne usposobienie, elastyczność, cierpliwość, wytrwałość, bardzo dobre podejście i relacje z drugim człowiekiem<sup>574</sup>.

Nie zmienia to faktu, że wśród respondentów, znalazły się osoby o bardziej tradycyjnym nastawieniu do edukacji muzealnej:

(...) pracownik realizujący zadania edukacyjne powinien - potrafić dostosować poziom i sposób przekazywania wiedzy do wieku uczestników zajęć, wzbogacać wypowiedzi pokazem eksponatów, zwiedzaniem ekspozycji, przyczyniać się do rozbudzenia wśród uczestników zajęć zainteresowań kulturalnych i poznawczych oraz pogłębienia związku ze swoim regionem<sup>575</sup>.

Z tym zastrzeżeniem, że większość edukatorów, zdaje sobie sprawę, że tradycyjna edukacja w muzeach już nie wystarcza, a muzea muszą oferować coś więcej niż tylko wiedzę, jaką zdobywa się poprzez przemieszczanie pomiędzy eksponatami i słuchaniem opowieści przewodnika.

Kolejna wskazana cecha to elastyczność: „(...) wszechstronność, erudycja, dobry kontakt z klientem, elastyczność”<sup>576</sup>; „(...) cierpliwość, zaangażowanie, umiejętność rozmowy nie tylko na temat lekcji, swoboda w rozmowie”<sup>577</sup>.

Elastyczność jest cechą szczególnie ważną w pracy edukatora muzealnego, ponieważ ciągle zmieniająca się publiczność muzealna jest bardzo zróżnicowana pod względem wieku, poziomu edukacji, zainteresowań i potrzeb. Elastyczność pozwala edukatorowi na skuteczne dostosowanie swojego stylu pracy, języka, podejścia i metod, aby przekazać informacje w sposób, który będzie dla publiczności zrozumiały, interesujący i angażujący. To także szybkie, refleksyjne reagowanie na konkretne sytuacje dydaktyczne, „refleksja w działaniu” lub czerpanie z takich doświadczeń, aby doskonalić własny warsztat w efekcie gromadzenia doświadczeń z pracy ze zróżnicowanymi grupami odbiorców.

Ankietowani zwracali również uwagę na cechę związaną z organizacją, (co pojawiała się również we wcześniejszych wypowiedziach), że edukator powinien umieć planować i organizować programy edukacyjne i wydarzenia w muzeum, w tym dobierać materiały dydaktyczne i odpowiednie narzędzia edukacyjne, takie jak prezentacje multimedialne,

---

<sup>574</sup> Ankieta nr 26.

<sup>575</sup> Ankieta nr 34.

<sup>576</sup> Ankieta nr 21.

<sup>577</sup> Ankieta nr 23.

filmy czy gry. Wskazywano też, że organizacja to również umiejętność pracy w grupie, zespole. A oto wypowiedzi zaczerpnięte z ankiet:

(...) umiejętności w zakresie komunikacji werbalnej i niewerbalnej, obycie z występami publicznymi oraz kamerą, umiejętność pracy w zespole, kreatywność, komunikatywność, doświadczenie w zakresie animacji społeczno-kulturalnej<sup>578</sup>;

(...) odpowiedzialność, kreatywność, umiejętność współpracy z innymi, – poszerzanie kompetencji i wiedzy, – odporność na stres, – umiejętność pracy pod presją czasu, – umiejętności językowe, komunikatywność, - umiejętność rozpoznawania potrzeb danej grupy odbiorców<sup>579</sup>.

W wielu ankietach wskazywano również na umiejętności interpersonalne, odniesione nie tylko do wspomnianej wyżej, umiejętności pracy w zespole, ale do budowania relacji z odwiedzającymi:

(...) przekazywanie wiedzy i umiejętności w sposób atrakcyjny, przystępny dopasowany do oczekiwań odbiorcy, - kreatywnego zarządzania dostępnymi środkami i narzędziami, – nawiązywania/budowania relacji z osobami w różnym wieku<sup>580</sup>;

(...) kompetencje, odpowiedzialność, empatia – dobry kontakt z dziećmi, wrażliwość na potrzeby np. seniorów<sup>581</sup>;

(...) pasja, umiejętne podejście do odbiorcy, łatwe nawiązywanie kontaktów, przekazywanie wiedzy w atrakcyjny sposób, wzbudzanie zainteresowania daną tematyką<sup>582</sup>.

W jednej z wypowiedzi odnoszącej się do umiejętności, jakie powinien posiadać edukator, znalazło się wskazanie, na szereg różnych powiązanych ze sobą umiejętności, takich jak:

(...) umiejętności artystyczne, pedagogiczne, kreatywność, silne nerwy, umiejętność pracy w chaosie, umiejętność dostosowania się do trudnych warunków technicznych panujących w placówce, umiejętność tworzenia „czegoś z niczego”<sup>583</sup>.

---

<sup>578</sup> Ankieta nr 9.

<sup>579</sup> Ankieta nr 11.

<sup>580</sup> Ankieta nr 47.

<sup>581</sup> Ankieta nr 43.

<sup>582</sup> Ankieta nr 24.

<sup>583</sup> Ankieta nr 46.

Za niezwykle ważną uznałam też wypowiedź, gdzie mowa jest obok już omówionych cechach dobrego edukatora, także o: inkluzywności, umiejętności słuchania, podążaniu za potrzebami uczestników czy umiejętnościami pozwalającymi na pracę z osobami o szczególnych potrzebach w brzmieniu:

(...) interesujące przekazywanie posiadanej wiedzy; mówienie w prosty sposób o skomplikowanych zagadnieniach; wypowiedzianie się w sposób poprawny, świadomy, kulturalny, a przy tym inkluzywny i empatyczny; adekwatny dobór treści i sposobu ich podania; skupienia uwagi grupy. Inspirowania i aktywizowania uczestników, Pracy z głosem i ciałem, Prowadzenia dyskusji. Słuchania. Podążania za (a raczej równoległe z) potrzebami uczestników. Pracy z osobami o szczególnych potrzebach edukacyjnych. Podstaw PJM [Polskiego Języka Migowego – przyp. M.O.]. Improwizacji, sprawnego łączenia wątków, szybkiej orientacji w sytuacji adekwatnego reagowania. Stosowania w praktyce ustaleń psychologii rozwojowej, psychologii społecznej i dydaktyki. Nawiązania relacji interpersonalnych. Stosowania zasad decorum. Przekładania języka źródeł na język środków dydaktycznych (w przypadku osób odpowiedzialnych za wystawę merytoryczną). Stosowanie narzędzi/ technik (w przypadku osób prowadzących warsztaty rzemieślnicze, artystyczne itp.)<sup>584</sup>.

Współcześnie jest standardem, że edukator muzealny potrafił pracować z osobami o szczególnych potrzebach, aby móc podążać za potrzebami wszystkich uczestników, ponieważ każdy odwiedzający muzeum powinien mieć równy dostęp do doświadczenia edukacyjnego i kulturalnego, niezależnie od swoich indywidualnych potrzeb. W tym kontekście na uwagę zasługuje jeszcze jedna wypowiedź, odnosząca się do etycznych walorów edukatorów muzealnych i ich kompetencji miękkich, ze wskazaniem respondenta, że „(...) całą wiedzę można przyswoić, natomiast umiejętności interpersonalne są punktem wyjścia do pracy edukatora. Równie ważne jest poczucie misji i rozumienie celu własnej pracy”<sup>585</sup>.

Podsumowując, edukator to ekspert w swej dziedzinie, ale jednocześnie osoba o wysokich umiejętnościach interpersonalnych, które pozwalają na skuteczne budowanie relacji z odwiedzającymi, gdzie wiedza nie jest celem, ale środkiem do budowania tych relacji.

---

<sup>584</sup> Ankieta nr 28.

<sup>585</sup> Ankieta nr 25.



## Rozdział VII

### **Muzeum „rzeźby społecznej” jako miejsce/przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych. Pogłębione studia przypadku**

W ostatnim trzydziestoleciu w polskich muzeach obserwujemy postępujące, jak wykazały przeprowadzone przeze mnie badania, zmiany w strukturze publiczności muzealnej. Muzea i instytucje kultury coraz częściej są miejscem spotkań, w których chętnie spędza się czas w gronie rodziny i przyjaciół. Niezmiernie ważna jest atrakcyjność oferty skierowanej do różnych grup wiekowych i społecznych, a także propozycji, które mają w zamyśle prowadzić do integracji społeczności lokalnej. Zauważalne jest, że w szczególności wśród młodszych pokoleń, wzrasta ciekawość interaktywnymi wystawami, grami edukacyjnymi oraz multimedialnymi narzędziami. Młodzież oczekując nowych doświadczeń, poszukuje miejsc, które w swojej ofercie mają ciekawe wydarzenia. Dodatkowo, coraz więcej gości wyraża chęć bezpośredniego „dotknięcia historii” poprzez interakcję z kopiami i reprodukcjami zabytków. Warto również zauważyć, że coraz większa liczba ludzi poszukuje oferty przygotowanej specjalnie dla nich, dającej możliwość rozwoju, wpływającej na samorealizację i spełnienie. W związku z tym muzea starają się dostosowywać swoją ofertę do potrzeb różnych grup społecznych, takich jak osoby z niepełnosprawnościami, seniorzy czy migranci. Instytucje muzealne dążą do tego, by stawać się miejscem inspiracji, refleksji i dialogu, gdzie przybyli goście mogą poszerzać swoją wiedzę i rozwijać swoje umiejętności i kompetencje. Często te miejsca przejmują rolę centrów kultury, bibliotek miejskich itp.

Jednym z głównych celów muzeów jest edukacja społeczna i kulturowa. W szkołach nie zawsze jest czas i miejsce na poruszanie wielu istotnych kwestii odnoszących się m.in. do tych zagadnień. Być może dlatego nauczyciele, podejmując trudne decyzje, lawirują między możliwością zrealizowania podstawy programowej, a wyjściem z uczniami do muzeów. Wielu pedagogów doskonale wie, że instytucje muzealne mogą wspierać ich w realizacji celów edukacyjnych i pomagać w wykorzystaniu zasobów muzealnych w procesie nauczania. Z tych też powodów muzea to ważny partner dla szkół, a dokładniej dla nauczycieli. Przy czym obie strony dostrzegają, że współpraca między nimi przynosi obopólne korzyści. Dla szkół i uczniów jest to okazja do poznania bogactwa dziedzictwa kulturowego i historycznego, do aktywnego uczestnictwa w kulturze i do rozwoju umiejętności krytycznego myślenia i twórczego wyrażania się. Dla muzeów jest to szansa na dotarcie do szerokiej publiczności, na promowanie swojej misji i wartości oraz na budowanie trwałych relacji z lokalną społecznością.

Innym odbiorcą oferty edukacyjnej muzeów są rodzice, którzy dostrzegają coraz większą wartość wspólnego, międzypokoleniowego spędzania czasu w ramach projektów, które integrują poprzez angażowanie odwiedzających w działanie/wiedzę ważną do odkrycia, wytworzenia, przedyskutowania i przeżycia razem.

Te i inne zmiany dotyczące preferencji odbiorczych współczesnych gości muzeów wymagają od tych ostatnich dostosowywania oferty w celu bycia atrakcyjnym, ale też otwartym i to w dosłownym znaczeniu tego słowa, gdy nie tylko oferta, ale także godziny pracy<sup>586</sup> i dni<sup>587</sup> ich funkcjonowania uwzględniają potrzeby i możliwości zwiedzających.

Odpowiedź na zapotrzebowanie na zmiany w funkcjonowaniu muzeów zawiera się w programach, o których wiedzę zaczerpnęłam w toku badań i które omówiłam w rozdziałach V i VI. W tej części pracy postanowiłam poszerzyć kontekst przemian muzeum współczesnego, prezentując je na konkretnych przykładach projektów muzealnych, które konsekwentnie odwołują się do koncepcji „muzeum jako rzeźby społecznej”. Jestem świadoma, że zarówno typologie i opisy projektów przedstawione w rozdziałach V i VI, jak i te, które omówię poniżej, nie wyczerpują tematu.

Jak wspomniałam we wstępie, formułując problem badawczy dotyczący przemiany muzeum „świątyni wiedzy” w muzeum „rzeźbę społeczną”, przyjęłam za kryterium wyboru i analizy zwycięskie projekty muzealne w konkursach, które opisałam w rozdziale IV. Jednakże w trakcie badań okazało się, że potencjał „rzeźby społecznej” mają także inne projekty muzealne, a więc nie tylko te nagradzane. Co więcej, w trakcie pogłębionych badań, pojawiły się nowe rozwiązania praktyczne w muzealnictwie, które także poddałam analizie jakościowej. Nie pretendując do wyczerpania tego obszaru problemowego, w tym miejscu proponuję studia przypadku wybranych praktyk muzealnych spod znaku „rzeźby społecznej”. Praktyki te uznaję za obiektywizujące mój wybór, a zarazem potwierdzające moją hipotezę badawczą o trwającej ponad trzydzieści lat przemianie polskich muzeów w kierunku instytucji otwartych, twórczych, kształtujących nowe treści i metody muzealnej edukacji historycznej i społeczno-kulturowej.

---

<sup>586</sup> Przykładem może być Muzeum Narodowe w Poznaniu, które w piątki jest czynne od 10:00 do 20:00, czy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, które z kolei w soboty jest czynne od 10:00 do 20:00; Muzeum II Wojny Światowej w miesiącach lipiec-sierpień ma godziny zwiedzania 10:00–20:00, z kolei Muzeum Śląskie poza poniedziałkiem, gdy jest nieczynne dla zwiedzających, w pozostałe dni tygodnia jest czynne od 10:00 do 20:00.

<sup>587</sup> Przykładem muzeum zrywającym z dniem wolnym od zwiedzających w postaci poniedziałków może być Muzeum Początków Państwa Polskiego, które jest czynne 7 dni w tygodniu. Innym przykładem jest Muzeum Archeologiczne w Krakowie, które jest czynne w poniedziałki dla wcześniej zapowiedzianych i zorganizowanych grup.

### 7.1. *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*<sup>588</sup>

#### Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Wystawa w sposób wieloaspektowy podejmowała zagadnienie rodzicielstwa, ukazując temat macierzyństwa w sposób antropologiczny, zarówno kulturowo, jak i fizycznie. Do przygotowania ekspozycji użyto przeróżnych środków, dzięki czemu, po raz pierwszy w polskim wystawiennictwie etnograficznym jej treści ukazano w sposób wielowątkowy. Obiekty, jakie znalazły się na ekspozycji, pochodziły zarówno ze zbiorów sztuki ludowej i nieprofesjonalnej z Muzeum Etnograficznego w Toruniu, jak również sztuki współczesnej, pochodzącej z uznanych kolekcji muzealnych i prywatnych.



Fot. 3. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Zabieg ten miał na celu ukazanie kulturowych zmian zachodzących w ujęciu tematu macierzyństwa i przedstawienie go w szerokim kontekście społecznym. Jak mówiła o tym kuratorka wystawy: „(...) my troszkę taki stereotyp sztuki ludowej chcemy przełamywać”<sup>589</sup>.

<sup>588</sup> Wystawa czasowa: 30.11.2018-26.05.2019

Kuratorka i autorka scenariusza: Aleksandra Jarysz *od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść od początku i bez końca*; Oprawa plastyczna: Barbara Górka; Współpraca: Joanna Sójka; Patronat medialny: magazyn “Arteon”, Polskie Radio PiK, portal “Miasto z Dzieckiem”; (Wystawa była zgłoszona na konkursu na Najważniejsze Wydarzenie roku Sybilla 2018, bez rezultatu).

<sup>589</sup> Wywiad z Aleksandrą Jarysz, przeprowadzony dnia 7.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

W tym celu na wystawie znalazły się rozmaite obiekty i nośniki – fotografia, plakat, filmy, blogi internetowe, wywiady, prywatne pamiątki czy poradniki dla matek: wszystko to, w połączeniu z komentarzem kuratorskim, miało na celu ukazanie tematu macierzyństwa w jak najszerszym kontekście społecznym.

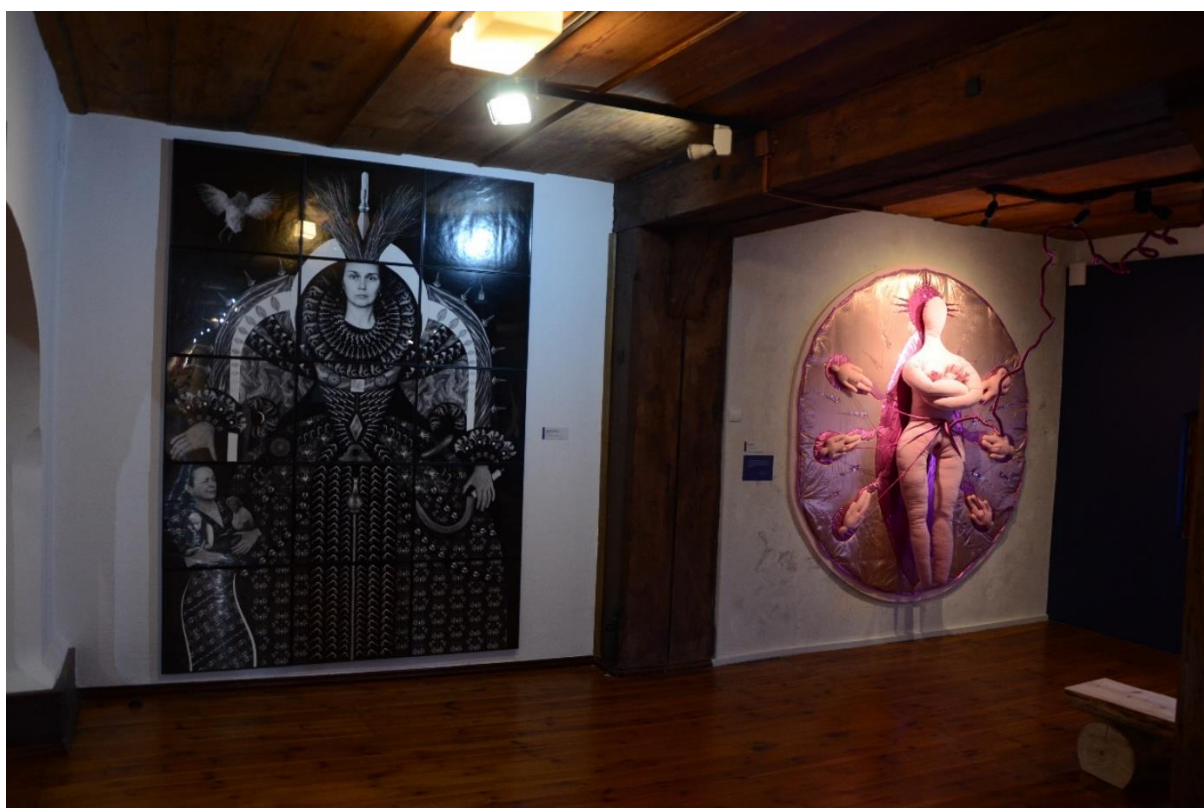
Kuratorka słusznie założyła, że ekspozycja przez swoją aranżację i użyte środki, stanie się miejscem dyskursu na temat ideału matki, archetypów Ewy i Maryi (w tym fenomenu kultu maryjnego w Polsce), a także przemian ról społecznych warunkowanych płcią oraz biologicznego aspektu macierzyństwa wraz z ukazaniem codzienności matek<sup>590</sup>. Przybyłych gości i gościnie na wystawie mogło zaskoczyć nie tylko zestawienie sztuki tradycyjnej ze współczesną, ale również fakt, że otwarciu towarzyszyło wykonanie na żywo ludowych kołysanek. Cała ekspozycja, jak mówi kuratorka Aleksandra Jarysz, opierała się na schemacie szkatułkowym – motywy przewodnie głównych działów otwierały coraz to nowe przestrzenie interpretacyjne i skłaniały do podążania za kolejnymi wątkami opowieści. Temat ilustrowały obiekty z kręgu sztuki ludowej i nieprofesjonalnej, stanowiąc nadrzędną formę prezentacji całego zagadnienia.



Fot. 4. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

<sup>590</sup> Zob. Strona Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, informacje o wernisazu wystawy [https://etnomuzeum.pl/wernisaz\\_wystawy/](https://etnomuzeum.pl/wernisaz_wystawy/) [dostęp. 16.04.2022]; oraz A. Jarysz, *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*. Katalog wystawy, Toruń 2018.

To, co mogło zaskakiwać, zachwycać albo zniechęcać, to z pewnością fakt, że obiekty te, ukazując przede wszystkim ikonografię chrześcijańską, Hodegetria, Eleusa, wizerunki Świętej Rodziny oraz patronów, skonfrontowano ze współczesnym artystycznym spojrzeniem na macierzyństwo, reprezentowanym przez takie twórcynie jak: Zofia Kulik, Ewa Beata Białecka, Monika Zielińska, Katarzyna Hołda, Katarzyna Górna, Elżbieta Jarosińska, Małgorzata Markiewicz, Marta Deskur. To zestawienie pozwoliło autorce uwydatnić historyczne zmiany zachodzące w podejściu do motywu macierzyństwa i poddanie go jednocześnie krytycznej rewizji w kontekście sztuki. Autorka dostrzegła istotny potencjał w tego rodzaju ekspozycjach, zwłaszcza podczas wystaw o charakterze krytycznym, argumentując: „One dają dużą wolność też, dlatego..., że mogę korzystać i odwoływać się do różnych środowisk twórczych. Nie zamykam się tylko właśnie w (...) czołówce etnologii”<sup>591</sup>.



Fot. 5. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Cała narracja została podzielona na sześć części. Pierwsza dotyczyła archetypu „Pramatki” i zbudowana została z wizerunków oraz symboliki kultu Matki Ziemi, czemu towarzyszyło zestawienie biblijnej Ewy z fenomenem kultu Matki Boskiej. Druga część –

---

<sup>591</sup> Wywiad z Aleksandra Jarysz, przeprowadzony dnia 7.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

„Piękno ideału” – ukazywała wizerunki Madonn z Matkami – Bohaterkami i ideałem Matki Polki. Kolejna, trzecia część, skupiała się na kobiecie/matce, płodności kobiet i przemianie ról społecznych warunkowanych płcią.



Fot. 6. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki



Fot. 7. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki.

Czwarta odwoływała się do fizjologicznego aspektu macierzyństwa. Dzieła sztuki umieszczone w tej części odnosiły się do fizyczności kobiet w ciąży, m.in. poprzez wyeksponowany brzuch, mleko matki czy poród. Poród został dodatkowo przedstawiony w prezentowanym na wystawie filmie autorstwa Magdaleny Łazarkiewicz. Kuratorka była zdania, że pod względem merytorycznym, ten film po prostu musiał znaleźć się w ramach wystawy: „(...) to było bardzo mocne doświadczenie. Ale wystawa jest miejscem, w którym taki doświadczenia trzeba nabierać”<sup>592</sup>. Piąta część wystawy odnosiła się do trudnego tematu – straty. Tam, poza chrześcijańskim wizerunkiem „Piety”, ukazany został temat poronień i bezpłodności. Ostatnia część „Dzień Matki” – ukazywała codzienność kobiet wychowujących dziecko. Poza wizją wyidealizowaną, odzwierciedlającą więzi, bliskość, miłość opiekę, poświęcenie, poruszono w niej również zagadnienie pewnego „antywzorca w postaci macochy i współczesnych zachowań kobiet-matek, które spotykają się z krytyką społeczną”<sup>593</sup>.



Fot. 8. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Choć początkowo celem wystawy miało być poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: czym jest i czym staje się macierzyństwo na tle przemian mentalności i światopoglądu na

<sup>592</sup> Tamże.

<sup>593</sup> Wystawa o macierzyństwie w muzeum etnograficznym portal edupolis <https://edupolis.pl/wystawa-o-macierzynstwie-w-muzeum-etnograficznym/> [dostęp 16.04.2022].

przestrzeni dziejów, jak wyjaśniała jej kuratorka, „(...) wystawa nie odpowiada na to pytanie, nie porządkuje tego zagadnienia, które jest bliskie każdemu z nas, ale poprzez różnorodność formy i bogactwo motywów stara się inspirować i intrygować”<sup>594</sup>. Charakter ekspozycji jednoznacznie wskazuje, że autorka świadomie unikała roli ekspertki. Zamiast tego, zdecydowała się na stworzenie przestrzeni, w której odbiorcy mieli swobodę dyskusji oraz możliwość zadawania własnych pytań w poszukiwaniu interpretacji wystawy. Aleksandra Jarysz mówiła o tym, tak:

(...) u nas jesteśmy bardzo wyczuleni na postawę ekspercką na wystawach. Naprawdę nie chciałabym robić takiej, na której miałabym się postawić w tej roli i wytłumaczyć jedno zagadnienie od A do Z, bo pewnie i tak nie byłabym w stanie... i raczej my stawiamy na to, że tego typu wystawa to jest rodzaj płaszczyzny, my pokazujemy widzowi jak najwięcej, żonglujemy po tych kontekstach, pokazujemy, że coś tak, ale to w historii było tak, że tu się dziwimy, tutaj czymś się zachwycamy, ale to, czym się zachwycamy teraz, kiedyś mogło powodować [np.:] obrzydzenie. Także w zasadzie tego widza, ja bym chciała tak przemęczyć, poprzetrzucać, żeby on po prostu może miał galimatias w głowie, ale wyszedł z poczuciem, że to zjawisko jest złożone, że jest pełne różnorodności, że są blaski i cienie, że to jest coś szorstkiego i miękkiego jednocześnie. Czyli może trochę to jest wrażeniowe, chociaż staram się merytorycznie to dobrze obudować, żeby tam oczywiście nikt mi nie zarzucił, że... żongluje tą wiedzą, bo nie, ale to jest takie przechodzenie po różnych przestrzeniach, po różnych poziomach i czasowych i po różnych kręgach kulturowych (...), ja bym chciała, żeby ten widz wyszedł taki bardzo otwarty przez to, przez takie właśnie przemęczenie, zmęczenie, że przetrzucenie tym obrazem, bo tam było trochę tych obiektów nagromadzonych i od skrajnych postaw, i od takich bardziej wyśrodkowanych opinii, żeby on stał się otwarty jeszcze bardziej chyba na świat i taki bardziej chłonny na tego typu zagadnienie. I to, co widzi, żeby był w stanie przepuścić przez różne soczewki, żeby wiedział, że to nic nie jest takie jednoznaczne, że przeszłość, że różne postawy ludzkie, to wszystko jest dynamiczne i sprowadzone, bo ta dynamika kultury to jest to, co my chcemy na tego typu wystawach też pokazywać, że nie ma tak, że ja teraz uważam, że czarny jest czarny, to to zawsze tak było. No bo historia... różne kręgi kulturowe mają swoją dynamikę, swoją charakterystykę i one kształtują postawy i te postawy są wymierne. I dynamika kultury to właśnie to jest coś takiego, co też bym chciała, żeby wychodziło<sup>595</sup>.

Z wypowiedzi muzealniczki wynika, że jej koncepcja stworzenia ekspozycji o macierzyństwie opierała się na kilku zasadach, które warto tu przywołać. Kuratorka starała

---

<sup>594</sup> Tamże.

<sup>595</sup> Wywiad z Aleksandrą Jarysz, przeprowadzony dnia 7.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.



się tworzyć ekspozycję dostępną i atrakcyjną dla ludzi z różnych grup społecznych i o różnych światopoglądach, podkreślając przy tym, że „(...) ta etnografia, no to jest takie nasze wspólne miejsce<sup>596</sup>”. Zależało jej też na tym, aby muzeum było miejscem, gdzie różne społeczności mogą się spotykać i dzielić doświadczeniami. Muzealniczka nie ograniczyła się jedynie do „twardej” etnografii. W czasie wywiadu zwróciła uwagę na to, że skupianie się tylko na jednym aspekcie mogło prowadzić do zniekształcenia tematu:

(...), jeżeli chcę cokolwiek powiedzieć, to ograniczenie się tylko do zasobów, tylko do twardej etnografii, to jest zamykanie się i w zasadzie zafałszowywanie tych tematów, to jest takie trochę przyciąganie, może nawet szarpanie, ale wyszukiwanie różnych obiektów, różnych twórców, którzy mają ten potencjał mediacyjny i łączenie ich w przestrzeni Muzeum Etnograficznego<sup>597</sup>.

Wypowiedzi kuratorki wskazują, że stawia ona na szerokie podejście, obejmujące różnorodne perspektywy i źródła, co przeciwdziała zamykaniu się w jednym nurcie interpretacyjnym. W swojej pracy muzealniczka szukała różnych obiektów i twórców. Chodziło o to, aby prezentowane elementy pełniły rolę pomostu między różnymi kulturami, sugerując uniwersalne przesłanie, ale go nie narzucając. To podejście sprzyjało łamaniu barier między różnymi grupami społecznymi.

„(...) Wiem jaką mamy publiczność [wyjaśniała kuratorka – przyp. M.O.] (...) z jednej strony my przyciągamy bardzo dużo takich nowoczesnych osób, dla nich to muzeum wiąże się z ekologią, właśnie ze współczesnością, z tolerancją, ale duży taki trzon ważnych widzów, to osoby też konserwatywne, które uważają, że w etnograficznym muzeum jest określony rodzaj wystaw”<sup>598</sup>.

Stąd, stworzenie wystawy łączącej tradycyjne eksponaty ze sztuką współczesną, co nie tylko przyczyniło się do poszerzenia widowni muzeum, ale również otworzyło przestrzeń do dialogu, refleksji i zrozumienia różnych perspektyw na macierzyństwo, angażując widzów w ważne społecznie dyskusje. Przyjęcie antropologicznego podejścia do tematu macierzyństwa, pozwoliło pokazać je wieloperspektywicznie nie tylko z poziomu sztuki, ale także dzięki antropologicznemu wejrzeniu w rodzicielstwo. Włączenie trudnych społecznie tematów, takich

---

<sup>596</sup> Tamże.

<sup>597</sup> Tamże.

<sup>598</sup> Tamże.

jak poronienie czy śmierć dziecka, wskazuje na odwagę w podchodzeniu do kontrowersyjnych kwestii. Wykorzystanie filmów, zdjęć i tekstów z blogów internetowych, opartych na konsultacjach z różnymi środowiskami kobiet, uczyniło wystawę bardziej partycypacyjną. To podejście umożliwia włączenie głosu różnych grup społecznych. Wystawa, będąca wynikiem konsultacji i rozmów z różnymi środowiskami, pełniła też funkcję edukacyjną, podnosząc świadomość społeczną na temat różnorodnych doświadczeń kobiet w kontekście macierzyństwa.



Fot. 9. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki



Fot. 10. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

## 7.2. Wyczólkobus:

### Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy we współpracy z Urzędem Miasta Bydgoszcz i Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy<sup>599</sup>

Akcja pod nazwą „Wyczólkobus” została zainicjowana w ramach obchodów 160. rocznicy urodzin artysty Leona Wyczółkowskiego. Rada Miasta Bydgoszczy ogłosiła rok 2012 „Rokiem Leona Wyczółkowskiego” w celu uczczenia pracy tego wybitnego twórcy. W ramach obchodów wiele instytucji oraz podmiotów działających w sferze kultury i edukacji przygotowało szereg dodatkowych działań<sup>600</sup>, wzbogacając tym samym program upamiętniający życie i twórczość artysty. Jednym z nich był projekt pod nazwą „Wyczólkobus”, który zakładał przekształcenie wnętrza autobusu w przestrzeń wystawienniczą, gdzie prezentowano reprodukcje dzieł Wyczółkowskiego, od którego nazwiska zaczerpnięto też nazwę całej inicjatywy.

**Wyczólkobus** – autobus, w którego wnętrzu zaaranżowanemu na przestrzeń wystawienniczą, podziwiać można reprodukcje dzieł Leona Wyczółkowskiego. Wystawia, której towarzyszyły happeningi, warsztaty plastyczne dla dzieci, odwiedziła 12 miast.

Projekt organizowany przez Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Urząd Miasta Bydgoszcz oraz Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy.



*Wyczólkobus*  
- bus



#### 29 wrzesień (sobota)

9.00 - 12.00 – **Bydgoszcz** Dom Mody Drukarnia  
13.00 - 16.00 – **Nakło** ul. Rynek

#### 30 wrzesień (niedziela)

9.30 - 12.00 – **Koronowo** ul. Bydgoska przy Kościele Parafialnym Wniebowzięcia NMP  
13.30 - 16.00 – **Świecie** ul. Ks. Krausego

#### 6 października (sobota)

9.00 - 12.00 – **Chełmno** ul. Dworcowa 1  
13.00 - 16.00 – **Grudziądz** ul. Chełmińska 4

#### 7 października (niedziela)

9.30 - 12.00 – **Chełmża** ul. Rynek 4  
13.00 - 16.00 – **Toruń** Rynek Nowomiejski

#### 13 października (sobota)

9.30 - 12.30 – **Ciechocinek** ul. Żelazna 5  
13.30 - 16.00 – **Włocławek** ul. Kilińskiego 3

#### 14 października (niedziela)

9.30 - 12.30 – **Inowrocław** Park Solankowy  
13.30 - 16.00 – **Żnin** Plac Wolności 1

Fot. 11. Dokumentacja akcji „Wyczólkobusu”, domena publiczna

<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie>[dostęp 21.12.2022]

<sup>599</sup> Akcja wystawiennicza: Wyczólkobus. Czas trwania 29.09 – 14.10.2012 Wyczólkobus odwiedził: Bydgoszcz, Nakło, Koronowo, Świecie, Chełmno, Grudziądz, Chełmżę, Toruń, Ciechocinek, Włocławek, Inowrocław, Żnin. Konkurs - wyróżnienie w konkursie Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2012.

<sup>600</sup> O akcjach związanych z obchodami Roku Leona Wyczółkowskiego można przeczytać na stronie: <https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie> [dostęp: 21.12.2022].

Projekt został zrealizowany przez Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy we współpracy z Urzędem Miasta Bydgoszcz i Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy. Jego celem było odwiedzenie w ciągu trzech weekendów dwunastu miejscowości: Bydgoszcz, Nakło, Koronowo, Świecie, Chełmno, Grudziądz, Chełmża, Toruń, Ciechocinek, Włocławek, Inowrocław, Żnin. Autobus pełnił funkcję ruchomej galerii, umożliwiając mieszkańcom tych miejscowości zapoznanie się z dorobkiem artysty, który pozostawił niezatarte ślady w historii sztuki polskiej.

Stacjonując po kilka godzin w każdym z wyżej wymienionych miejsc, muzealnicy wraz z pracownikami instytucji kultury i wolontariuszami przybliżali mieszkańcom sylwetkę młodopolskiego artysty. We wnętrzu autobusu prezentowano 11 reprodukcji, które zostały specjalnie wybrane na potrzeby projektu. Sugerowano się tym, aby z jednej strony ukazywały one charakterystyczne cechy twórczości Leona Wyczółkowskiego wraz z bogactwem stosowanych przez niego technik malarskich. W ten sposób znalazły się w busie zarówno grafiki, jak i prace olejne czy powstałe w technice akwareli. Zabieg ten pozwolił autorom sprobematyzować twórczość Wyczółkowskiego z dwóch perspektyw, technik, jakich używał w różnym czasie i tematów, jakie podejmował w swych dziełach, dzięki czemu odwiedzający „Wyczółkobus” mogli zobaczyć zarówno portrety, jak i pejzaże.



Fot. 12. Dokumentacja akcji „Wyczółkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie> [dostęp 21.12.2022]

Poza ekspozycją zaprezentowaną we wnętrzu autobusu, odwiedzający zapoznawali się z krótkim filmem o malarzu, a młodszy goście brali udział w animacjach kulturalnych w postaci m.in. warsztatów plastycznych. W każdej z odwiedzanych miejscowości pojawiał się również portrecista, który na oczekaniu tworzył portrety, a dokładniej karykatury uczestników i uczestniczek. Jak podkreślał jeden z głównych pomysłodawców – Marcin Zdanowski: „(...) jeździła z nami osoba, która na szybko robiła karykatury, czyli powiedzmy dla takich osób, które nie chciały brać czynnego udziału, ale chciały mieć pamiątkę [była taka oferta – przyp. M.O.]”<sup>601</sup>.

Z całej akcji powstał wideo-dokument „Kino-kronika pewnej akcji muzealnej”, składający się z trzech filmów<sup>602</sup> udostępnionych na serwisie YouTube. Film odsłania kulisy akcji i zawiera wywiady z osobami tworzącymi projekt. Parkujący w różnych miejscowościach „Wycóżkobus” animowany był przez happenerów – „Wycóż i Przyjaciele” – wcielających się w role trzech artystów: Leona Wycóżkowskiego, Juliana Fałata i Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Projektowi towarzyszyła akcja informacyjno-promocyjna polegająca na: prezentacji spotu audio informującego o „Wycóżkobusie” i Roku Leona Wycóżkowskiego, rozdawaniu ulotek/zakładek, w których znajdowała się krótka informacja o organizowanej akcji rocznicowej, atrakcją było z pewnością to, że rozdawali je „Wycóż i Przyjaciele”, a więc happenerzy, którzy „paradując” w strojach z epoki zapraszali do odwiedzenia wystawy. Dodatkowo powstał również folder z biografią Leona Wycóżkowskiego, który był rozpowszechniany w „Wycóżkobusie”.

Przeglądając „Kino-kronikę pewnej akcji muzealnej”, z samych wypowiedzi osób odpowiedzialnych za jej przeprowadzenie, można wysunąć wniosek, że inicjatywa ta miała zróżnicowany wpływ na osoby, które skorzystały z oferty. Z jednej strony w busie pojawiali się odbiorcy znający twórczość Wycóżkowskiego i mający potrzebę podkreślenia tego: „Przychodzili, aby się pochwalić tą znajomością, chwalili nas za to, że się tam pojawiliśmy, można więc powiedzieć, że to był szczytny cel (...)”<sup>603</sup>. Leszek Goldyszewicz wspomina

---

<sup>601</sup> Wywiad z Marcinem Zdanowski, przeprowadzony dnia 5.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak

<sup>602</sup> Filmy będące dokumentacją całej akcji, stanowiące kronikę wydarzenia: [https://www.youtube.com/watch?v=VQHwdCHz\\_KE](https://www.youtube.com/watch?v=VQHwdCHz_KE) – I tydzień (29-30.09.2012) – Nakło nad Notecią <https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o> II tydzień (6-8.10.2012) - Chełmno <https://www.youtube.com/watch?v=bw73afq-NhM> III tydzień (13-14.10.2012) Ciechocinek, Włocławek [dostęp 21.12.2022].

<sup>603</sup> Dagmara Lajter – wypowiedź z filmu, tydzień drugi (6–7 października 2012), [https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o&ab\\_channel=muzeumbydgoszcz](https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o&ab_channel=muzeumbydgoszcz) [dostęp: 21.12.2022].

z kolei malarza, który, poza tym, że pojawił się w „Wyczółkobusie”, to jeszcze pokazał gościom z Muzeum swoją pracownię:

Przyszedł malarz, który tam mieszka, specjalnie przyszedł do naszego Wyczółkobusu żeby się rozejrzeć, trochę z nami pogadać, żeby poczuć tę atmosferę, ale jednocześnie zaprosił nas do swojej pracowni, która okazała się pracownią też jakby trochę z innej epoki, to taka pracownia, która z zewnątrz też troszeczkę wygląda, jak taka gdzieś, powiedzmy w Zakopanym umieszczona, czy w jakimś innym tego typu miejscu, taka troszeczkę młodopolska i wewnątrz mnóstwo obrazów, mnóstwo tych przyborów, wszystko to, w takim artystycznym bałaganie, ale jednocześnie czuło się tą energię, pasję tego człowieka, i coś czego może nie ma u malarzy w pracowni w wielkich miastach, duch tego impresjonizmu, jakiegoś ekspresjonizmu i może takiej lekkiej naiwności artystycznej, której nie ma u malarzy współczesnych w dużych miastach, którzy są już powiedzmy na innym poziomie percepcji sztuki czy jak by to nazwać<sup>604</sup>.



Fot. 13. Dokumentacja akcji „Wyczółkobus”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie> [dostęp 21.12.2022]

Inne doświadczenie towarzyszyło wizycie „Wyczółkobusu” w Grudziądzu, mieście, gdzie jak to określili kuratorzy, napotykali na niechęć osób traktujących „Wyczółkobus” jako

<sup>604</sup> Leszek Goldyszewicz – wypowiedź z filmu (Wyczółkobus - tydzień pierwszy (29-30 września 2012) [https://www.youtube.com/watch?v=VQHwDCHzKE&ab\\_channel=muzeumbydgoszcz](https://www.youtube.com/watch?v=VQHwDCHzKE&ab_channel=muzeumbydgoszcz) [dostęp 21.12.2022]

przeszkodę na drodze do galerii. Warto podkreślić, że mimo takiego wrażenia, performerzy nie tracili nadziei i starali się przyciągnąć uwagę ludzi, aby jednak zechcieli zobaczyć prace Wyczółkowskiego. Anegdotyczne okazało się spotkanie z, jak to określił jeden z twórców akcji, „szemranymi Panami”, którzy po otrzymaniu ulotki, popatrzyli na nią i wyrażając głośno swe wrażenia, używając przy tym mało cenzuralnych słów powiedzieli „a ch... idziemy”<sup>605</sup>, po czym zajrzeli do środka busa. Inna współtwórczyni projektu – Kinga Łaska zapamiętała grupę dziewcząt z zakładu poprawczego w Koronowie, które odwiedziły muzeum na kółkach, a później osobiście zawitały również do Muzeum bydgoskiego. Dla osób zaangażowanych w projekt był on nowatorski, „Chyba nigdy dotąd nikt (...) nie wpadł na to, na taki pomysł, aby w ten sposób Leona Wyczółkowskiego jakoś spopularyzować, upamiętnić”<sup>606</sup>. A Leszek Goldyszewicz dodał:

(...) nie spotkałem się jeszcze nigdy ani w swoim życiu ani w jakichkolwiek relacjach, żeby zapakować obrazy do autobusu zrobić tam wystawę, jeździć w różne regiony, powiedzmy Polski czy regiony naszego województwa, czy jakiegokolwiek województwa i przedstawiać postać artysty, łącznie z częścią jego dorobku. Także ja myślę, że jest to jednak jakieś przedsięwzięcie nowatorskie. Pomimo tego, że były hasła sztuka pod strzechy, sztuka dla ludu, itp., ale miało to inny post ideologiczny i inne formy wyrazu<sup>607</sup>.



Fot. 14. Dokumentacja akcji „Wyczółkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie> [dostęp 21.12.2022].

<sup>605</sup> Mateusz Soliński – wypowiedź z filmu (6–7 października 2012), [https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o&ab\\_channel=muzeumbydgoszcz](https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o&ab_channel=muzeumbydgoszcz) [dostęp: 21.12.2022].

<sup>606</sup> Mateusz Soliński – wypowiedź z filmu, tamże.

<sup>607</sup> Leszek Goldyszewicz – wypowiedź z filmu, tamże.

W zależności od miejsca, w jakim „Wycółkobus” stawał, pojawiały się odmienne reakcje. W jednej z miejscowości, gdzie mieszkańcy znali Wycółkowskiego, ponieważ wykonał on szkic znanego im kościoła w Koronowie, dopytywali, gdzie ten szkic teraz jest i dlaczego nie włączono go do zbioru z busa. Innym razem omijano muzeum na kółkach, a jeszcze innym z chęcią wchodzono doń i dyskutowano. Pomysłodawca jednoznacznie określił, że oprócz głównego celu popularyzacyjnego akcji, istniał również mniejszy cel polegający na dotarciu do odbiorców, którzy mieli niewielką szansę odwiedzenia samego muzeum. Chodziło o przedstawienie im fragmentu kolekcji muzealnej oraz jednocześnie zachęcenie do odwiedzenia Bydgoszczy i osobistej wizyty w muzeum. Co istotne, o czym wspominał w rozmowie Marcin Zdanowski: „I takie grupy były. Dostaliśmy faktycznie *feedback*, że część osób czy grup (...) które odwiedziły nas przyjechały do Bydgoszczy<sup>608</sup>”. Tymczasem wystawa w busie miała też cel edukacyjny, rozwijania osobistej wiedzy jednostki, a nie jedynie przekazywanie informacji. Z tego punktu widzenia akcja wpływała na relacje międzyludzkie, prowokowała je i podtrzymywała niekiedy na dłużej, co Zdanowski podsumował słowami: „(...) muzeum to ludzie, a nie tylko obiekty<sup>609</sup>”. Można zinterpretować te słowa w kontekście stworzonej przez niego akcji podróży mobilnym muzeum po mniejszych miejscowościach, gdzie prezentowano jedynie fragmenty prac znanego twórcy. Wydaje się, że podkreślenie roli ludzi w kontekście muzeum odnosi się do idei dostępności kultury dla wszystkich, niezależnie od miejsca zamieszkania. Akcja ta miała na celu nie tylko eksponowanie dzieł sztuki, ale także angażowanie społeczności lokalnych, tworząc interaktywną przestrzeń, integrującą, nawet jeśli incydentalnie, społeczności lokalne wokół dziedzictwa kulturowego.



Fot. 15. Dokumentacja akcji „Wycółkobusu” Piotr Bilski, Polska Press Grupa. <https://pomorska.pl/a-pan-juz-widzial-co-leon-zmalowal-wycolkobus-w-grudziadzu-zdjecia/ga/7309547/zd/11324675> [dostęp 21. 12.2022].

<sup>608</sup> Wywiad z Marcinem Zdanowskim, przeprowadzony dnia 5.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

<sup>609</sup> Tamże.



### 7.3. 5 zmysłów. Audiodeskrypcja

#### Muzeum Narodowe w Poznaniu we współpracy ze Stowarzyszeniem Edukacyjnym MCA i agencji More Than One Production<sup>610</sup>

Muzeum Narodowe w Poznaniu oraz Stowarzyszenie Edukacyjne MCA<sup>611</sup> stworzyli wyjątkową akcję, gdzie obok wystawy pojawiło się szereg innych działań o charakterze włączającym. Sama wystawa została pomyślana jako szeroka doświadczalna przestrzeń odbiorcza, co osiągnięto poprzez skupienie uwagi na zmysłach. Wyjątkowość tego działania polegała z jednej strony na tym, że podjęto próbę zaprezentowania i doświadczenia sztuki poprzez wzrok, słuch, dotyk, zapach i smak, z drugiej – wykorzystano techniki audiodeskrypcji<sup>612</sup>. Warto zauważyć, że ten rodzaj narzędzia w polskim muzealnictwie był prawie całkowicie nieznany, być może dlatego poznańska wystawa wzbudziła bardzo duże zainteresowanie zróżnicowanych środowisk. Mając w swych założeniach umożliwienie jak największego/najsilniejszego kontaktu zmysłowego ze sztuką, została tak rozwiązana, aby mogli z niej skorzystać zarówno odbiorcy niewidomi, jak i osoby z różnymi wadami i uszkodzeniami wzroku. Całość przedsięwzięcia stworzono z zamysłem integracji środowiska osób niewidomych ze środowiskiem osób widzących. W założeniu autorów celem było wzmocnienie roli społecznej projektu muzealnego. Twórcy wystawy zastosowali m.in. techniki wzrokowo-słuchowo-dotykowe, dotykowo-słuchowo-wzrokowe oraz dotykowo-słuchowe. Każda z nich służyła temu, aby osoby z różnymi dysfunkcjami wzroku, mogły poprzez doznania wielozmysłowe doświadczyć obrazu<sup>613</sup>. Podstawowym problemem osób

---

<sup>610</sup> Wystawa: Czas trwania: 15 października – 27 listopada 2011 rok KONKURS – Nagroda główna w konkursie Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2011; Nagroda główna w konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku w Wielkopolsce; Izabella 2011 w kategorii przedsięwzięcie edukacyjne.

<sup>611</sup> Nazwa literalna, nie tworzy skrótu.

<sup>612</sup> Audiodeskrypcja, znana również jako audio *description*, to technika opisu wizualnego, mająca na celu ułatwienie zrozumienia treści filmów, programów telewizyjnych, spektakli teatralnych, wystaw sztuki i innych wydarzeń kulturalnych osobom niewidomym lub niedowidzącym. Podczas tego procesu specjalnie przeszkolony opisujący dostarcza werbalny opis kluczowych elementów akcji, takich jak scenografia, kostiumy, mimika aktorów, gesty, krajobrazy i inne elementy wizualne, które osoby z dysfunkcjami wzroku nie są w stanie dostrzec w pełni lub w ogóle. Opis przekazywany jest za pośrednictwem słuchawek lub głośników, co umożliwia odbiorcom jednoczesne słuchanie opisu i dźwięku z filmu lub innego dzieła sztuki. Audiodeskrypcja stanowi istotne narzędzie integracji społecznej, które wspomaga zapewnienie dostępności kulturalnej dla osób z niepełnosprawnościami. Dzięki tej technice, osoby niewidome lub niedowidzące mają możliwość pełniejszego uczestnictwa w różnorodnych wydarzeniach kulturalnych, co z kolei przyczynia się do budowania bardziej inkludującego społeczeństwa. Cyt. Za. M. Olejniczak, *Instytucja dostępna. Droga do pełnego uczestnictwa w kulturze i sztuce* – maszynopis. E-book, będący maszynopisem publikacji internetowej, stanowi praktyczny poradnik dotyczący kwestii związanych z realizacją dostępności instytucji publicznych.

<sup>613</sup> Zob. K. Pakuło, R. Paszkiewicz-Szymańska, *Wokół doświadczeń z wystawy „5 zmysłów”. Audiodeskrypcja, „Muzealnictwo”, Warszawa 2012, s. 150.*

niewidomych są trudności w samodzielnym poruszaniu się wobec zaburzonej orientacji przestrzennej.



Fot. 16. Sala dotyku, chłopiec dotykający kopii obrazu Tadeusza Kantora *Ambalże, przedmioty, postacie* (1968)  
Fot. Marcin Szelaąg (archiwum autora).

W celu zniwelowania lub ograniczenia tego typu kłopotów stworzono i wykorzystano muzeum audioprzewodniki. Wgrano w nie nie tylko opisy poszczególnych dzieł sztuki, ale również opis kierunków zwiedzania oraz miejsca widzenia względem obrazu w danej przestrzeni. Współtwórca tego działania – Marcin Szelaąg wspominał, że był jeszcze jeden element, który dodatkowo budował tę ekspozycję, a mianowicie: „(...) motyw muzyczny [który – M.O.] był skomponowany specjalnie na tę wystawę. Każde przejście z jednej sali do drugiej było poprzedzone motywem muzycznym, który uczestnik słyszał w audioprzewodniku”<sup>614</sup>.

W celu ułatwienia poruszania się po przestrzeni muzeum organizatorzy przygotowali prowadnice, które zostały przytwierdzone do posadzki. Urządzenia te wyznaczały kierunek zwiedzania, dodatkowo uczestnicy programu mogli wspomóc się białą laską. Droga przez ekspozycję rozpoczynała się od dzieła, jakie zainspirowało samych twórców projektu – obrazu Jana Cossiersa *5 zmysłów*. Parafrazując słowa jednego ze współtwórców wystawy, na początku projekt miał być skoncentrowany na samej audiodeskrypcji, jednak w wyniku intensywnej dyskusji w zespole zdecydowano, że wspomniane dzieło będzie punktem wyjścia do tworzenia czegoś większego niż sama wystawa. Twórcy dostrzegli, że obraz ten nie tylko stanowi inspirację do skoncentrowania się na zmysłach słuchu, ale również pobudza do uwzględnienia innych zmysłów, w tym dotyku, poprzez wprowadzenie języka Brajla. Z tego właśnie pomysłu wyłoniła się właściwa koncepcja wystawy, która przekraczała granice myślenia o zmysłach w kierunku działania zmysłami, uwzględniając holistyczne podejście do odwiedzających muzeum<sup>615</sup> Marcin Szelaąg wspominał:

Przy okazji pojawiły się pewne sugestie dotyczące zmian w prezentacji kolekcji. Zaproponowano, że warto byłoby podjąć wysiłek w wybieraniu obiektów z kolekcji, które posiadają potencjał do wielozmysłowego doświadczenia. Chodziło o stworzenie podejścia, które angażuje różne zmysły i przynosi zmysłową przyjemność, co byłoby atrakcyjne nie tylko dla osób niewidomych. Naszym celem nie było jedynie dostosowanie wystawy do osób z niepełnosprawnościami, ale również sprawienie, aby była ona interesująca dla osób spoza tej grupy. Dlatego staraliśmy się ponownie zinterpretować prezentowane obiekty, otworzyć nowe ścieżki interpretacyjne i przedstawić je w inny sposób. Chcieliśmy, aby wystawa miała uniwersalne znaczenie i przemawiała do szerokiego spektrum odbiorców, niezależnie od ich doświadczeń czy ograniczeń<sup>616</sup>.

---

<sup>614</sup> Wywiad z Marcinem Szelaągiem, przeprowadzony dnia 8.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

<sup>615</sup> Tamże.

<sup>616</sup> Tamże.

Przy wspomnianym obrazie dochodziło do wspólnej (uczestnicy i edukatorzy) analizy znajdujących się na nim postaci, stanowiących personifikację zmysłów. Jak stwierdziły Paulina Pakuło i Renata Paszkiewicz-Szymańska, współtwórczynie programu:

(...) to początkowe zadanie spotykało się nierzadko ze sporą trudnością, odbiorcy mieli bowiem problem z przyporządkowaniem postaci do konkretnego zmysłu. Pokazywało jednocześnie, jak naturalne i na co dzień niedostrzegane jest współwystępowanie wielu zmysłów w naszym życiu. Nigdy nie mamy do czynienia z sytuacją, kiedy wykorzystujemy tylko jeden zmysł. Na każdego z nas zawsze oddziałuje wiele zmysłów jednocześnie i dlatego też poszczególne osoby na płótnie, ukazane w jakimś działaniu, kojarzone były z różnymi zmysłami, choć po chwili przeznaczony na analizę, zwiedzający potrafili odnaleźć zmysł dominujący<sup>617</sup>.



Fot. 17. Jan Cossiers *5 zmysłów*. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu. (Archiwum Muzeum Narodowe Poznań)

Ekspozycja rozplanowana została w pięciu salach, każdej z nich przypisano inny zmysł, wokół którego słyhać było rozmowy w oparciu o odbiór poszczególnych, wyselekcjonowanych dzieł. W sali wzroku, będącej pierwszą w kolejności, znajdowały się: *Portret trumienny Katarzyny*

<sup>617</sup> K. Pakuło, R. Paszkiewicz-Szymańska, *Wokół doświadczeń z wystawy „5 zmysłów”*. *Audiodeskrypcja*, s. 151.

*Błociszewskiej* – nieznanego autora, *Zamordowanie synów Edwarda IV* Ferdinanda Theodora Hildebrandta, *Lichwiarz* Feliksa Pęczarskiego oraz wideo-instalacja Izabelli Gustowskiej *Odbicia*<sup>618</sup>. Dzieła te charakteryzowało różne spojrzenie, od pustego, jakie ukazał autor na portrecie trumiennym, przez złowrogie spojrzenia zabójców u Hildebrandta, aż po wyrazistą chciwość w spojrzeniu ukazanym przez Pęczarskiego. Jak wskazały autorki wystawy, Pakuło i Paszkiewicz-Szymańska, przy interpretacji dzieł dla osób z dysfunkcjami wzroku niezmiernie istotne były kontrasty barwne. Przy zbyt ciemnej kolorystyce, niektóre z obrazów nie do końca były „czytelne”. Kwestie oświetlenia obiektów w muzeach są bardzo złożonym problemem, bowiem nie dotyczą tylko i wyłącznie osób niedowidzących, ale i osób w spektrum autyzmu. Jak określiły to autorki, doświadczenie opowiadania osobom niewidomym o poszczególnych pracach, było dla nich jednym z największych wyzwań w tym projekcie. Elementem wyróżniającym salę wzroku była praca Izabelli Gustowskiej *Odbicia*:

Jaskrawe światło tej instalacji, wydobywające się z ciemnych, metalowych pudeł umieszczonych na stole, okazało się znaczące, bo dostrzegalne dla niektórych widzów z dysfunkcją wzroku. Z kolei towarzyszące dźwięki były fascynujące dla osób niewidomych, które wsłuchiwały się w szum morza, wiatru i śpiew artystki, co pomogło wyjaśnić kontekst pracy. Co ciekawe, dźwięki, które dla osób niewidomych wydawały się kojące i przyjemne, dla osób widzących były drażniące, niepokojące. Praca Gustowskiej okazała się dziełem najbardziej pobudzającym tematykę oka. Praca ta w znaczący sposób wiąże się ze zmysłem wzroku nie tylko poprzez działanie intensywnym, emitowanym przez ekrany zielonym światłem, ale również kilkoma innymi aspektami. Ważną kwestią staje się element obserwacji skierowany w stronę widza poprzez oko artystki umieszczone na ekranie, w ostrosłupie. Odwraca to trochę rolę widza, który nie jest jedynym elementem patrzącym w przestrzeni. Inne bardzo interesujące elementy tej pracy – to: fragmentaryczność widzenia, odbicia wody czy podglądanie<sup>619</sup>.

Kolejna sala – słuchu, zawierała obrazy: *Polonez Chopina* Teofila Kwiatkowskiego, *Faun grający na syryndze* Hansa Makarta, *Przy studni* Witolda Pruszkowskiego, *Muzykanci w pracowni* Picassa Jerzego Piotrowicza oraz dawną lutnię<sup>620</sup>. W tej przestrzeni wszystkim tym, którzy widzieli, ale chcieli sami doświadczyć sztuki bez użycia tego zmysłu, zasłanianio oczy. Wtedy odsłuchiwali audiodeskrypcję jednego z dzieł, aby następnie skonfrontować swoje

---

<sup>618</sup> Informacje zaczerpnięte z artykułu K. Pakuło, R. Paszkiewicz-Szymańska, *Wokół doświadczeń z wystawy „5 zmysłów”*. *Audiodeskrypcja*, oraz z wywiadu przeprowadzonego z Marcinem Szelażem, który w czasie tworzenia programu był kierownikiem Działu Edukacji i współtwórcą projektu.

<sup>619</sup> K. Pakuło, R. Paszkiewicz-Szymańska, *Wokół doświadczeń z wystawy 5 zmysłów*. *Audiodeskrypcja*, s. 151.

<sup>620</sup> Tamże, s. 151.

wyobrażenie z rzeczywistością. To doświadczenie pozwalało zauważyć, że osoby te miały problemy z zagadnieniami związanymi z perspektywą, dalą czy bliskością, albo z kolorami,

a więc z problemami, które dla osób niewidomych są codziennością. Z pewnością należy uznać, że to doświadczenie miało poznawczo czy wręcz uświadamiająco duże znaczenie dla osób widzących, ponieważ pozwalało zmierzyć się z tym, co na co dzień dotyka osoby z dysfunkcjami wzroku. W grupach, gdzie odbiorcy byli młodszy, pierwszoplanowym doświadczeniem były dyskusje związane z pytaniem: czy w obrazach może coś dźwięczeć? Dyskusja wokół tego typu zagadnień pozwoliła uczestniczącym spojrzeć na prezentowane dzieła w inny, odmienny sposób, ponieważ odnoszący się do kolejnych zmysłów. Poprzez takie podejście do odbioru dzieła, można było, rozmawiając, dotknąć zagadnień związanych z dźwiękami, za pomocą których można obraz udźwiękować, nie tracąc nic z tematyki muzycznej.

W kolejnej sali, w której najważniejszym zmysłem miał być dotyk, znalazły się:

(...) obrazy *Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu* Quentina Massysa, *Gra w szachy* Sofonisby Anguissoli, *Portret Cosimo I dei Medici* Angela Bronzina, *Ambalaze, przedmioty, postacie* Tadeusza Kantora oraz kopia *Drzwi Gnieźnieńskich*. Oprócz dzieł sztuki były tu też elementy, których dotykowe właściwości miały być dopełnieniem czy też uzupełnieniem opisu. Umieszczona zatem została skrzynka z kamieniem, owczą włóczką i satynowym materiałem, odnosząca się do obrazu Massysa, szachy z rzeźbionymi pionkami i renesansowa suknia do obrazu Anguissoli, renesansowa zbroja do obrazu Bronzina czy też kopia obrazu Kantora<sup>621</sup>.

W tej przestrzeni zadaniem odbiorców była próba rozpoznania poszczególnych dodatkowych przedmiotów, nawiązujących do danego dzieła sztuki, przy których je umiejscowiono. Autorki dostrzegły, że osoby widzące, które w czasie działań miały zasłonięte oczy, niemal natychmiast chciały nazywać przedmioty, na jakie natrafiły, odwołując się zapewne do swojej pamięci wzrokowej, tymczasem osoby z dysfunkcjami wzroku, dla których pierwszoplanową rolę odgrywały doświadczenia związane z fakturą, twardością dotykanych przedmiotów, skupiały się na tym poznaniu, aby dopiero w następnym kroku podjąć próbę określenia kształtu i nazwania danej rzeczy. Uczestnicząc w tego typu doświadczeniu warto pamiętać, że dotykowy proces poznawania wiedzie od szczegółu do ogółu, co jest odwrotnością percepcji dzieł sztuki. W tej sali uczestnicy natrafiali na jeszcze inne zadanie, które polegało na

---

<sup>621</sup> Tamże, s. 152.

wsunięciu dłoni w tajemnicze pudełko, w którym znajdowały się różne przedmioty, aby dotykając je rozpoznać czym jest dana rzecz bez wyciągania jej na zewnątrz. Tutaj, jak dostrzegły autorki, większość odbiorców wychodziła od określenia wrażeń dotykowych, aby następnie nazwać poszczególne przedmioty. To, co w tej przestrzeni uwidoczniło się, to problemy, na jakie trafiają osoby niewidome, kiedy mają do czynienia z przedmiotami o dużych gabarytach. To, czego nie mogą objąć zasięgiem ramion, stwarza problemy w identyfikacji i poznaniu. Ten aspekt można było zaobserwować m.in., kiedy widzowie dotykali płaskorzeźbionej kopii Drzwi Gnieźnieńskich<sup>622</sup>.



Fot. 18. Sala dotyku, prezentacja drzwi gnieźnieńskich. Fot. Marcin Szelağ (archiwum autora).

---

<sup>622</sup> Kopie Drzwi Gnieźnieńskich, ze względu na swoją wypukłą strukturę i bogate detale, mogą stanowić doskonałą pomoc dydaktyczną dla osób niewidomych. Ich wyjątkowe rzeźby i inskrypcje mogą być opisane w taki sposób, aby osoby niewidome mogły w pełni zrozumieć ich znaczenie i historię. To piękne dzieło sztuki romańskiej może posłużyć jako wizualna reprezentacja dla tych, którzy nie widzą, a także jako punkt wyjścia do rozmów na temat kultury, historii i religii. Może zaskakiwać fakt, że zabytek ten, który w ramach programów edukacyjnych można wykorzystać zarówno jako narzędzie do nauki historii Polski, kultury romańskiej, jak i rozwoju sztuki w średniowieczu, jest stosunkowo rzadko wykorzystywany.

W kolejnej z sal, gdzie nastawiono się na zmysł węchu, znajdowały się następujące dzieła:

(...) *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine w Paryżu* Józefa Pankiewicza, *Sekwoja* Alberta Bierstadta, *Jesień* Józefa Chełmońskiego, *Spacer na Bielany* Kajetana Sosnowskiego oraz rzeźba Henryka Morela *Kompozycja*. Do każdego z dzieł sztuki została przygotowana specjalna kompozycja zapachowa, która łączyła się bezpośrednio z obrazami. Mieliśmy zatem zapach kwiatów, lasu świerkowego, palonego ogniska, asfaltu czy też gumy<sup>623</sup>.

Skojarzone z obrazami i rzeźbą zapachy umieszczono w otoczeniu obrazów. Osoby widzące, podobnie jak we wcześniejszym eksperymencie dotykowym, nie mogły uwolnić się od wrażeń zapachowych, które stawały się dla nich integralną część widzianych dzieł.

W ostatniej przestrzeni wystawienniczej, w której eksplorowano smaki,

(...) umieszczone zostały obrazy bezpośrednio do tego zmysłu nawiązujące: *Martwa natura z różą* Abrahama van Beyerena, *Targ na jarzyny na placu Żelaznej Bramy w Warszawie* Józefa Pankiewicza, *Pijący chłopiec* Eugeniusza Zaka, *Uczta u Benvenuto Celliniego* tak zwana renesansowa Zygmunta Waliszewskiego. Na ekspozycji został umieszczony również stół ze świeżymi warzywami i owocami z obrazów, których smaki miały dopełniać wrażenia opisowe<sup>624</sup>.

W sali smaku, wyjaśniały autorki wystawy, najtrudniejszym zadaniem okazało się ich opisanie słowami. Trochę zaskoczyło je, że słowa, jak już padały, często okazywały się nieadekwatne do tego, co akurat pobudzało zmysł smaku. Uczestnicy często stosowali pojęcia związane bardziej z wrażeniami dotykowymi niż smakowymi. Być może, zastanawiały się kuratorzy, było to spowodowane faktem, że pod koniec zwiedzania dochodziło do pobudzenia wszystkich możliwych zmysłów, które jednocześnie działały w tej przestrzeni i w kontekście dzieł sztuki<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> Zob. K. Pakuło, R. Paszkiewicz-Szymańska, *Wokół doświadczeń z wystawy „5 zmysłów. Audiodeskrypcja”*, s. 154.

<sup>624</sup> Tamże, s. 154.

<sup>625</sup> Tamże, s. 154.





Fot. 19. Sala węchu – prezentacja ukrytego w pudełku zapachu, który nawiązuje do jednego z obrazów w tej sali.  
Fot. Marcin Szelaąg (archiwum autora).

Wystawie towarzyszył zróżnicowany program edukacyjny, dostosowany do wieku oraz stopnia niepełnosprawności uczestników, ponieważ był adresowany zarówno do środowiska osób niewidomych, jak i publiczności ogólnej. Celem programu było ukazanie ważnego zagadnienia – zaangażowania wszystkich zmysłów w odbiorze sztuk plastycznych. Dużą część programu edukacyjnego kładła nacisk na doświadczanie sztuki bez użycia wzroku, dzięki czemu można było zaobserwować różnice w sposobie wyobrażania sobie i konfrontowania tych wyobrażeń z konkretnym dziełem. Ekspozycji towarzyszyły warsztaty plastyczne i opisowe. Dla grup młodszych z niepełnosprawnościami przeznaczone były zajęcia, które bazowały na jak najlepszym wykorzystaniu dopiero co zdobytego, zmysłowego doświadczenia. Wykonywane prace powstawały w najróżniejszych technikach nawiązujących do poznawanych wcześniej dzieł sztuki. To, co wyróżniało te manualne warsztaty od innych prowadzonych w różnych instytucjach, kryło się w specjalnie przygotowanych przez autorki pomocach:

Materiały przez nas przygotowane miały przede wszystkim odznaczać się różnorodnością faktur, były to m.in. miękkie folie, szeleszczące złotka, karbowane kartony, gąbki, zużyte opakowania, filc, plastelina, kolorowe pastele oraz mini - parasolki. Powstawały niezwykle prace działające swą różnorodnością nie tylko na wzrok, ale również na dotyk czy słuch. Zmysł węchu również nie został pominięty i stworzyliśmy z filcu całą serię owoców, wspaniale pachnących odpowiednim zapachem. Owoce te wcześniej zostały nasączone specjalnymi olejkami. Pomyślałyśmy także o wrażeniu, jakie robił na wystawie zapach kwiatów z obrazu Pankiewicza – nasączyłyśmy tym samym zapachem kolorową bibułę, z której można było wykonać kwiaty. Z przygotowanych elementów powstawały wspaniałe, wielobarwne i pachnące martwe natury, cieszące się szczególnym zainteresowaniem osób niewidomych<sup>626</sup>.

Dla starszych odbywały się warsztaty z audiodeskrypcji. W czasie tych zajęć tworzone własne opisy, które następnie konfrontowano z wersją z audioprzewodnika. Zadanie nie należało do łatwych i stanowiło duże wyzwanie. Zachowanie obiektywizmu wymagało od piszących zachowania pewnego dystansu do tego, jak sami interpretują obraz. Przedsięwzięcie to pozwoliło autorkom na refleksję, jak niżej:

(...) z naszej obserwacji wynika, że mimo możliwości samodzielnego zwiedzania, osoby niewidome, ociemniałe czy słabo widzące, wołały otrzymywać pomoc, będąc w żywej relacji z drugim człowiekiem, nie tylko w przypadku trudności odnalezienia się w obcej przestrzeni, ale przede wszystkim w celu uzyskania bardziej bezpośredniego opisu danego dzieła sztuki, stanowiącego niejako rodzaj opowiadania o przedstawieniu na obrazie. Nieoceniona pomoc Barbary Szymańskiej i Tomasza Strzywińskiego przy tworzeniu audiodeskrypcji do obrazów z wystawy, wyznaczyła cel jej przygotowania – jak najbardziej obiektywne przekazanie treści obrazów osobom niewidomym. Potrzeba tych osób jednak często nie kończy się na precyzyjnym przekazaniu treści wizualnych, lecz wkracza w obszar emocjonalnego zabarwienia interpretacyjnego<sup>627</sup>.

Doświadczenie przy działaniach z audiodeskrypcją pokazało, że jest to trudne zadanie nie tylko dla uczestników projektu, ale także dla osób profesjonalnie się tym zajmujących. Im także trudno było zachować obiektywizm w opisie dzieł, tak aby były pełną i atrakcyjną całością kształtującą emocje i wyobraźnię odbiorcy. Wystawie towarzyszył także „(...) katalog w dwóch wersjach (...) audiobooka i w wersji takiej z dużą czcionką do czytania przez osoby starsze. (...) [Przygotowano – przyp. M.O.] stroną internetową ze standardem WCAG, oczywiście

---

<sup>626</sup> Tamże, s. 154.

<sup>627</sup> Tamże, s. 155.

strona muzealna nie przechodziła tego standardu, więc powstała druga strona, która była poświęcona tylko temu projektowi i ona już była zrobiona w tym standardzie”<sup>628</sup>.

Wystawa *5 zmysłów. Audiodeskrypcja* to niezwykle projekt, który umożliwił osobom niewidomym i słabowidzącym odbiór sztuki wizualnej za pomocą innych zmysłów, m.in. poprzez stworzenie dodatkowych opisów słownych. Warto podkreślić, że ten rodzaj programu był pierwszym, który został zrealizowany tak kompleksowo i wszechstronnie w naszym kraju. Wystawa oferowała różnorodne warsztaty edukacyjne dla dzieci i dorosłych, które miały na celu rozwijanie kreatywności i komunikacji poprzez wspólne tworzenie i interpretowanie dzieł sztuki. Celem wystawy było zintegrowanie środowisk osób niewidomych z otaczającym je światem osób widzących oraz ukazanie, że sztukę można doświadczyć także innymi zmysłami niż wzrok. Organizatorom udało się skutecznie osiągnąć ten cel. Warto także podkreślić opinię Pawła Gogołka, który do dziś wspomina, że wystawa pokazała możliwość doświadczania kultury z innej perspektywy:

(...) dawała możliwość odczuwania tego kompletnie inaczej, bo na co dzień możemy widzieć obraz, ale jak doświadczysz odczuwanie obrazu nie widząc do gołym okiem, to już jest coś zupełnie innego. I właśnie ta możliwość, (...) że można było poczuć kwiaty, które są na obrazie, albo poczuć smak to było coś zupełnie niesamowitego. [Zwłaszcza dla osób pełnosprawnych, którzy poprzez zasłonięte oczy mierzyli się z zadaniem poznania sztuki w „inny” sposób – przyp. M.O.] (...) niesamowite były odczucia, kiedy my widzieliśmy osoby, które pierwszy raz w życiu były w muzeum. Osoby, które miały po 60 czy 10 lat i pierwszy raz przekroczyły próg muzeum, żeby też doświadczyć, że coś takiego, w zasadzie nie do powtórzenia tak naprawdę, bo to był autentycznie ich pierwsza tego typu okazja w życiu (...) żeby dla nich wycieczka do muzeum miała jakiś ogólny sens<sup>629</sup>.

Można też powiedzieć otwarcie, że ekspozycja *5 zmysłów. Audiodeskrypcja* była nie tylko miejscem oglądania, ale także odkrywania i eksperymentowania ze sztuką, stwarzając przy tym okazję do nawiązania dialogu między osobami widzącymi a niewidomymi, oraz wpływając na zwiększenie świadomości o potrzebie udostępniania kultury obrazu osobom z dysfunkcjami wzroku. Projekt ten pokazał, że można i warto szukać nowych form interpretacji sztuki, rozmaitych perspektyw, wychodzących poza obszar samej historii sztuki. Dodatkowo warto wspomnieć o celu jaki przyświecał Pawłowi Gogołkowi, współtwórcy spoza muzeum,

---

<sup>628</sup> Wywiad z Marcinem Szlągiem, przeprowadzony dnia 8.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

<sup>629</sup> Wywiad z Pawłem Gogołkiem, przeprowadzony dnia 21.12.2022. przez autorkę niniejszej pracy. Oryginał znajduje się w archiwum prywatnym M. Olejniczak.

„Chodziło (...) żeby te światy [osób z niepełnosprawnościami i osób bez dysfunkcji – przyp. M.O.] się zasadniczo przenikały. Bo głównym celem, ja to zawsze powtarzałam, kiedy z kimkolwiek rozmawiałem o tym projekcie, to zasadniczym celem było to, żeby kiedyś tego projektu nie trzeba było w ogóle realizować”<sup>630</sup>.

Wystawa spełniła swoje zadanie i spotkała się z pozytywnym odbiorem zarówno ze strony osób niewidomych, jak i widzących. Jeśli chodzi o cel, który postawił sobie Gogołek, po 2012 roku w wielu instytucjach zaczęły powstawać projekty dedykowane osobom z dysfunkcjami. Stopniowo pojawiają się również programy, które kierują się zasadą uniwersalności, z myślą o dostępności dla każdego. Możemy więc pokładać nadzieję w tym, że kiedyś ten cel zostanie zrealizowany.



Fot. 20. Sala dotyku – Fot. Marcin Szeląg (archiwum autora).

---

<sup>630</sup> Tamże.

#### 7.4. Muzeum mojego podwórka. Akcja społeczno-edukacyjna

##### Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy<sup>631</sup>

Akcja społeczna *Muzeum mojego podwórka* była inicjatywą stworzoną przez Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy i została przeprowadzona w 2014 roku w Gnieźnie. Wszystko zaczęło się od niewielkiej akcji, która miała cechy sondy ulicznej, przeprowadzonej na gnieźnieńskim rynku. Wtedy pracownicy Muzeum na Lednicy postanowili poszukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego, pomimo że zainteresowanie wystawami pozostało na dotychczasowym poziomie, obserwowano spadek liczby nowych odwiedzających muzea. W tym celu przygotowali dla mieszkańców kilka pytań, których odpowiedzi miały pomóc muzealnikom zrozumieć problem.



Fot. 21. Dokumentacja akcji ulicznej organizowanej przez edukatorów i edukatorów z Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy 2014 r. (Archiwum prywatne autorki pracy).

Z przeprowadzonych wywiadów wynikało, że wiedza na temat celów muzeów oraz ich istnienia i misji była niewielka. To skłoniło autorów do podjęcia działań mających na celu przybliżenie idei muzeum oraz pokazanie, że projekt edukacyjno-społeczny może wpłynąć na postrzeganie edukacji muzealnej, nawet w środowiskach niezainteresowanych wcześniej muzeami. Muzealnicy doszli do wniosku, że najlepszym sposobem na przedstawienie muzeum

<sup>631</sup> Czas trwania: 15.03 – 30.06.2014. Konkurs – Nagroda główna w konkursie Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2014; Nagroda główna w konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku w Wielkopolsce Izabella 2014.

będzie zaangażowanie potencjalnych odbiorców w stworzenie własnego. Pierwsze kroki polegały na poszukiwaniu odpowiedniego miejsca, czyli podwórka. Okazało się, że to zadanie, choć pozornie proste, było wyzwaniem, ponieważ obecnie niewiele miejsc zachowało tradycyjne domy z podwórkami, zamieszkiwane przez dzieci i starsze pokolenia, które mogłyby podzielić się swoimi wspomnieniami. W końcu udało się znaleźć odpowiednie miejsce. Niedaleko katedry gnieźnieńskiej muzealnicy odkryli posesję zamieszkałą głównie przez rodziny robotnicze. Wybór na nią padł z dwóch powodów: obecności dzieci i malowniczości, żywo i nieco chaotycznie tworzonego na początku XX wieku założenia urbanistycznego.



Fot. 22. Podwórko na Słomiance. (Archiwum prywatne autorki pracy).

Udział w akcji pt. „Muzeum mojego podwórka” zaproponowano dzieciom w wieku 7–14 lat – Wiktorii, Weronice, Kacprowi, Danielowi, Dominikowi oraz Natanowi. Obok dzieci pomysłodawcom projektu udało się zmobilizować do działań większość społeczności podwórka przy ulicy Słomianka 7 w Gnieźnie. Początkiem akcji było zapoznanie się z kilkoma mieszkańcami, następnie zorganizowano spotkanie informacyjne. Spotkanie to w zamyśle odwoływało się do zapomnianego już zwyczaju biesiad podwórkowych. Autorzy projektu dowiedzieli się, że ostatnia taka biesiada odbyła się w tam 1990 roku w setną rocznicę urodzin

jednej z mieszkank. Wykorzystując ten fakt, w podobny sposób muzealnicy przygotowali spotkanie przy kawie i ciastku. Był to bardzo istotny element akcji, ponieważ pozwolił poinformować wszystkich o jej założeniach. Ku uciesze autorów, propozycja działań została przez mieszkańców ciepło przyjęta.



Fot. 23. Spotkanie na podwórku na Słomiance w trakcie trwania akcji *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora).

Na początku dzieci odwiedziły Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, gdzie dowiedziały się, czym jest muzeum i jakie pełni funkcje. Następnie muzealnicy i muzealniczki udostępniły najmłodszym odpowiednie sprzęty do digitalizacji fotografii i dokumentów, wyposażając je w dyktafony i aparaty fotograficzne. Dzieci uczestniczyły też w warsztatach, podczas których dowiedziały się, w jaki sposób i w jakim celu używać poszczególnych sprzętów. Celem młodych kuratorów było ustalenie czym była posesja, w której zamieszkują wraz z jej najważniejszym miejscem – malowniczym podwórkiem. Dzieci rozpoczęły pracę od zbierania pamiątek i materiałów, które następnie posłużyły do odtworzenia historii posesji. W tym zadaniu pomagali im wolontariusze, w tym w czasie wycieczki do archiwum. Na kilka tygodni pomysłodawcy akcji z Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy otrzymali od władz Gniezna pomieszczenia jednego z opuszczonych mieszkań, znajdujących się na poddaszu jednego z budynków. W tych przestrzeniach umiejscowione zostały „sale ekspozycyjne”. Pierwsza nosiła nazwę „Słomianka wczoraj i dziś”, prezentowano w niej powiększenia starych fotografii

skonfrontowane z nowymi zdjęciami. To, co było wręcz magiczne w tych fotografiach, jak podkreślali sami mieszkańcy, to fakt, że nowe zdjęcia wykonywane były w tych samych miejscach i nierzadko przedstawiały te same osoby po latach.



Fot. 24. Pierwsza z sal ekspozycyjnych pt. „Słomianka wczoraj i dziś”. (Archiwum prywatne autorki pracy).

W tej przestrzeni znalazł się również zabytek – koło młyńskie, które odnaleziono na terenie podwórka; leżało tam od lat, stopniowo wtapiając się w podłoże, wśród kostki brukowej i trawy. Po wykopaniu stało się eksponatem podwórkowego muzeum.



Fot. 25. Wykopywanie kieratu *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora).



Druga z sal została zaaranżowana na mieszkanie dawnego właściciela „Słomianki”, producenta kafli Ottona Knaacka. Znalazły się tam stare meble i sprzęty odnalezione na strychu posesji oraz wypożyczone z muzeum, jak również manekin ucharakteryzowany na niemieckiego producenta działającego tam w dwudziestoleciu międzywojennym. Poza tym na ścianach zawisły mapy, plany i dokumenty uzupełniając przestrzeń poszczególnych pokoi. W miejscu, gdzie znajdowała się postać Knaacka, ustawiono atrapę starego radia, z którego płynęły opowieści urodzonych przed wojną mieszkańców, powstałe w czasie robienia przez młodych kuratorów wywiadów z sąsiadami.



Fot. 26. Jedna z sal wystawowych *Muzeum mojego podwórka*, Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora).

Otwarcie Muzeum było dużym wydarzeniem, nie tylko dla najmłodszych w kraju kuratorów, ale dla całej społeczności podwórka znajdującego się na Słomiance. Otwarcia dokonali trzej prezydenci Gniezna. Całość przedsięwzięcia spotkała się z uznaniem przybyłych gości, którzy

ciepło wyrażali się o idei muzeum podwórka. Patronat nad wystawą objął Prezydent Polskiego Komitetu Narodowego ICOM. Dzieci przez trzy tygodnie oprowadzały przybyłych po wystawie. To wyjątkowe, w tamtym czasie, miejsce na mapie Gniezna, zwiedziły w sumie 502 osoby, byli wśród nich zarówno mieszkańcy miasta, jak i turyści spoza Gniezna. Jak zauważyli muzealnicy:

(...) każdy dzień „życia” muzeum rozbudzał zarówno w dzieciach, jak i w dorosłych (którzy „doglądali” porządku, śledząc ruch zwiedzających na podwórku z okien swoich mieszkań) poczucie dumy z miejsca, w którym mieszkają. Akcja budowy muzeum pozwoliła na przywrócenie, wydawało się, zatraconego poczucia sąsiedzkiej, a tworzonej „wokół podwórka” solidarności, co było drugim celem przedsięwzięcia. Podwórko stało się tak jak dawniej „ich małą ojczyzną”, a doświadczenie, jakie przyniosło dzieciom, poznawanie historii „swojego miejsca”, stanowiło dla nich być może pierwszą niewymuszoną lekcję patriotyzmu<sup>632</sup>.



Fot. 27. Oprowadzanie kuratorskie przez Kacpra w czasie otwarcia *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora).

Pomysłodawcy akcji tworząc ją wierzyli, że całość działania zaowocuje wśród młodych m.in. większym przywiązaniem do rodzinnego miasta i swojej małej ojczyzny. Czy cel ten został zrealizowany? Do pewnego stopnia tak. Jedna z pomysłodawczyń pamięta, że w kilka

<sup>632</sup> M. Olejniczak, *Akcja społeczno- edukacyjna Muzeum mojego podwórka*, [w:] *Studia Lednickie* t. XIV, 2015, s. 242.

miesiący po zakończeniu projektu, dostała wiadomość od najstarszego z uczestników – Kacpra, który pytał co trzeba zrobić, aby zostać wolontariuszem w muzeum. Wolontariuszem nie został, choć warto odnotować, że na przeszkodzie stały kwestie logistyczne, związane choćby z dojazdem do instytucji. Po kilku tygodniach zapytał też, czy mamy plan na kolejne podwórka. Dziś, podobnie jak i „chwile” po zakończeniu projektu uważam, że jego siła tkwiła z jednej strony w wartości zastosowanych technik partycypacyjnych, z drugiej w tym, że podejmowane działania edukacyjne odwoływały się do popularyzacji wiedzy o muzeum oraz na budowie, chwilami wręcz odbudowie, ginących więzi społecznych. W końcu jednym z efektów akcji było zebranie i zaprezentowanie wielu unikalnych artefaktów oraz historii związanych z lokalną społecznością. Można też powiedzieć, że projekt zwiększył zainteresowanie mieszkańców historią regionu oraz wpłynął na lepsze zrozumienie kulturowego dziedzictwa, które otacza ich przecież na co dzień.



Fot. 28. Otwarcie *Muzeum mojego podwórka*. Fot. autor nieznany; archiwum prywatne autorki.

Podsumowując, historia muzealnictwa ma swoje ograniczenia, ale także otwiera nowe możliwości. W latach 80. XX w. warunki techniczne, lokalowe, kadrowe i finansowe pozwalały na szerokie wprowadzanie muzealnych lekcji. Na przełomie XX i XXI wieku, zaistniały nowe możliwości w zakresie projektów czy zdobywania dodatkowych środków na cele edukacyjne, a także niespotykane wcześniej sposoby komunikacji i współpracy, w tym również

międzynarodowej<sup>633</sup>. Przedstawiony przeze mnie materiał wyraźnie wskazuje, że jeśli wciąż istnieje przekonanie o słabej jakości edukacji muzealnej w Polsce, nie jest ono do końca prawdziwe. Choć prezentowane projekty edukacyjne nie stanowią o codzienności muzealnej, to jednak ukazują proces zmian wyraźnie wskazujących na uspołecznienie, w tym uwrażliwienie muzeów na społeczne potrzeby na wielu poziomach ich działalności.

W rozdziale skupiłam się na czterech różnych muzeach, prezentujących odmienne formy działań. Każdy z opisanych przypadków stanowi żywy dowód na to, że edukacja muzealna w Polsce kieruje się w stronę muzeum jako „rzeźby społecznej”. W każdej z tych sytuacji muzea podążają za ogólnymi trendami w muzeologii. Kluczem do ich sukcesu było i jest coraz częściej zaangażowanie publiczności w realizację działań, a przede wszystkim kompleksowość, wielowymiarowość i interdyscyplinarność tych działań, oraz nieszablonowe podejście do jego utrwalonych tradycją funkcji.

---

<sup>633</sup> A. Nadolska-Styczyńska, *Nie tylko lekcje i oprowadzanie. Kilka uwag o polskiej edukacji muzealnej i sposobach jej badania*, „Journal of Urban Ethnology” 2016 nr 14, s. 109.



## **Rozdział VIII**

### **Edukacja muzealna w Polsce w stronę „muzeum rzeźby społecznej”?**

#### **Wnioski i rekomendacje**

Przemiany, jakie zaszły w ostatnich trzech dekadach w polskim muzealnictwie, są widoczne zarówno w sferze metodologicznej, jak i ideologicznej, zarówno deklaratywnej, jak i praktycznej.

Na kształt współczesnych muzeów wpłynął ruch krytyki instytucjonalnej, zwłaszcza towarzysząca mu, pod koniec lat 60. XX wieku, otwarta debata na temat przyszłości muzeów owocująca pogłębioną refleksją nad ich miejscem i rolą w świecie współczesnym.

W ramach tej debaty pojawiły się między innymi dyskusje na temat edukacji muzealnej wraz z postulatem odchodzenia od skupiania się na samym obiekcie muzealnym oraz wychodzeniem muzeów poza własne mury w trosce o uczestników życia muzealnego spoza grona specjalistów i koneserów. Była to reakcja na, uprzednio, sztywne i hierarchiczne modele funkcjonowania instytucji muzeum, wraz z potrzebą przebudowy lub tworzenia placówek opartych na niezależnych, alternatywnych, oddolnych inicjatywach poprzez nawiązania do pedagogiki interpretatywnej, emancypacyjnej i krytycznej, skonceptualizowanej na gruncie nowej muzeologii jako m.in. muzeum „rzeźby społecznej”. Czy zatem po roku 1989 mamy w Polsce do czynienia z taką właśnie przemianą muzeów?

#### **8.1. W stronę „muzeum rzeźby społecznej”. Wnioski**

Problem badawczy, jaki sformułowałam w pracy dotyczył transformacji polskich muzeów historycznych po 1989 roku w kontekście (prze)budowy relacji społecznych. Na potrzeby przyszłych badań sformułowałam pytania badawcze, które stały się podstawą gromadzenia i interpretacji danych empirycznych. Były to pytania w brzmieniu: 1) jak współczesne muzea historyczne uwzględniają potrzeby różnych jednostek i grup społecznych, w szczególności tych zagrożonych marginalizacją i wykluczeniem? (w tej kwestii interesowały mnie programy edukacyjne wystaw i te działania muzeów, które ich pracownicy sami uznali za reprezentatywne dla postawionego w pracy problemu); 2) jakie relacje społeczne były/są generowane przez polskie muzea historyczne po 1989 roku i w jaki sposób się one kształtują? (w tym kontekście badałam, jak muzea działały/działają jako przestrzenie komunikacyjne, umożliwiające dialog między różnymi grupami społecznymi oraz jak promowały/promują one

wieloperspektywiczność w relacji edukatorzy – odwiedzający; 3) na czym polega zmiana modelu uczestnictwa w kulturze historycznej, od muzeum rozumianego jako bierna przestrzeń kontemplacji do muzeum jako miejsca i przestrzeni działania odwiedzających? (w tym kontekście zbadałam, jakie formy i metody edukacji muzealnej były, a jakie są stosowane w muzeach); 4) jaki jest wpływ nowych praktyk animacyjnych i partycypacyjnych na zmianę relacji społecznych w polskich muzeach po roku 1989? Tak sformułowanym pytaniem badawczym towarzyszyła hipoteza, że przechodzenie od muzeum „świątyni wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej” dokonuje się w polu edukacji muzealnej jako zmiana jej oferty w kierunku animacji, a przede wszystkim partycypacji i włączenia społecznego.

Odpowiadając na powyższe pytania badawcze, aby zweryfikować powyższą tezę, doszłam do konkretnych wniosków. A oto one.

Współczesne instytucje muzealne wprowadzają lub próbują wprowadzać do swojej praktyki nowatorskie modele edukacji zmieniając podejście do gromadzenia i udostępniania zbiorów w sposób tradycyjny na rzecz nowych form jego animowania. W tym celu nawiązują współpracę zarówno z artystami, jak i z publicznością, proponując nowe cele i metody edukacji muzealnej polegające na: aktywizowaniu, animowaniu i twórczym przekształcaniu obiektów i kolekcji nie dla, ale wespół ze zwiedzającymi, tworząc lokalne, regionalne, a nawet międzynarodowe sieci współpracy i wymiany. Takie muzea coraz częściej włączają się też w debaty społeczne, ekonomiczne czy polityczne, wpływają na rynek sztuki oraz poszerzają pole eksploracji dziedzictwa historycznego i kulturowego w ramach nowoczesnej edukacji.

W obliczu zmian we współczesnych polskich muzeach nie sposób nie zauważyć rosnącej roli edukatorów muzealnych. Są to bowiem osoby, które z racji wykształcenia i doświadczenia, mają nie tylko świadomość, ale także wiedzę i umiejętności, jak tych zmian dokonać. Edukatorom chodzi już zatem nie tylko o rzetelne i merytoryczne przekazywanie wiedzy, ale dążą oni, aby odbywało się to w sposób atrakcyjny, współuczestniczący i społecznie skuteczny. W efekcie muzealne programy edukacyjne czynią z instytucji muzeum miejsca szczególne, gdzie teraźniejszość łączy się z przeszłością, a problemy społeczne z rozpoznaniem i interpretacją tej ostatniej, czyniąc kontakt z muzeum pożytecznym w życiu codziennym, a jednocześnie zachowując odświętność obcowania z przeszłością poprzez nowoczesne rozwiązania estetyczne i poznawcze. Przykładem jest zmiana statusu obiektu muzealnego, który coraz częściej staje się aktywnym uczestnikiem działań edukatorów i zwiedzających i ich partnerem w działaniu. Ma w tym swój udział medializacja i replikacja artefaktów na rzecz ich dynamicznych wersji, czegoś z czym odwiedzający muzeum mogą działać. Zmiana miejsca i roli obiektu muzealnego wraz z otwarciem się muzeum na to, co społeczne,

powiększa liczbę nowych ofert instytucji muzealnych i poszerza oferty te o działania, w których swobodnie mogą brać udział osoby, które jeszcze niedawno pozostawały na obrzeżach życia kulturalnego z powodu różnych ograniczeń. Mam tu na myśli przede wszystkim coraz liczniejsze, jak pokazują badania, projekty o charakterze inkluzywnym i partycypacyjnym, skierowane do osób ze specjalnymi potrzebami. Dowodem na tę tezę jest rosnąca liczba programów dedykowana osobom z różnymi rodzajami niepełnosprawności czy fakt, że edukatorzy muzealni prowadzą swoje działania już nie tylko w obrębie murów muzeów, lecz również w szpitalach, więzieniach czy domach dziecka, gdzie współpraca i współdziałanie jest czymś naturalnie przypisanym do pozamuzealnych przestrzeni społecznych, których gospodarzami nie są już tylko muzealnicy i edukatorzy.

W muzeum, traktowanym jak „świątynia wiedzy”, dominowała cisza, preferowano spokojne zwiedzanie, kontemplacyjne skupienie i powagę często wymuszoną i pod nadzorem pracowników muzeum. Tymczasem muzeum jako „rzeźba społeczna” dostosowuje się do specjalnych potrzeb wybranych grup odwiedzających. Jest to jeden z warunków tworzenia i rozwijania muzeum jako instytucji otwartej, angażującej, dynamicznej, czerpiącej wiedzę i doświadczenie z działania i współdziałania ze zróżnicowanymi grupami odbiorców. Muzeum takie, jego edukatorzy, mają świadomość, że kształtowanie społecznej przyszłości nie jest jedynie pracą dla społeczeństwa, ale jest też pracą do wykonania wraz z nim. W tym sensie muzeum, o którym mowa, pełni rolę katalizatora relacji, zarówno pomiędzy odwiedzającymi, jak i pomiędzy ideami i działaniami oraz między odwiedzającymi, kustoszami, edukatorami i samymi eksponatami. Jest to miejsce, w którym powstają indywidualne więzi ze światem, kreują się, budują i przeobrażają relacje. Tylko wtedy muzeum może być środowiskiem przekraczania barier i przełamywania stereotypów. Takie muzeum jest otwarte na zmiany oraz różnorodność, traktując ją nie jako przeszkodę, ale wartość w budowaniu relacji poprzez dialog, debatę, mediując i negocjując znaczenia. To miejsce, w którym równoprawne perspektywy nabierają sensu, ucząc szacunku wobec odmiennych głosów i preferencji. Takie muzeum jest też miejscem nieustannego poszukiwania nowych rozwiązań i terenem eksperymentów.

Można zatem zaryzykować tezę, że aktywność edukacyjna muzeum pełni kluczową rolę w jego transformacji, a sama edukacja przestaje być jedynie usługą dodatkową i staje się samodzielną propozycją programową. Kształtuje sytuacje twórcze, tworząc warunki sprzyjające nowym formom aktywności odbiorców. Wzmacnia obszar działań, tworzy nowe idee, autorskie metody oraz projekty, które wykraczają poza mury muzeum zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Inspiracje czerpane z obszarów pozamuzealnych, takich jak antropologia, psychologia, filozofia, etnologia, regionalistyka, pedagogika i dydaktyka poszerzają pola



muzealnej eksploracji światów społecznych. Z kolei skupienie na zmianie zachowań odbiorczych staje się celem poprzez rację edukacyjną i w drodze samorealizacji uczących się.

W roli edukatorów występują często nie tylko sami edukatorzy, w tym animatorzy, ale także artyści, krytycy, teoretycy sztuki, antropolodzy kulturowi, pedagodzy czy muzycy. Wielość form edukacyjnych obejmuje: oprowadzania, wykłady, pogadanki, prelekcje, warsztaty, programy wystaw, konferencje, sesje, konkursy, praktyki, gry, zajęcia terenowe, programy dla rodzin z dziećmi oraz osób z niepełnosprawnościami, działania cykliczne, akcje społeczne, zajęcia problemowe, performance, działania online, turnieje gier, dyskusje, festiwale i imprezy. Przemiana wyraża się również w roli przewodnika, kuratora i mentora, którzy stają się edukatorami, animatorami i inicjatorami aktywnych działań. Idea upowszechniania przeradza się w partycypację. Lekcje muzealne przekształcają się w twórcze warsztaty, wykłady monograficzne ustępują miejsca interaktywnemu dialogowi. Zwiedzanie przekształca się w odwiedzanie i odkrywanie. Wystawy już nie tylko prezentują, lecz także prowokują, pokazują wiele możliwości interpretacyjnych i umożliwiają wielozmysłowe poznanie, uwzględniając subiektywność. Kolekcje przestają być jedynie zbiorami, stając się kolekcjonowaniem indywidualnych doświadczeń, które wykorzystują obiekty jako pretekst. Aktywność skierowana na obiekt muzealny przenosi się na aktywność skierowaną na osobę, co równoważy relację między obiektem a osobą.

Muzeum bez uczestnictwa odbiorcy pozostaje jedynie magazynem. Świat minionych realiów, ukazywany poprzez wybrane artefakty i obiekty, przenosi się w kontekst współczesny, stając się wieloma kodami kulturowymi. Rola widza przechodzi od biernego obserwatora do aktywnego uczestnika i współtwórcy, a twórca staje się animatorem partycypacji. Obecni odbiorcy, którzy uczestniczą w działaniach muzeów i korzystają z oferowanych przez nie programów, wyraźnie różnią się od swoich poprzedników. Mają zupełnie nowe oczekiwania i wymagania wobec instytucji muzealnych. To właśnie te różnice stają się napędzającą siłą, która wymusza zmiany w charakterze i działalności muzeów. Współcześni goście muzeów to osoby aktywne, świadome swoich praw, mające własne przekonania i postawy. Przychodzą do muzeum z wyraźnym celem – nie tylko oglądania eksponatów, ale również uczestniczenia w interaktywnych programach edukacyjnych, warsztatach, dyskusjach czy wydarzeniach artystycznych. Chętnie się angażują, a ich oczekiwania obejmują nie tylko zdobywanie wiedzy, ale także budowanie relacji, dialogu i współtworzenie treści.

Dlatego muzeum, aby pozostać relewantne i przyciągać nową generację odbiorców, musi przystosować się do wyzwań współczesności. Musi stać się miejscem, gdzie odbiorcy czują się zaproszeni do współtworzenia, gdzie ich głos ma znaczenie, a oni sami mają wpływ

na wydarzenia, a nawet są ich kreatorami. Muzeum staje się wtedy przestrzenią, gdzie odbiorcy wyrażają swoje zdanie, wpływają na kształt dyskusji na najróżniejsze aktualne tematy. Właśnie ta świadoma chęć kształtowania otoczenia w różnych aspektach – politycznym, ekonomicznym, społecznym i kulturalnym – staje się kluczowym czynnikiem napędzającym zmiany w sferze muzealnej.

Przyglądając się tym wszystkim zmianom, można dostrzec, że „muzeum jako rzeźba społeczna” w pewnych swoich założeniach przypomina „muzeum krytyczne”, które zgodnie z wizją Piotra Piotrowskiego, jest muzeum-forum, a więc instytucją zaangażowaną w debatę publiczną, podejmującą ważne problemy (często kontrowersyjne), którymi żyje społeczeństwo, instytucją pracującą na rzecz demokracji opartej na sporze. Wpisuje się również w założenie bycia placówką rewidującą własną tradycję, mierzącą się z własnym autorytetem oraz kanonem historycznym, który sama ukształtowała<sup>634</sup>.

## **8.2. W stronę „muzeum rzeźby społecznej”. Rekomendacje**

Mając mocne, poparte wynikami badań i ich analizą, argumenty, które pozwoliły mi sformułować wnioski, a także osobiście praktykując ideę „muzeum jako rzeźby społecznej”, spróbowałam sformułować rekomendacje dla edukatorów muzealnych. Traktuję je jako mój głos na forum muzealnym, gdzie od lat jesteśmy świadkami ożywionej dyskusji nad przyszłością muzeum, w tym spór o jego własną tradycję, mierzącą się z autorytetem, kanonem historycznym i praktyką, które dziś coraz śmielej poddaje się konstruktywnej krytyce.

### **8.2.1. Interaktywność i uczestnictwo**

Wprowadzenie interaktywnych elementów do wystaw stałych i czasowych stanowi istotny krok w transformacji muzealnych doświadczeń. Tego rodzaju innowacyjne podejście umożliwi odwiedzającym aktywne uczestnictwo w procesie poznawania, przenosząc je poza tradycyjne, bierne obserwacje. Interaktywne ekrany, interakcje z eksponatami, gry i symulacje stają się integralną częścią nowoczesnych instytucji muzealnych, zasługujących na miano dynamicznych i zaangażowanych przestrzeni edukacyjnych. Wspomniane elementy interaktywne nie tylko dostarczają informacji, lecz także pobudzają zmysły i umysły odwiedzających. Poprzez dotykowe ekrany czy interaktywne modele, zwiedzający mogą

---

<sup>634</sup> P. Piotrowski, „Muzeum krytyczne” [Piotr Piotrowski, "Muzeum krytyczne" | #sztuki wizualne | Culture.pl](#) [dostęp: 21.03.2022].

dosłownie dotknąć historii, zbliżając się do eksponatów na nowy, osobisty sposób. Gry i symulacje stanowią formę zabawy, a także efektywną metodę przekazywania wiedzy, angażując odwiedzających w interaktywne doświadczenia edukacyjne.

### **8.2.2. Dotyk w Muzeum**

Tradycyjnie, zwłaszcza w odniesieniu do osób niewidomych czy niedowidzących, muzea wprowadziły działania oparte na specjalnie przygotowanych kopiach zabytków, aby umożliwić dotyk i lepsze zrozumienie eksponatów. Jednakże, w dzisiejszych czasach, znaczenie możliwości dotykania obiektów w muzeum przekracza granice jedynie dostępności dla osób z dysfunkcją wzroku. Obserwując zmiany w preferencjach odbiorców, można zauważyć, że coraz więcej osób poszukuje interakcji i możliwości dosłownego „dotknięcia historii”. Dotyczy to nie tylko osób z ograniczeniami wzroku, ale również wszystkich gości muzeum. Dlaczego zatem dotyk staje się tak istotny? Po pierwsze, stanowi bezpośrednią formę komunikacji z obiektem. Pozwala na bardziej intymne doświadczenie, które wzbogaca wrażenia związane z oglądaniem eksponatów. Dotyk umożliwia odczuwanie faktur, kształtów i detali, co wpływa na głębsze zrozumienie i zapamiętanie prezentowanej historii. Po drugie, interakcja z eksponatami poprzez dotyk może być niezwykle edukacyjna. Dla dzieci i dorosłych to praktyczna lekcja historii, gdzie nauka staje się bardziej angażująca. W ten sposób muzea stają się miejscem, gdzie historia nie jest jedynie abstrakcyjnym konceptem, lecz czymś, co można dosłownie „zobaczyć” i „dotknąć”. Multimedialne instalacje, interaktywne ekrany dotykowe czy nawet obiekty, które można bezpiecznie dotknąć, są elementami, które sprawiają, że zwiedzanie muzeum staje się fascynującym doświadczeniem dla każdego gościa.

### **8.2.3. Partycypacja społeczna**

Otwarcie muzeum dla społeczności lokalnej i umożliwienie jej aktywnego udziału w kształtowaniu wydarzeń i wystaw stanowi kluczowy element. Przeprowadzanie różnorodnych warsztatów, spotkań oraz projektów społecznych, bazujących na zaangażowaniu odwiedzających, jest nie tylko sposobem na rozwinięcie więzi społecznych, lecz również skutecznym narzędziem wzmocnienia wspólnoty. Poprzez zaangażowanie mieszkańców, muzeum staje się nie tylko miejscem przechowywania historii, ale również centrum aktywności społecznej i kulturalnej. Tego rodzaju inicjatywy nie tylko przyczyniają się do budowy więzi,

ale także pozwalają na rozwinięcie kreatywności oraz zdolności współpracy uczestników, co sprzyja rozwojowi umiejętności społecznych i otwiera przestrzeń do wymiany pomysłów oraz doświadczeń. To nie tylko przyciąga nowych odwiedzających, lecz również integruje lokalną społeczność, budując silną więź pomiędzy instytucją muzealną a jej otoczeniem. W rezultacie, otwarcie muzeum na współtworzenie ze społecznością lokalną przyczynia się do tworzenia dynamicznego i otwartego miejsca, gdzie historia spotyka się ze współczesnością, a wspólnota staje się integralną częścią dziedzictwa kulturowego.

#### **8.2.4. Aktywności społeczne**

Muzea mają potencjał nie tylko jako przestrzenie przechowujące dziedzictwo kulturowe, ale również jako aktywne centra społeczne. Otwierając się na koncepcję myślenia uniwersalnego, muzea mogą organizować wydarzenia poruszające bieżące i istotne problemy społeczne, takie jak: konferencje, debaty, warsztaty czy performance. Angażowanie się w tego typu inicjatywy pozwala muzeom nie tylko stworzyć interaktywne i dostępne dla wszystkich środowisko, ale także zmienia sposób, w jaki społeczeństwo postrzega instytucje muzealne. Muzea przestają być jedynie miejscem statycznego przechowywania eksponatów, stając się dynamicznymi platformami dialogu i refleksji. Organizowanie wydarzeń związanych z rzeczywistymi wyzwaniami społecznymi sprawia, że muzea stają się bardziej otwarte na potrzeby i oczekiwania publiczności, która je odwiedza. Działania te integrują muzeum z lokalnymi społecznościami, umożliwiając mu pełniejsze spełnianie roli edukacyjnej i kulturowej. Muzea, stając się miejscem, gdzie podejmowane są dyskusje na temat współczesnych problemów, stają się bardziej przyjazne i dostępne dla różnych grup społecznych. To zaś sprzyja budowaniu bardziej inkludującego obrazu instytucji muzealnych, które nie tylko przechowują historię, ale również aktywnie uczestniczą w kształtowaniu współczesności.

#### **8.2.5. Współpraca międzydziedzinowa**

Wprowadzenie różnorodnych działań, które łączą różne dziedziny sztuki i nauki, może znacząco poszerzyć horyzonty potencjalnych odbiorców. Ta synergia między różnymi formami wyrażania kreatywności nie tylko zaspokoi zróżnicowane gusta, ale również stworzy niepowtarzalne i inspirujące doświadczenia. Taka interdyscyplinarna inicjatywa może

przyciągnąć uwagę osób z różnych środowisk o różnych zainteresowaniach, co w rezultacie poszerzy grono odbiorców i stworzy dynamiczną społeczność, zainspirowaną różnorodnością i kreatywnością. Dzięki temu muzeum stanie się nie tylko miejscem artystycznego wyrazu, ale także platformą, która buduje mosty między różnymi grupami odbiorców, tworząc jednocześnie przestrzeń do wymiany myśli i doświadczeń.

### **8.2.6. Wspólne przemyślenie narracji**

Muzea klasyczne mają możliwość odświeżenia swoich narracji poprzez opowiadanie historii w bardziej inkluzywny i wielowymiarowy sposób. Takie podejście pozwoli na połączenie różnych perspektyw i doświadczeń, otwierając nowe spojrzenie na problemy i zagadnienia, które były znane wcześniej tylko z jednej perspektywy.

### **8.2.7. Dostępność**

Współcześnie coraz bardziej zauważalne staje się rosnące zapotrzebowanie na interaktywne i dostępne dla wszystkich formy wystaw, programów edukacyjnych oraz narzędzi multimedialnych. W tym kontekście kluczowe jest otwarcie się od samego początku na koncepcję myślenia uniwersalnego, co oznacza uwzględnienie ogólnodostępności już na etapie planowania i tworzenia ekspozycji. Niezbędne jest dbanie o dostępność dla różnorodnych grup społecznych, w tym osób z niepełnosprawnościami. Choć obecnie to już wymóg, warto jednak dążyć do tworzenia ofert, które nie tylko spełniają kryteria dostępności, ale także angażują różnorodne grupy odbiorców. Formułowanie programów edukacyjnych oraz wystaw z myślą o ogólnodostępności stwarza możliwość integracji różnych uczestników, jednocześnie wzbogacając ich muzealne doświadczenia. W dążeniu do pełnej dostępności warto uwzględnić różnorodne potrzeby odbiorców, zwracając szczególną uwagę na osoby z różnymi rodzajami niepełnosprawności. Rozwinięcie tego podejścia nie tylko zaspokoi obowiązujące standardy, ale także pozwoli na stworzenie przestrzeni, w której każdy zwiedzający, niezależnie od swoich indywidualnych potrzeb czy ograniczeń, będzie mógł w pełni uczestniczyć w muzealnych doświadczeniach.

### **8.2.8. Otwartość na zmiany**

Należy podkreślić, że innowacyjne podejście do działań w muzeach klasycznych nie jest jedynie uleganiem modom, lecz wyrazem świadomego dostrzegania oczekiwań i potrzeb odwiedzających. Warto dążyć do stworzenia przestrzeni, która nie tylko spełni ich oczekiwania, ale także zainspiruje do nowych spojrzeń na sztukę i naukę. Muzea klasyczne powinny stać się elastyczne i gotowe do adaptacji, aby skutecznie reagować na zmieniające się potrzeby społeczeństwa. Nie chodzi tutaj jedynie o dostosowywanie się do aktualnych trendów, lecz o utrzymanie regularnego dialogu z odwiedzającymi, o bycie świadomym twórcą dla świadomego odbiorcy.

### **8.2.9. Promowanie aktywnej refleksji**

Muzea mogą stać się przestrzenią głębokiej refleksji nad kwestiami społecznymi, etycznymi i kulturowymi. To może być osiągnięte poprzez organizowanie debat, spotkań autorskich czy wystaw pobudzających myślenie krytyczne.

### **8.2.10. Dzielenie się historią współczesności**

Muzea powinny aktywnie angażować się w dokumentowanie i udostępnianie współczesnych wydarzeń, aby zapewnić przyszłym pokoleniom wartościowy materiał do analizy i zrozumienia czasów współczesnych na przyszłość.

Uważam, że zastosowanie tych rekomendacji pozwoliłoby muzeom klasycznym zbliżyć się do bardziej interaktywnego, angażującego i społecznie zaangażowanego modelu muzeum „rzeźby społecznej”.

## **8.3. Rekomendacje w ramach edukacji muzealnej**

Zmiany w edukacji muzealnej mogą pomóc dostosować instytucje muzealne do współczesnych oczekiwań i potrzeb społeczeństwa. Oto kilka obszarów, w których można by wprowadzić zmiany:

### **8.3.1. Innowacyjne metody nauczania**

Wykorzystanie nowoczesnych technologii, interaktywnych narzędzi, gier edukacyjnych czy wirtualnej rzeczywistości może sprawić, że działania edukacyjne staną się bardziej atrakcyjne i przystępne zwłaszcza dla młodego pokolenia.

### **8.3.2. Aktywne podejście do nauki**

Zamiast jedynie przekazywać informacje, programy edukacyjne powinny zachęcać uczestników do aktywnego myślenia, rozwiązywania problemów oraz kreatywnego podejścia. Warto organizować warsztaty, podczas których uczestnicy będą mogli samodzielnie tworzyć, dzieląc się z innymi swymi doświadczeniami, dyskutując przy tym i współpracując.

### **8.3.3. Rozwijanie umiejętności krytycznego myślenia**

Programy edukacyjne mogą kłaść nacisk na rozwijanie umiejętności analizy, oceny źródeł, zadawania pytań oraz zdolności do myślenia krytycznego.

### **8.3.4. Wprowadzenie elementów praktycznych**

Warsztaty, symulacje czy aktywności praktyczne mogą pomóc uczestnikom zrozumieć i zastosować w praktyce omawiane treści.

### **8.3.5. Zróżnicowane perspektywy**

Programy edukacyjne powinny uwzględniać różnorodne punkty widzenia i perspektywy, aby ukazać różnorodność kultur, historii i społeczeństw.

### **8.3.6. Zróżnicowane formy**

Dla pełniejszego i bardziej angażującego doświadczenia edukacyjnego, zalecane jest zastosowanie różnorodnych form aktywności, które wzbogacą i urozmaicą doświadczenie uczestników, pozwalając przy tym na lepsze ich zaangażowanie, rozwijanie różnorodnych

umiejętności oraz budowanie trwałych i wartościowych doświadczeń związanych z dziedzictwem kulturowym.

### **8.3.7. Równość dostępu**

Dbanie o to, aby programy edukacyjne były dostępne dla różnych grup społecznych, w tym osób z niepełnosprawnościami czy o różnym poziomie wykształcenia.

### **8.3.8. Łączenie różnych dziedzin w nauczaniu**

Programy edukacyjne mogą łączyć elementy z różnych dziedzin, np. sztuki, nauki, historii i technologii, aby stworzyć bardziej złożone i interesujące doświadczenia edukacyjne.

### **8.3.9. Zintegrowane podejście**

Edukacja muzealna ma potencjał do integracji różnych instytucji i dziedzin. Może to obejmować współpracę z bibliotekami, galeriami, uniwersytetami i innymi ośrodkami edukacyjnymi, a także z miejscami, które jeszcze niedawno nie były objęte działaniami muzealnymi, takimi jak szpitale, domy poprawcze, więzienia, domy samotnej matki, domy dziecka itp.

### **8.3.10. Stosowanie metod badawczych**

Zachęcanie uczestników do samodzielnego badania, eksploracji i odkrywania może stymulować ich ciekawość i aktywność poznawczą.

### **8.3.11. Kontynuacja online**

Współcześnie istotne jest także wykorzystanie platform online jako narzędzi do interakcji społecznej związanej z muzeum. Strony internetowe, aplikacje mobilne czy platformy społecznościowe pozwalają na kontynuowanie dialogu z odwiedzającymi poza fizycznymi murami instytucji. Dzięki nim społeczność muzealna staje się bardziej dynamiczna, umożliwiając wymianę opinii, uczestnictwo w dyskusjach oraz wspólne kreowanie treści.



Ponadto muzea mogą oferować platformy online, na których uczestnicy będą mogli kontynuować swoją edukację, rozwijając tematy związane z wystawami czy kolekcjami.

#### **8.3.12. Regularna ocena i adaptacja**

Programy edukacyjne powinny regularnie podlegać ewaluacji, która by wpływała na ich dostosowywanie do zmieniających się potrzeb społeczności oraz nowych trendów edukacyjnych.

#### **8.3.13. Współuczestnictwo społeczności lokalnej**

Muzea powinny w znacznie większym stopniu zaangażować lokalną społeczność w proces tworzenia i realizacji programów edukacyjnych, biorąc pod uwagę ich potrzeby oraz perspektywy.

#### **8.3.14. Działania prowadzące do ugruntowania koncepcji społecznej „trzeciego miejsca”**

Mowa o przestrzeni, która znajduje się między domem (pierwszym miejscem) a miejscem pracy/nauki (drugim miejscem). To miejsce, gdzie ludzie mogą się spotykać, rozmawiać, integrować się, wymieniać myśli i doświadczenia. W kontekście muzeum, idea „trzeciego miejsca” wskazuje na jego potencjał jako przestrzeni, która łączy i angażuje różne grupy społeczne w dialog, współpracę i twórczość. Oznacza stworzenie otwartej i przyjaznej przestrzeni, w której ludzie mogą się spotkać nie tylko w celach edukacyjnych, ale także kulturalnych, społecznych czy rekreacyjnych. To miejsce, gdzie odbywają się warsztaty, prelekcje, wystawy, dyskusje czy wydarzenia artystyczne, a także, gdzie można spędzić czas na relaksie czy rozmowach. Wdrożenie koncepcji „trzeciego miejsca” w muzeum wymaga aktywnego zaangażowania społeczności lokalnej, aby poznać ich potrzeby i oczekiwania. Programy i wydarzenia muszą być dostosowane do różnych grup wiekowych, kulturowych i społecznych, by stworzyć przestrzeń, która będzie atrakcyjna i dostępna dla jak największego grona odwiedzających. To również wyróżnienie muzeum jako centrum dialogu i wymiany, co może przyczynić się do większego zaangażowania lokalnej społeczności w życie kulturalne i edukacyjne miasta czy regionu. Wdrażając koncepcję „trzeciego miejsca”, muzeum nie tylko

staje się przestrzenią edukacyjną, ale także miejscem, które sprzyja budowaniu społeczności, tworzeniu relacji i wzmocnieniu więzi między mieszkańcami.

## Zakończenie

Muzea, jako dynamiczne ośrodki kultury, mogą odegrać kluczową rolę w procesie edukacyjnym, a wprowadzenie rozwiązań systemowych, zakładających odgórnie, że określony odsetek lekcji powinien być realizowany w muzeach, stanowi kierunek wart rozważenia. Te zajęcia nie muszą być jedynie poświęcone zagadnieniom historycznym, literackim czy artystycznym. W kontekście zmian zachodzących w instytucjach muzealnych, można je rozumieć jako przeniesienie się do „muzeum rzeźby społecznej”. Takie lekcje nie ograniczają się wyłącznie do klasycznych dziedzin, lecz mogą obejmować także kwestie społeczne, współczesne problemy czy związki między nimi a historią. Dzięki temu uczniowie zyskują szansę spojrzenia na bieżące wyzwania w kontekście ich korzeni historycznych, literackich czy artystycznych. Warto jednak podkreślić, że wprowadzenie takich zmian wymagałoby również rewizji programów nauczania w szkołach. Nauczyciele, zanim wykorzystają kulturotwórczy potencjał muzeów, muszą sami odnaleźć go i nauczyć się z niego korzystać. To proces wymagający zaangażowania, ale jednocześnie otwierający drzwi do nowych możliwości edukacyjnych. Zmiany w muzeach, szczególnie w kontekście edukacji muzealnej, mogą przyczynić się do stworzenia bardziej angażujących, interaktywnych i wartościowych doświadczeń dla odwiedzających. Równocześnie wspomagają rozwój wiedzy, zdolności refleksji i kreatywności, co wpływa pozytywnie na jakość edukacji i wzbogacenie doświadczeń uczniów.

Badacze skupiający się na edukacyjnym aspekcie działalności muzeów podkreślają ogromne znaczenie tej ciągle rozwijającej się dziedziny muzeologii. Reprezentanci tej dziedziny ciągle pracują nad wypracowaniem odpowiedniego języka, definicji oraz metod badawczych. Nie mniej ważne jest również opracowanie dokumentacji sugerującej zachodzące zmiany w instytucjach muzealnych i w samej edukacji muzealnej. Zanim jednak to nastąpi warto pamiętać, czytać i pisać o muzeach, które starają się rozwijać swoje działania edukacyjne w miarę możliwości i realiów, przejawiając inicjatywę i znajomość najnowszych trendów, osiągając przy tym zadowalające wyniki.

Kwestie związane z postrzeganiem muzeum oraz relacjami między współczesnym muzeum a jego publicznością<sup>635</sup> stanowią przedmiot nieustannej dyskusji zarówno wśród muzealników, jak i badaczy, publicystów czy samorządowców i polityków. W dobie

---

<sup>635</sup> Zob. P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, J. Grzonkowska, *Publiczność (w) Muzeum*, Warszawa 2022.

postmodernizmu, zwanej przez Zygmunta Baumana również płynną nowoczesnością<sup>636</sup>, trudno osiągnąć spójność i jednolitość w tej kwestii. Jakie zmiany powinny zachodzić w muzeach? Jakie działania podejmować, aby poszerzać zakres współdziałania społecznego? Jak sprostać ciągle zaskakującej [nas – M.O.] rzeczywistości?<sup>637</sup> Przez ponad trzy dekady obserwujemy ogromną dynamikę przemian społecznych w Polsce. Wynika to przede wszystkim z przemian ustrojowych po 1989 roku oraz kolejnych etapów zmian cywilizacyjnych i społecznych, takich jak postępująca globalizacja, rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego i informacyjnego. Nie możemy również pominąć takich zjawisk, jak dominacja kultury indywidualizmu w erze późnej nowoczesności, ewolucja pojęcia wspólnoty... wszystkie te tendencje ulegają kolejnym przekształceniom, również z uwagi na wyzwania takie jak pandemia Covid-19 czy kryzysy migracyjny, ekonomiczny i klimatyczny. Wszystko to wpływa na postrzeganie i zrozumienie dziedzictwa kulturowego. Zmiany zachodzące w otoczeniu instytucji muzealnych w sposób jednoznaczny na nie oddziałują, stawiając przed nimi coraz częściej pytania o to, jak zachować społeczną żywotność muzeów, jak pogłębić i utrzymać relacje z publicznością, jak utrzymać istotną rolę tych instytucji w życiu społecznym? Uważam, że w perspektywie obecnego muzeum, które pozostaje w stałym procesie zmian, te pytania pozostaną na długo tematem refleksji. Dodatkowo, stale towarzyszyć będzie im dylemat związany z kształtowaniem tożsamości danej instytucji i tym, co ma wpływ na zdefiniowanie jej istoty i roli. Zmieniające się otoczenie społeczne, technologiczne i kulturowe stawia przed muzeami nowe wyzwania, ale także otwiera drzwi do innowacji i twórczego podejścia do relacji z publicznością. Muzeum w dobie postmodernizmu jest miejscem, gdzie można się uczyć, rozwijać, tworzyć, kreować, współdziałać, miejscem, w których odbywają się inspirujące dyskusje, ciekawe spotkania i interakcje, a także przestrzenią, w której współczesna tożsamość kulturowa jest tworzona i odczytywana na nowo, wspólnie.

Aby spełniać te wszystkie funkcje, muzea muszą się zmieniać i reagować na potrzeby współczesnego społeczeństwa. Muszą być otwarte na nowe idee i trendy, muszą być kreatywne i innowacyjne. Muszą także być dostępne dla każdego, niezależnie od wieku, wykształcenia, niepełnosprawności czy statusu społecznego.

Beuys wierzył, że sztuka ma potencjał do przemiany społecznej, współczesne muzeum w myśl tej teorii powinno być miejscem, gdzie ta przemiana może się zaczynać, gdzie muzeum jest miejscem, które nie tylko odzwierciedla dziedzictwo kulturowe, lecz także inspiruje do

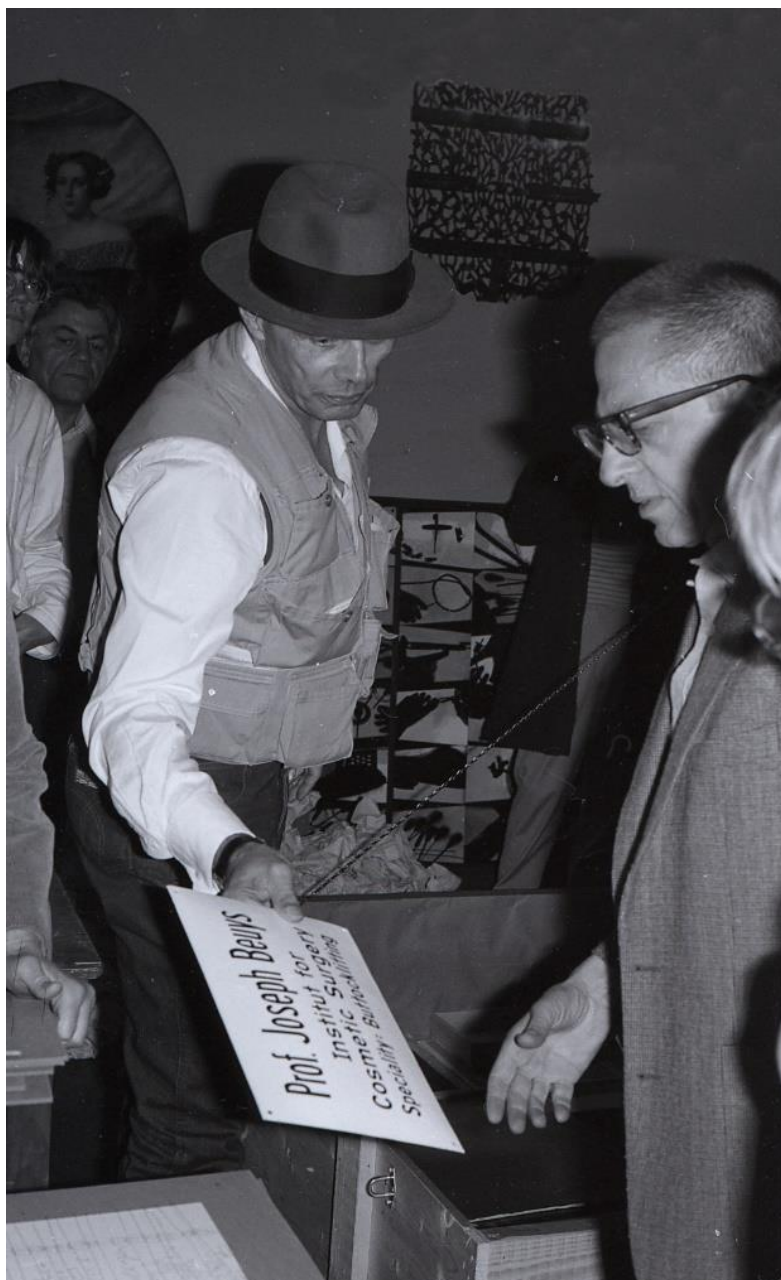
---

<sup>636</sup> T. Bryant, *Płynna nowoczesność 2.0*. [w:] *Zrozumieć nowoczesność*, Łódź 2010, s. 18.

<sup>637</sup> K. Barańska, *Muzea w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, s. 134.

działań społecznych i refleksji nad współczesnym światem. Kończąc słowami twórcy teorii rzeźby społecznej:

Nie mówię teraz o teraźniejszości, lecz o tym, co z pewnością nadejdzie w przyszłości, gdyż nie ma innej drogi. Jeśli nie pójdzie się tą drogą, to z pewnością dojdzie do katastrofy – nie tylko w muzeum, ale w ogóle w całym układzie<sup>638</sup>.



Fot. 29. Dokumentacja wydarzenia: Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: Joseph Beuys i dyr. Ryszard Stanisławski (ms), 08. 1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź.

<sup>638</sup> J. Kaczmarek, *Joseph Beuys, Od sztuki do społecznej...*, s. 8.

## Załącznik nr 1

### Kwestionariusz ankiety

#### Wybrane polskie muzea historyczne po 1989 roku jako przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych. Od muzeum „świątyni wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej”

Szanowni Państwo,

Jestem doktorantką Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prowadzę badania pilotażowe niezbędne do mojej pracy doktorskiej na temat: *Wybrane polskie muzea historyczne po 1989 roku jako przestrzeń (prze)budowy relacji społecznych. Od muzeum „świątyni wiedzy” do muzeum „rzeźby społecznej”*.

Ankieta skierowana jest do kierowników i pracowników działów oświatowych/edukacyjnych/upowszechniających zajmujących się działalnością edukacyjną. W związku z tym, zwracam się z uprzejmą prośbą o udzielenie szczerzej odpowiedzi na pytania zawarte w kwestionariuszu ankiety. Zaznaczam, że badania mają charakter anonimowy, a ich wyniki będą wykorzystane tylko i wyłącznie do celów naukowych.

Mariola Olejniczak email: [edu.mo@lednica.pl](mailto:edu.mo@lednica.pl)

### DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEÓW

#### 1. Które z poniższych form działalności edukacyjnej są realizowane w ramach rocznego planu pracy muzeum (oferty kulturalnej)?

*Można wybrać więcej niż jedną odpowiedź.*

- a. oprowadzanie grup zorganizowanych
- b. oprowadzanie turystów indywidualnych
- c. lekcje muzealne dla grup zorganizowanych
- d. warsztaty
- e. prelekcje/wykłady
- f. programy dla rodzin
- g. programy edukacyjne tworzone do wystaw stałych
- h. programy edukacyjne tworzone do wystaw czasowych
- i. gry i zajęcia terenowe
- j. akcje społeczne
- k. zajęcia problemowe

- l. cykle programów edukacyjnych (programy, które można określić wieloetapowymi)
- m. programy dla grup osób niepełnosprawnych
- n. konferencje/sesje
- o. konkursy
- p. praktyki zawodowe dla studentów
- q. inne (jakie?)

**2. Czy tematy programów edukacyjnych zawsze wynikają/ odnoszą się bezpośrednio do zasobów Państwa placówki? (mam na myśli zbiory, eksponaty, wystawy itd. Proszę zaznaczyć wybraną odpowiedź?**

- a. tak
- b. nie
- c. również do innych „zagadnień” (proszę podać do jakich i z czego to wynika)

**3. Co według Pana(i) wpływa na projektowanie i realizację oferty edukacyjnej muzeum?**

*Proszę wybrać i podkreślić max 4 odpowiedzi.*

- a. podstawa programowa Ministerstwa Edukacji Narodowej
- b. program Muzeum
- c. ekspozycja muzeum
- d. grupa odbiorców
- e. infrastruktura muzeum
- f. określone ramy czasowe świadczenia usług edukacyjnych
- g. liczba zatrudnionych pracowników (merytorycznych, edukatorów muzealnych)
- h. środki finansowe
- i. inne (jakie?)

**4. Który z działów w strukturze muzeum zajmuje się działalnością edukacyjną (przygotowuje oferty edukacyjne, pisze scenariusze lekcji muzealnych/warsztatów itp.)?**

*Proszę podać pełną nazwę działu merytorycznego.*

**5. Dla jakich grup odbiorców - zwiedzających - muzeum prowadzi działalność edukacyjną (lekcje muzealne, warsztaty itp.)?**

*Można udzielić wielu odpowiedzi.*

- a. dzieci 0–6
- b. dzieci 7–12
- c. dzieci i młodzież 13–18
- d. studenci
- e. seniorzy
- f. rodziny z dziećmi
- g. grupy zagrożone wykluczeniem (imigranci, bezrobotni, osadzeni – więźniowie, osoby z niepełnosprawnościami...) Proszę wymienić jakie to są grupy i podać tytuł przykładowego programu ze wskazaniem dla której grupy był przygotowany

**6. Czy tworząc programy edukacyjne kładą Państwo nacisk na:**

*Można udzielić wielu odpowiedzi. Proszę jednak o nadanie im numerów określających ważność/kolejność wyznaczonych kierunków.*

- a. kontakt z eksponatem
- b. pamięć (miejsca, wydarzeń...)
- c. popularyzacja dziedzictwa kulturowego
- d. popularyzacja historii
- e. wymianę wiedzy
- f. nabywanie przez odbiorców nowych umiejętności
- g. animacje
- h. partycypacje
- i. twórczy potencjał
- j. integracje między uczestnikami
- k. kreatywne działania

**7. Czy działania, które prowadzi dział odpowiedzialny za edukację, odbywają się tylko na terenie Muzeum i jego oddziałów (jeżeli takowe są)?**

- a. tak
- b. nie (proszę podać, gdzie jeszcze)



**8. Jak w krótkich słowach określił/a by Pan/i misję muzeum.**

.....

**9. Czy edukacja muzealna, którą Państwo prowadzą, znajduje swe odzwierciedlenie w misji Muzeum?**

- a. tak
- b. nie (dlaczego?)

.....

**10. W jaki sposób określił/a by Pan/i cele i rolę edukacji muzealnej we współczesnych muzeach?**

.....

**11. Czy może Pan/i krótko opisać jeden z wybranych programów edukacyjnych, który wyróżnił się na tle innych realizowanych w Państwa Muzeum? Proszę przy tym podać co było głównym celem programu, do jakiej grupy odbiorczej był skierowany i czym się wyróżniał.**

.....

**12. Jakie wady i zalety działalności edukacyjnej dostrzega Pan(i) w ofercie muzeum?**

*Proszę podać po trzy przykłady.*

.....

**PRACOWNICY REALIZUJĄCY DZIAŁANIA EDUKACYJNE**

**13. Kto prowadzi zajęcia edukacyjne w muzeum?**

*Można udzielić wielu odpowiedzi.*

- a. pracownicy merytoryczni zatrudnieni w dziale oświatowym/edukacyjnym
- b. pracownicy merytoryczni (zatrudnieni w innych działach) zajmujący się działalnością edukacyjną
- c. edukatorzy muzealni zatrudnieni na umowę zlecenie/umowę o dzieło
- d. metodycy nauczania/pedagodzy zatrudnieni na umowę zlecenie/umowę o dzieło
- e. inne (jakie?) .....

**14. Ilu pracowników merytorycznych pracuje w dziale oświatowym/edukacyjnym/ dziale upowszechniania?**

.....

**15. Ilu pracowników merytorycznych (zatrudnionych w innych działach) zajmuje się działalnością edukacyjną?**

*Można wybrać tylko jedną odpowiedź.*

- a. mniej niż 3 osoby
- b. od 3 do 6 osób
- c. od 7 do 10 osób
- d. więcej niż 10 osób

**16. Jaki jest zakres obowiązków pracowników merytorycznych działu oświatowego/edukacyjnego w muzeum?**

.....

**17. Jakie są kierunki wykształcenia pracowników merytorycznych działu oświatowego/edukacyjnego?** (np. wykształcenie ekonomiczne: ekonomia, zarządzanie, marketing, społeczne: psychologia, socjologia, pedagogika, humanistyczne: historia, kulturoznawstwo, etnografia i in.)

.....

**18. Jaki mają staż pracy pracownicy działu odpowiedzialnego za edukację muzealną?**

.....

**19. Jakimi umiejętnościami Pana(i) zdaniem, powinien charakteryzować się pracownik realizujący działania edukacyjne w muzeum?**

.....

## **Załącznik 2**

### **Lista muzeów, które wzięły udział w ankiecie**

1. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- 1A) Muzeum Pałac Króla Jana III w Wilanowie
2. Muzeum Śląskie
3. Muzeum Pojezierza Myśliborskiego w Myśliborzu
4. Muzeum Pałac Herbsta, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi
5. Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
6. Muzeum Regionalne im. Hieronima Ławniczaka w Krotoszynie
7. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
8. Muzeum Okręgowe im. Stanisława Staszica
9. Muzeum Fortyfikacji i Broni Arsenał Oddział Muzeum Zamojskiego Zamościu
10. Muzeum Warszawy
11. Muzeum Architektury we Wrocławiu
12. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu – Rezerwat Archeologiczny Genius Loci na Ostrowie Tumskim
13. Muzeum Sztuki
14. Muzeum Okręgowe w Lesznie
15. Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w Kaliszu
16. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi
17. Muzeum Ziemi Nadnoteckiej im. W. Stachowiaka w Trzciance
18. Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie
19. Lubuskie Muzeum Wojskowe w Zielonej Górze z/s w Drzonowie
20. Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku
- 20A) MIIWŚ w Gdańsku
21. Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha
22. Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
23. Muzeum Mazowieckie w Płocku

24. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
25. Muzeum Gdańska
26. Muzeum Narodowe w Szczecinie
27. Muzeum Archeologiczne w Krakowie
- 27A) Muzeum Archeologiczne w Krakowie
28. Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie
29. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu
30. Muzeum Powstania Warszawskiego
31. Muzeum Kaszubskie w Kartuzach
32. Muzeum Okręgowe w Tarnowie Oddział Ratusz
33. Pracownia-Muzeum J.I. Kraszewskiego Biblioteki Raczyńskich
34. Ostrzeszowskie Centrum Kultury im. Antoniego Serbeńskiego Muzeum Regionalne w Ostrzeszowie im. Władysława Golusa
35. Muzeum Niepodległości w Warszawie
36. Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Głogowie
37. Muzeum Ziemi Wronieckiej we Wronkach
38. Muzeum Krakowa
39. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu
40. Muzeum Zamkowe w Malborku
41. Muzeum – Zamek w Oporowie
42. Państwowe Muzeum na Majdanku
43. Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie
44. Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu
45. Muzeum Miasta Gdyni
46. Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- 46A) Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
47. Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich

48. Muzeum Pałac w Rogalinie, oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu
49. Muzeum Archeologiczne w Biskupinie
50. Muzeum Narodowe w Poznaniu
51. Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
52. Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy
53. Muzeum w Łowiczu

## **Spis rysunków**

Rys. 1. Zwrot performatywny – zmiana roli edukatora i widza

Rys. 3. Rozkład terytorialny muzeów objętych badaniem z uwzględnieniem specyfiki regionalnej ich działalności

Rys.3. Muzeum rzeźby społecznej wykonane w formie mapy myśli

## Spis fotografii

Fot. 1. Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: dyrektor Ryszard Stanisławski (ms) i Joseph Beuys z córką Jessyką podczas zwiedzania galerii, 08.1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Fot. 2. Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: Joseph Beuys i dyrektor Ryszard Stanisławski (ms), 08. 1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Fot. 3. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 4. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 5. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 6. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 7. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 8. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 9. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 10. Wystawa *Macierzyństwo od początku do końca. Antropologiczna opowieść*. Fot. Marian Kosicki

Fot. 11. Dokumentacja akcji „Wyczółkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie>[dostęp 21. 12.2022]

Fot. 12. Dokumentacja akcji „Wyczółkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie>  
[dostęp 21. 12.2022]

Fot. 13. Dokumentacja akcji „Wyczółkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie>  
[dostęp 21. 12.2022]

Fot. 14. Dokumentacja akcji „Wycóżkobusu”, domena publiczna  
<https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie>  
[dostęp 21. 12.2022]

Fot. 15. Dokumentacja akcji „Wycóżkobusu”, Piotr Bilski, Polska Press Grupa, domena publiczna <https://pomorska.pl/a-pan-juz-widzial-co-leon-zmalowal-wyczolkobus-w-grudziadzu-zdjecia/ga/7309547/zd/11324675> [dostęp 21. 12.2022]

Fot. 16. Sala dotyku, chłopiec dotykający kopii obrazu Tadeusza Kantora *Ambalaze, przedmioty, postacie* (1968) Fot. Marcin Szelağ (archiwum autora)

Fot. 17. Jan Cossiers *5 zmysłów*. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu. (Archiwum Muzeum Narodowe Poznań)

Fot. 18. Sala dotyku, prezentacja drzwi gnieźnieńskich. Fot. Marcin Szelağ (archiwum autora)

Fot. 19. Sala węchu – prezentacja ukrytego w pudełku zapachu, który nawiązuje do jednego z obrazów w tej sali. Fot. Marcin Szelağ (archiwum autora)

Fot. 20. Sala dotyku – Fot. Marcin Szelağ (archiwum autora)

Fot. 21. Dokumentacja akcji ulicznej organizowanej przez Edukatorów i edukatorów z Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy 2014 r. (Archiwum prywatne autorki pracy)

Fot. 22. Podwórko na Słomiance. (Archiwum prywatne autorki pracy)

Fot. 23. Spotkanie na podwórku na Słomiance w trakcie trwania akcji *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora)

Fot. 24. Pierwsza z sal ekspozycyjnych pt. „Słomianka wczoraj i dziś”. (Archiwum prywatne autorki pracy)

Fot. 25. Wykopywanie kieratu *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora)

Fot. 26. Jedna z sal wystawowych *Muzeum mojego podwórka*, Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora)

Fot. 27. Orowadzanie kuratorskie przez Kacpra w czasie otwarcia *Muzeum mojego podwórka*. Fot. Jakub Dzionek (archiwum autora)

Fot. 28. Otwarcie *Muzeum mojego podwórka*. Fot. autor nieznany; (archiwum prywatne autorki)



Fot. 29. Dokumentacja wydarzenia: Wizyta Josepha Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi w związku z przekazaniem kolekcji *Polentransport 1981*. Na zdjęciu: Joseph Beuys i dyr. Ryszard Stanisławski (ms), 08. 1981, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

## **Spis wykresów**

Wykres 1. Muzea objęte badaniem według typologii autorki

Wykres 2. Realizacja form działalności muzealnej w planach rocznych

Wykres 3. Problematyka edukacji muzealnej w jej związkach z zasobami muzeum

Wykres 4. Wzory wpływu: wykres czynników kształtujących ofertę edukacyjną muzeów

Wykres 5. Analiza nazewnictwa działów w kontekście edukacji

Wykres 6. Grupy docelowe w działalności edukacyjnej muzeów wg oferty

Wykres 7. Cele edukacyjne muzeów

Wykres 8. Różnorodność lokalizacji działań edukacyjnych muzeów

Wykres 9. Edukacja a misja muzeum

Wykres 10. Osoby odpowiedzialne za edukację muzealną

Wykres 11. Skład osobowy kadry edukacyjnej: analiza liczebność personelu

Wykres 12. Liczba pracowników merytorycznych zajmujących się edukacją pracujących poza działami edukacji

Wykres 13. Edukacyjne palety: rozkład kierunków wykształcenia pracowników merytorycznych działu oświatowego/edukacyjnego?

## **Spis tabel**

Tabela 1. Typologia muzeów ze względu na status prawny

Tabela 2. Kwalifikacja poszczególnych działań ze względu formę do kategorii oświatowo-naukowych i edukacyjno-rozrywkowych

Tabela 3. Koncepcje uczenia się w działaniu z podziałem na formy

Tabela 4. Nazewnictwo stanowisk muzealnych na świecie

Tabela 5. Nazewnictwo stanowisk muzealnych opracowana na podstawie odpowiedzi z ankiet

## **Bibliografia**

### **Artykuły zbiorowe:**

1. *ABC Edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015.
2. Babbie E., *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa 2004.
3. Barańska K., *Muzea w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.
4. Barańska K., *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2014.
5. Bauman T., Pilch, T., *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, rozdz. 6 oprac. A. Radzko, wyd. 2 popr. i rozsz., Warszawa 2001.
6. Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
7. Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1990.
8. Borusiewicz M., *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, t.4, Kraków 2012.
9. Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2006.
10. Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2021.
11. Bourdieu P., Passeron J. C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa 2006.
12. Bourdieu P., Wacquant L. J. D., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.
13. Byszewski J., Parczewska M., *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012.
14. Chwieduk A., Skórzyńska I., *Dydaktyka performatywna dla humanistów. Kwestia przypadków*, Poznań 2021.
15. *Dydaktyka historii. Nowe perspektywy*, (red.) D. Konieczka-Śliwińska Warszawa 2023.
16. *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014.
17. *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, (red.) M. Szelaż, J. Skutnik, Poznań 2012.

18. *Edukacja muzealna. Konteksty teoretyczne i praktyczne*, (red.) K. Radłowska, U. Wróblewska, Białystok 2013.
19. *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, konteksty, perspektywy rozwoju. Raporty o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, (red.) M. Szelaąg, Warszawa 2012.
20. *Edukacja-relacja-zabawa. Wieloaspektowość internetu w wymiarze bezpieczeństwa dzieci i młodzieży*, (red.) A. Wrońska, R. Lew-Starowicz, A. Rywczyńska, Warszawa 2020.
21. *Encyklopedia popularna PWN*, (red.) K. Wolny-Zmorzyński., K. Doktorowicz, P. Płaneta, R. Filas, Warszawa 1982.
22. *Encyklopedia powszechna w dwóch tomach Trzaski, Everta i Michalskiego*, t. I, (red.) S. Lam, Warszawa 1933.
23. Faber A., Mazlish E., *Jak mówić, żeby dzieci nas słuchały. Jak słuchać, żeby dzieci do nas mówiły*, Poznań 1993 (wydanie poszerzone 2023).
24. Folga-Januszewska D., *Muzeum: Fenomeny i problemy*, t. 10, Kraków 2015.
25. Franczak J., *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Olsztyn 2017.
26. Gajda K.A., *Edukacyjna rola muzeum*, Kraków 2019.
27. Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
28. Griffin R.W., *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 1998.
29. Guzik-Tkacz M., *Badania diagnostyczne w pedagogice*, Toruń 2022.
30. *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycickiego, M. Wysockiego, Warszawa 2014.
31. *I Kongres Muzealników Polskich* (red.) Komitet programowy I Kongresu Muzealników Polskich pod przewodnictwem M. Niezabitowskiego, Warszawa 2015.
32. Jarysz A., *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*, Katalog wystawy, Toruń 2018.
33. Jedlewska A., *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Lublin 1999.
34. Kaczmarek J., Beuys J., *Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001.

35. Karwasz G., Kruk J., *Idee i realizacje dydaktyki interaktywnej – wystawy, muzea i centra nauki*, Toruń 2012.
36. Kalisz-Zielińska M., *Edukacja i popularyzacja wiedzy o przeszłości w wielkopolskich muzeach historycznych w latach 1945–1989*, Poznań 2022.
37. Karłowicz J., Kryński A., Niedzwiecki W., *Słownik języka polskiego*, t. II, Warszawa 1902.
38. *Komercjalizacja wyników badań naukowych – krok po kroku*, (red.) D. Markiewicz, Centrum Transferu Technologii Politechnika Krakowska, Kraków 2009.
39. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, *Muzeum Historii Polski*, Warszawa 2014.
40. Krajewski W., *Prawda nauki. Przegląd zagadnień metodologicznych i filozoficznych*, Warszawa 1998.
41. *Kreatywność w systemie edukacji*, (red.) J. Fazlagić, Warszawa 2019.
42. Kwiatkowski P. T., Nessel-Łukasik B., Grzonkowska J., *Publiczność (w) Muzeum*, Warszawa 2022.
43. Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. 1, Warszawa 1809.
44. *Lokalne muzeum w globalnym świecie, poradnik praktyczny*, (red.) J. Hajduk, Ł. Piekarska-Dunaj, P. Idziak, S. Wacłęga, Kraków 2013.
45. Malinowski K., *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970.
46. Maternicki J., *Współczesna dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny*, Warszawa 2004.
47. McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szucka, Warszawa 2004.
48. *Metody badań jakościowych*, t. I, t. II, (red.) N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, (red. naukowa wydania polskiego) K. Podemski, Warszawa 2010.
49. Morawski S., *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Kraków 1966.
50. *Museion Poloniae Maioris*, t. VI, (red.) A.M. Wyrwa, M. Olejniczak, Poznań 2019.
51. Murzyn A., *Wokół Kena Robinsona kreatywnego myślenia o edukacji*, Kraków 2013.
52. *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, t. 3, (red.) P. Majewski, Warszawa 2013.

53. *Muzeum i zmiana. Losy Muzeów narracyjnych*, (red.) K. Wolska-Pabian, P. Kowal, Warszawa 2019.
54. *Muzeum jest dla wszystkich. Informator edukacyjny Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy*, (red. merytoryczna) M. Olejniczak, Lednica 2014.
55. *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, P.T. Kwiatkowskiego, B. Nessel-Łukasik, Warszawa 2018.
56. *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao* (red.) M. Popczyk, Katowice 2006.
57. *Nierówności społeczne. W trosce o otwarcie horyzontów edukacji*, (red.) K. Błasińska, S. Pasikowski, G. Piekarski, J. Ratkowska-Pasikowska, Gdańsk 2015.
58. Niziołek K., *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, t. I, Białystok 2015.
59. Olejniczak M., *Instytucja dostępna. Droga do pełnego uczestnictwa w kulturze i sztuce*. – Maszynopis, Dziekanowice-Gniezno 2024.
60. Parczewska M., Byszewski J., *Biały sześcián*, Warszawa 2008.
61. Pater R., *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2016.
62. *Pedagog wobec wyzwań współczesności*, (red.) F.W. Wawro, Lublin 2010.
63. Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
64. Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
65. Robinson K., *Oblicza Umysłu. Ucząc się kreatywności*, tłum. A. Baj, Kraków 2001.
66. Robinson K., *Uchwycić żywioł. O tym, jak znalezienie pasji zmienia wszystko*, tłum. A. Baj, Raków 2012.
67. Robinson K., Aronica L., *Kreatywne szkoły. Oddolna rewolucja, która zmienia edukację*, tłum. A. Baj, Kraków 2015.
68. Rottermund A., *Zarys Historii Muzeów w Polsce*, No 76, La Lettre de l'OCIM 2001.
69. Rymaszewski A., *Polska ochrona zabytków*, Warszawa 2005.
70. *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1999.
71. Skórzyńska I., *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989-2009*, Poznań 2010.

72. *Socjoterapia jako forma pomocy psychologiczno-pedagogicznej. Teoria i praktyka*, (red.) B. Jankowiak, Poznań 2014.
73. Sołoma L., *Metody i techniki badań socjologicznych*, Olsztyn 1999.
74. Sztompka P., *Kapitał społeczny. Teoria przestrzeni międzyludzkiej*, Kraków 2016.
75. Sztumski J., *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Katowice 1999.
76. Śliwierski B., *Myśleć jak pedagog*, Sopot 2010.
77. Śliwierski B., *Pedagogika alternatywna – dylematy teorii i praktyki*, Kraków 1998.
78. Śliwierski B., *Współczesne teorie i nurty wychowania*, Kraków 1998.
79. *Świat i życie. Zarys encyklopedycznej wiedzy i kultury*, t. III, (red.) Z. Łemoucki, Lwów–Warszawa 1935.
80. Treter M., *Muzea współczesne: studjum muzeologiczne: początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów, publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917.
81. Treter M., *Muzea współczesne*, (red.) E. Brzozowska, Warszawa 2019.
82. Unger P., *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988.
83. Waltoś S., *Kodeks etyki ICOM dla muzealników*, Warszawa 2009.
84. *Wykluczenie społeczne w Polsce. Wybrane zagadnienia*, (red.) W. Klimczak, G. Kubiński, E. Sikora-Wiśniewska, Wrocław 2017.
85. *Współczesna dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny dla nauczycieli i studentów*, (red.) J. Maternicki, Warszawa 2004.
86. Wyszowska I., Jędrysiak T., *Turystyka muzealna*, Warszawa 2017.
87. Yin Robert K., *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, 2015.
88. Zaczyński W., *Praca badawcza nauczyciela*, Warszawa 1995.
89. Zalańska K., *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, Warszawa 2010.
90. Zalańska K., *Muzea publiczne. Studium administracyjno-prawne*, Warszawa 2013.
91. *Zawód: kurator*, (red.) Kosińska M., Sikorska K., Czaban A., Poznań 2014.



92. Żygulski Z., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.
93. Ziębińska-Witek, A. *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.
94. Ziębińska-Witek A. *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018.

#### **Artykuły w pracach zbiorowych:**

1. Bal M., *Dyskurs Muzeum*, tłum. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 345–368.
2. Banach J., *Status pracownika oświatowego muzeów polskich*, [w:] *Działalność oświatowa muzeów, założenia teoretyczne i praktyka*, Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. IX, Poznań 1973, s. 147–157.
3. Beuys J., *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (red.), t. 2, Warszawa 1987, s. 268–273.
4. Bryant T., *Płynna nowoczesność 2.0*, [w:] *Zrozumieć nowoczesność: księga jubileuszowa Zygmunta Baumana*, oprac. A. Chrzanowski i in., Łódź 2010, s. 17–29.
5. Byszewski J., *Inne muzeum*, [w:] *Materiały Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie VIII*, (red.) J. Ziemiński, Pszczyna 1994, s. 60–64.
6. Byszewski J., *Przewodnik*, [w:] *Biennialowa Kieszeń Vincenta 12. Międzynarodowe Warsztaty Niepokoję Twórczego Słowo*, Poznań 2013, s. 77–85.
7. Byszewski J., *Muzeum jako „rzeźba społeczna*, [w:] *Edukacja kulturowa Podręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014, s. 39–49.
8. Chmaj M., *Konstytucyjne podstawy ochrony dóbr kultury*, [w:] *Prawna ochrona dóbr kultury*, (red.) T. Gardocka, J. Sobczak, Toruń 2009, s. 26–33.
9. Dziadek A., *Muzeum nowoczesności André Malraux*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 212–220.
10. Folga-Januszewska D., Kowal P., *Definicja muzeum narracyjnego*, [w:] *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, t. 16, Warszawa - Kraków 2019, s. 49–50.

11. Folga-Januszewska D., *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?* [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Warszawa 2014, s. 71–87.
12. Folga-Januszewska D., *Muzealnik–kurator, ale i menadżer. Nowe zadania stojące przed muzealnikami a zmiany systemu kształcenia i awansu kadr muzealnych*, [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, (red.) M. Wysocki, Warszawa 2015, s. 221–227.
13. Grodzińska A., *Cultural Standard Time. Proces kształtowania współczesnego odbiorcy sztuki na przykładzie kilku zagranicznych strategii promocji kultury*, [w:] *Artysta-Kurator-Instytucja-Odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2012, s. 317–344.
14. Hein G. E., *Edukacja muzealna*, [w:] *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, (red.) M. Szelaąg, J. Skutnik, Poznań 2010, s. 59–83.
15. Jasiuk J., *Muzea nauki i techniki w Polsce*, [w:] *Muséologie en Polonge. Musées des scienc, parcs naturels et organismes muséaux*, No 76, „La Lettre de l’OCIM” 2001.
16. Karczewski L., *Edukator, instytucja, twórczość*, [w:] *Zawód: kurator*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Poznań 2014, s. 562–577.
17. Karczewski L., *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, [w:] *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, (red.) M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2012, s. 89–106.
18. Kąkolewski I., *Co decyduje i będzie decydować o atrakcyjności przekazu w muzeum historycznym? Kilka refleksji i prorocत्व, a może tylko utopistycznych marzeń*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 108–114.
19. Kisiel P., *Współczesne wzory uczestnictwa w kulturze*, [w:] *Kultura a rozwój*, (red.) J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013, s. 345–360.
20. Kluczevska-Wójcik A., *Kolekcjoner polski u progu nowoczesności – szkic do portretu*, [w:] *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, (red.) T. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, Warszawa 2015, s. 19–39.
21. Kosińska M., *Edukacja kulturowa*, [w:] *Edukacja kulturowa Podręcznik*, (red.) R. Koschany, A. Skórzyńska, Poznań 2014, s. 173–177.
22. Kowal P., *Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego*, [w:] *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, (red.) P. Kowal, K. Wolska-Pabian, Warszawa – Kraków 2019, s. 31–48.

23. Lohman J., *Muzeum otwarte. Dla kogo? Oto jest pytanie*, [w:] *Muzeum przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23–25.09.2009*, Rottermund A. (moderator), Warszawa 2010, s. 35–42.
24. Lorentz S., *Muzeum Narodowe w Warszawie jako placówka naukowa*, przedruk [w:] *Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, (red.) A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Micke- Broniarek, Warszawa 1999, s. 31–51.
25. Malraux A., *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, (red.) I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378.
26. Malraux A., *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210.
27. Mańkowska E., *W stronę muzeum narodowego. Kolekcje i budowa polskiej tożsamości kulturowej u progu niepodległości*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, (red.) K. Kłudkiewicz, M. Mencef, Warszawa 2014, s. 62–75.
28. McLuhan M., Watson W., *Od kieliszka do archetypu*, [w:] *Wybór tekstów*, (red.) E. McLuhana i F. Zingrone'a, tłum. E. Różalska, J. Stokłosa, Poznań 2001.
29. *Muzeum wirtualne* [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006, s. 45–81 (cały dział).
30. Nacher A., *Poza fetysz partycypacji*, [w:] *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, (red.) Koschany R., Skórzyńska A., Poznań 2014, s. 51–62.
31. Nieroba E., *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, [w:] *Muzea w kulturze współczesnej*, (red.) A. Ziębińska-Witek, G. Żuk, Lublin 2015, s. 157–170.
32. Niezabitowski M., *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne? Uwagi na temat zmian determinujących recepcję muzeum*. [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, (red.) M. Wysocki, Warszawa 2015, s. 121–128.
33. Parczewska M., *Partycypacja – czyli sztuka spotkania*, [w:], *Muzeum XXI wieku – Teoria i Praxis*, (red.) E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 187–193.
34. Pater R., *Uczyć się przez całe życie w muzeum, z muzeum i poprzez muzeum*, [w:] *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, (red.) P. Majewski, Warszawa 2012, s. 10–16.

35. Pater R., *Działalność naukowa, edukacyjna i wydawnicza muzeów w Polsce* [w:] *Muzea w Polsce. Raport na podstawie danych z projektu Statystyka muzeów (2013–2015)*, Warszawa 2016, s. 13–31.
36. Pater R., *Międzypokoleniowe spotkania ze sztuką w „labiryncie zmysłów”*, [w:] *Laboratorium zmysłów. Międzypokoleniowa przestrzeń*, (red.) K. Stefaniak, Kraków 2016, s. 6–13.
37. R. Pater, *Muzea dla dzieci i młodzieży – współczesne przestrzenie edukacji*, [w:] *Kierunki rozwoju edukacji w zmieniającej się przestrzeni społecznej*, (red.) A. Cudowska, Białystok 2011, s. 633–642.
38. Piotrowski W., *Organizacje i zarządzanie – kierunki, koncepcje, punkty widzenia* [w:] *Zarządzanie. Teoria i praktyka*, (red.) A. K. Koźmiński, W. Piotrowski, Warszawa 2000, s. 615–757.
39. Radecki G., *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, [w:] *Abc Edukacji w muzeum. Muzea sztuki, rezydencje, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 8 /2015, s. 6–23.
40. Rottermund A., *Edukacja poprzez dziedzictwo*, [w:] *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo w świetle dokumentów UNESCO i innych organizacji międzynarodowych*, (red.) R. Janikowskiego, K. Krzysztofka, Warszawa 2009, s. 263–276.
41. Rottermund A., *Muzeum jako przestrzeń edukacyjna, czyli edukacja dla współczesnej Europy*, [w:] *50/20 Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego Centrum Kultury*, Kraków 2011, s. 448–455.
42. Skórzyńska I., *Muzeum historyczne: teatr – widowisko, aktor – świadek*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, (red.) R. Kostro, K. Wóycicki i M. Wysocki, Warszawa 2014, 88–107.
43. Skutnik J., *Muzeum sztuki – przestrzeń edukacji*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) B. Konopka, Katowice 2006, s. 236–245.
44. Stasiak A., *Muzea wobec wyzwań współczesnej turystyki*, [w:] *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, (red.) A. Toczewski, Zielona Góra 2006, s. 29–44.
45. Szarfenberg R., *Marginalizacja i wykluczenie społeczne – panorama językowo-teoretyczna*, [w:] *Ubóstwo i wykluczenie społeczne - perspektywa poznawcza*, (red.) R. Szarfenberg, C. Żołędowski, M. Theiss, Warszawa 2010, s. 121–142.

46. Szczerski A., *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 335–344.
47. Szelaąg M., *Edukacja głupcze! Zadania muzeum na początku XXI wieku*, [w:] *Muzeum XXI wieku – Teoria i Praxis*, (red.) E Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 175–181.
48. Szelaąg M., *Muzea wobec różnych potrzeb zróżnicowanej publiczności. Działania edukacyjne muzeów*. [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, (red.) M. Wysocki, Warszawa 2015, s. 203–213.
49. Szelaąg P., *Wprowadzenie do historii edukacji muzealnej w Polsce*, [w:] *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 159–184.
50. Trupinda J., *Nowoczesny muzealnik. Jakich kadr potrzebują muzea?* [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, (red.) Komitet Programowy I kongresu Muzealników Polskich pod przewodnictwem M. Niezabitowskiego (red.) M. Wysocki, Warszawa 2015, s.175–185.
51. Vergi P., *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 313–334.
52. Waltoś S., *Kodeks Etyki ICOM z komentarzem*, [w:] *Muzea, wystawy, wypożyczenia*, t. 3, (red.) D. Folga-Januszewska, Kraków 2011, s. 103–136.
53. Wieczorkiewicz A., *Epoki osobliwości „Osobliwość jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006 s. 313–320.
54. Wilkoszewska K., *Muzeum – idea abiwalentna*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, (red.) M. Popczyk, Katowice 2006, s. 9–10.
55. Żuk G., *Edukacja muzealna i nowe media*, [w:] *Animacja działań kulturalnych – wyzwanie współczesności*, (red.) M. Latoch–Zielińska, Warszawa 2010, s. 97–105.

### **Litera obcojęzyczna:**

1. Adriani G., Konnertz W., Thomas K., *Joseph Beuys*, Neuaufl 1994.
2. Banfield E., *The Moral Basis of a Backward Society*. New York 1967.
3. Black G., *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Routledge, London – New York 2012.

4. Bourdieu P., Darbel A., Schnapper D., *The Love of Art. European Art. Museum and their Public*, Cambridge 1991.
5. Bourdieu P., *The Feld of cultural production, or: The economic world reversed*. Poetics, 12, 1983.
6. Bourdieu P., *The forms of capital*. [in:] J. G. Richardson (ed.), *Handbook of theory and research for sociology of education*, New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 1986.
7. Bourdieu P., *Language and symbolic power*. Cambridge: Harvard University Press. 1991.
8. Bourdieu P., *The state nobility. Elite schools in the feld of power*. Stanford: Stanford University Press. 1996.
9. Bourdieu P., *Acts of resistance. Against the new myths of our time*. Cambridge: Polity. 2021.
10. Bourdieu P., *The social structures of the economy*. Cambridge: Polity. 2005.
11. Duncan C., A. Wallach, *The Universal Survey Museum*, [in:] *Museum Studies* B. M. Carbonell, WileyBlackwell 2012.
12. Falk J.H., Dierking L.D., *The Museum Experience*, Washington DC 1992.
13. Gotz A., K. Winifried, T. Karin, *Joseph Beuys Life and Works*, Barron's, New York 1979.
14. Hein, J., *Learning in Museum*. London 1998.
15. Hooper-Greenhill, E., *Museum and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London–New York 2007.
16. John, H., Dauschek, A. (red.), *Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*. Bielefeld 2008.
17. Leonard, Y. (red.), *Kindermuseen, Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps*, Bielfeld 2012.
18. Malraux A., *Psychologie de l'art*, t. 1–3, *Le Musée imaginaire, La Creation artistique, La Monnaie de l'absolu*, Geneva 1947–1949.
19. Malraux A., *The Psychology of Art*, t. 1–3, *Museum without Walls, The Creative Art., The Twilight of the Absolute*, New York, 1949–1950.

20. Message K., *New Museums and the making Culture*, Oxford – New York 2006.
21. Oldenburg R., *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Paragon House, New York 1989.
22. Prendergast Ch., *Social Capital*, [in:] *Encyclopedia of Social Theory*, ed. G. Ritzer, Vol. II, London 2005.
23. Rivière G.H., *La Muséologie selon*, Paris 1989.
24. Stachelhaus H., *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1996.
25. Simon N., *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.
26. Weschenfelder, K., Zacharias, W., *Handbuch Museumspädagogik: Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf 1992.
27. Vergo P. (ed.), *The New Museology*, London 1989.
28. Zeller T., *The historical and philosophical foundations of art museum education in America*, [in:] *Museum Education: History, Theory, and Practice*, (ed.) N. Berry, S. Mayer, Reston 1989.

### **Źródła internetowe obcojęzyczne:**

1. Beuys Joseph 2006, [https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop\\_Claire\\_ed\\_Participation.pdf](https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop_Claire_ed_Participation.pdf) [dostęp 15.07.2021].
2. Joseph Beuys and Dirk Schwarze Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy//1972, [w:] PARTICIPANTATION Documents of Contemporary Art. edited by Claire Bishop 2006 s.120-124 Bishop\_Claire\_ed\_Participation.pdf (monoskop.org) Bishop\_Claire\_ed\_Participation.pdf (monoskop.org) [dostęp 15.07.2021].
3. Joseph Beuys I Am Searching for Field Character//1973 [w:] PARTICIPANTATION Documents of Contemporary Art. edited by Claire Bishop 2006 s. 125-126. Bishop\_Claire\_ed\_Participation.pdf (monoskop.org) Bishop\_Claire\_ed\_Participation.pdf (monoskop.org) [dostęp 15.07.2021].
4. Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe Final Report Published in January 2021 [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_FollowUpReport\\_1.1.2021.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_1.1.2021.pdf) [dostęp 06.08.2021].
5. Kirshenblatt-Gimblett B., *The museum as catalyst*, s. 8, <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>, [dostęp: 19.08.2019].

6. Lewis G.D., *History of Museums*, <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/Types-of-museums#ref341405> [dostęp: 16.02.2019].

7. Organization for Economic Co-operation and Development (OECD) Webinar: COVID-19 and cultural and creative sectors. Impact, policy responses and opportunities [https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb_logo) [dostęp: 11.08.2021].

8. The Mannheim Conference on Museums as Places of Popular Culture, 1903. *The Museum Journal*, vol. <https://archive.org/details/museumjournalv01assogoo/page/n98/mode/2up> [dostęp: 25.12.2023].

### Artykuły w czasopismach naukowych i specjalistycznych

1. Adamczyk P., *Skrzynia pełna tajemnic*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2011, t. 52, s. 235-245.

2. Archer M.S., *Morfogeneza – ramy wyjaśniające realizmu*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 10, s. 16-46.

3. Charymska E., *Zabytki i dzieła sztuki jako przedmioty ochrony*, „De Securitate et Defensione. O Bezpieczeństwie i Obronności” 2015, t. 1, nr 1 (2015), s. 31-46.

4. Dziejic L., *„Muzeum wyobraźni” André Malraux. Idea i praxis*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, t. 5, s. 219–223.

5. Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcia czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2008, nr 49, s. 200-203.

6. Folga-Januszewska D., *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2009, t. 50, s.18-46.

7. Folga-Januszewska D., *Kongresy muzeów i muzealników*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2015, t. 56, s. 28-32.

8. Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2008, t. 49, s. 200-203.

9. Folga-Januszewska D., *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2020, t. 61, s. 27-45.

10. Frankiewicz A., *Znaczenie prawne regulacji dziedzictwa narodowego i dóbr kultury w rozdziale I Konstytucji RP*, „Przegląd Prawa i Administracji”, T. LXXXVIII, Wrocław 2012, s. 9-22.



11. Głowacz A., *Między oświeceniową misją muzeum a innowacyjną ofertą edukacyjną*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2010, nr 51, s. 87-96.
12. Hapanowicz P., *Krakowskie kolokwium jako przykład muzeum debaty*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, Kraków 2016, nr 34, s. 267-282.
13. Jagodzińska K., *Granice partycypacji w muzeum*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2016, t. 57, s. 83-92.
14. Jagodzińska K., *Muzea poza murami w kontekście koncepcji trzeciego miejsca*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2018, t. 59, s. 123-131.
15. Jęczmyk A., Sammel A., *Turystyka muzealna*, „Turystyka i Rekreacja” 2013, T. 10, nr 1, s. 21-27.
16. Marciniak J., *Beuys w Poznaniu*, „Czas Kultury”, wrzesień-październik 1992.
17. Karczewski L., *Sztuka czy zupa. Społeczna odpowiedzialność edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2015, nr 56, s. 162-171.
18. Kawecki W., *Komercjalizacja współczesnej kultury*, "Kultura – Media-Teologia" 2011(4) nr 1, s. 8–18.
19. *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, tłum. S. Waltoś, „Muzealnictwo”, Warszawa 2007, nr 48, s. 35-50.
20. Korzeniewski B., *Polskie Muzea narracyjne o II wojnie światowej po 1989 roku*, „Kultura Współczesna” 2017 nr 2 (95), s. 213–228.
21. Kowalczyk W., *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2010, nr 51, s. 55-62.
22. Kuzko-Zwierz K., *Historia mówiona w muzeach. Przegląd projektów prowadzonych przez polskie placówki muzealne*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej Rocznik V”, Wrocław 2015, s. 91-110.
23. Kunysz A., *Początki muzealnictwa na ziemiach polskich ze szczególnym uwzględnieniem muzealnictwa Galicyjskiego*, „Rocznik Archiwalno-Historyczny” 1987 nr 4, s. 3-24.
24. Laskowska J., *Nowe tendencje w muzealnictwie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996 nr 1–2, s. 232- 233.
25. Leonarska D., *Koncepcja człowieka w teorii społecznej, Margaret S. Archer*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015 nr 10, s. 9-15.

26. Leśniewski A., *Spoleczne placówki muzealne jako zaplecze regionalnej turystyki kulturowej na przykładzie Muzeum Regionalnego w Trzemesznie*, „Turystyka Kulturowa” 2009, nr 6, s. 13-27.
27. Lis A., Szerenos A., *Koncepcja kapitałów Pierre’a Bourdieu w badaniach klastrów przemysłowych*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2009 2(36), s. 28-46.
28. Lorentz S., *Zapiski do autobiografii*, „Kwartalnik Historii i Techniki”, Warszawa 1979, t. 24, z. 4, s. 731-756.
29. Malinowski K., *Rola i zadania muzealnictwa polskiego*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, 1951, t. 2, nr 5, s. 425-447.
30. Malinowski K., *Muzealnictwo XX-lecia*, „Muzealnictwo”, Warszawa 1966 t. 20, s. 14-40.
31. Małkowski S., *O ideach przewodnich polskiego Muzeum Ziemi*, „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany” 1922 r. 7, nr 6, s. 205-210.
32. Nadolska-Styczyńska A., *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, „Zbiór wiadomości do antropologii muzealnej”, Wrocław-Łódź 2018, nr 5, s. 211-225.
33. Olejniczak M., *Akcja społeczno – edukacyjna Muzeum mojego podwórka*, „Studia Lednickie”, Dziekanowice-Lednica 2015, t. XIV, s. 241-244.
34. Omilanowska M., Kosiewicz P., *W muzeum zmieniło się wszystko. Z prof. Małgorzatą Omilanowską, Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozmawia Piotr Kosiewicz*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2015, nr 56, s. 8-14.
35. Pakuło K., Paszkiewicz-Szymańska R., *Wokół doświadczeń z wystawy 5 zmysłów*, Audiodeskrypcja. „Muzealnictwo”, Warszawa 2012, t. 53, s.150-156.
36. Pater R., *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2012, nr 53, s. 134-143.
37. Pater R., *Edukacja estetyczna w permanentnym rozwoju osobowości. Działania edukacyjne muzeów i centrów nauki*, „Transdyscyplinarne studia o kulturze (i) edukacji”, Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy 2016, nr 11, s. 290-307.
38. Piotrowski, P. *W poszukiwaniu alternatywy; odpowiadając Beuysowi*, „Obieg” 1992, nr 04/05, s. 9-14.
39. Pomian K., *Kilka myśli o przyszłości muzeum*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2014 nr 55, s. 7-11.
40. Powidzki J., *„Muzeum Polskie” Michała Mniszcha*, [w:] „Muzealnictwo”, Poznań 1955 nr 4, s. 5-9.

41. A. Rottermund, *Muzeum przyszłości, Spotkania z muzeami. Dwieście lat muzeów w Polsce* [dodatek do „Spotkań z zabytkami”], grudzień 2001, s. I-VII.
42. Sztompka P., *O pojęciu kultury raz jeszcze*, „Studia socjologiczne” 2019, nr 1 (232), s. 7-23.
43. Sroczyńska K., *Muzeobus*, „Muzealnictwo”, Poznań 1955, nr 4, s. 55-61.
44. Tołysz A., *Muzeum sztuki współczesnej w okresie dwudziestolecia międzywojennego i po wojnie – między paradygmatem a ideą*, „Muzealnictwo”, Warszawa 2016, nr 57, s. 106-113.
45. Treter M., *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922: Odbitka z Wiadomości Archeologicznych, t. VII, s. 3-33.
46. Ziębińska-Witek A., *Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach*, „Pamięć i Sprawiedliwość. Pismo naukowe poświęcone historii najnowszej”, (red.) Sławomir Poleśzak, Rafał Wnuk, Warszawa 2013, 12/2 (22), s.77-92.
47. Ziębińska-Witek A., *Muzealne wystawy narracyjne między pamięcią, historią i polityką*, „Przegląd historyczny” 2020, nr 1, t. 111, s. 63-76.
48. Ziębińska-Witek A., *Zwrot performatywny w muzeach między teorią a praktyką*, „Teksty Drugie”, Warszawa 2014, Nr 1, s. 293-308.

### Zasoby internetu

1. Buchner, A. Urbańska, M. Wierzbicka, A. Janus, N. Cetera, *Kultura w pandemii. Doświadczenie polskich instytucji kultury*, [https://centrumcyfrowe.pl/wpcontent/uploads/sites/16/2021/04/Raport\\_Kultura\\_w\\_pandemii.pdf](https://centrumcyfrowe.pl/wpcontent/uploads/sites/16/2021/04/Raport_Kultura_w_pandemii.pdf) [dostęp: 23.03.2023].
2. Giergiel T., *Zbiory Społeczne w Muzeach*, Warszawa 2023, [https://cas.org.pl/wp-content/uploads/2023/10/T.Giergiel\\_Zbiory-spoleczne-w-muzeach.pdf](https://cas.org.pl/wp-content/uploads/2023/10/T.Giergiel_Zbiory-spoleczne-w-muzeach.pdf) [dostęp: 3.04.2024].
3. Kukiełko-Rogozińska K., *Wszyscy jesteśmy artystami?; Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, [bazhum.muzhp.pl, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11\\_\(18\)-s141-152.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152/Panoptikum-r2012-t-n11_(18)-s141-152.pdf) [dostęp: 06.05.2022].
4. Kaczmarek J., *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*, [w:] Biuletyn poznańskiej biblioteki anarchistycznej, Poznań s. 3-14 wersja pdf [https://www.rozbrat.org/images/pdf/bibl\\_biul\\_03.pdf](https://www.rozbrat.org/images/pdf/bibl_biul_03.pdf) [dostęp: 18.04.2023]
5. Korzeniewski B., *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w*

*kształtowaniu pamięci*

*przeszłości* [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/1.\\_bartosz\\_korzeniewski\\_\\_medializacja\\_i\\_medietyzacja\\_pamieci\\_\\_nosniki\\_pamieci\\_i\\_ich\\_rola\\_w\\_kształtowaniu\\_pamieci\\_przeszlosci.pf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/1._bartosz_korzeniewski__medializacja_i_medietyzacja_pamieci__nosniki_pamieci_i_ich_rola_w_kształtowaniu_pamieci_przeszlosci.pf) [dostęp 1.7.2021].

6. Nadolska-Styczyńska A., *Nie tylko lekcje i oprowadzanie. Kilka uwag o polskiej edukacji muzealnej i sposobach jej badania*, [w:] *Journal of Urban Ethnology* 14 2016, Warszawa 2016, Nie tylko lekcje i oprowadzanie. Kilka uwag o polskiej edukacji muzealnej i sposobach jej badania - Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych (rcin.org.pl) [dostęp: 06.04.2023]

7. Nadolska-Styczyńska A., *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, [w:] „Zbiór wiadomości do antropologii muzealnej” 2018 nr 5. Widok Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów (umk.pl) [dostęp: 17.09.2022]

8. Pater R., *Edukacja estetyczna w permanentnym rozwoju osobowości. Działania edukacyjne muzeów i centrów nauki*, „Transdyscyplinarne studia o kulturze (i) edukacji”, *Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy* 2016 nr 11, s. 290–306, *Edukacja estetyczna w permanentnym rozwoju osobowości. Działania edukacyjne muzeów i centrów nauki (pdf) | Paperity* [dostęp: 06.09.2022]

9. Pater R., *Edukacja muzealna – wychowanie do uczestnictwa w kulturze*, „Parezja. Studia i eseje” 2017, nr 1(7). <http://www.parezja.uwb.edu.pl/wp-content/uploads/2017/07/05-Pater.pdf> [dostęp: 23.05.2021].

10. Stefanik M., Kamel M., *Muzea i wystawy interaktywne w Polsce – współczesna atrakcja turystyczna*, „Turystyka Kulturowa” 2013 nr 8, 2013\_08\_01.pdf (turystykakulturowa.org) [dostęp: 10.08.2021].

11. Szarfenberg R., *Marginalizacja i wykluczenie społeczne – stare problemy w nowej rzeczywistości* (Wykład na ten temat: [www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/](http://www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/)) Wersja z 27.11.2004; art. pdf. <http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/miwsref.pdf> [dostęp 16.11.2019].

12. Wojdon J., *Public history, czyli historia w przestrzeni publicznej*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym”, 2015, t. 34 (3) <https://apcz.umk.pl/KLIO/article/view/KLIO.2015.027> [dostęp: 22.04.2022].

13. Drożdżal K., Tarkowski A., *Spółczesność i technologia w trakcie pandemii* pdf [https://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/sites/16/2021/03/Raport-Remote\\_First.pdf](https://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/sites/16/2021/03/Raport-Remote_First.pdf) [dostęp: 10.11.2023].

14. *Europa Nostra przestrzega przed „disneylandyzacją” dziedzictwa kultury*, Dzieje.pl Portal Historyczny <https://dziejep.pl/dziedzictwo-kulturowe/europa-nostra-przestrzega-przed-disneylandyzacja-dziedzictwa-kultury> [dostęp 2.03.2019].

15. Galewicz W., *O etyce badań naukowych*, Internetowe Czasopismo Filozoficzne *Diametros* nr 19 (marzec 2009). [https://diametros.uj.edu.pl/serwis/pdf/diam19\\_galewicz.PDF](https://diametros.uj.edu.pl/serwis/pdf/diam19_galewicz.PDF) [dostęp 06.12.2023].
16. Kobielska M., *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2020, nr 4, s. 15–36 <https://tekstydrugie.pl/pl/biblio/muzea-na-widoku/> [dostęp 1.04.2023].
17. Konach T., *Koncepcja nowej muzeologii w kontekście zarządzania kulturą niematerialną i własnością intelektualną w instytucjach kultury*, „Zarządzanie w kulturze” 2017, 18, z. 2, s. 181. Pdf [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/46909/konach\\_koncepcje\\_nowej\\_muzeologii\\_w\\_kontekscie\\_zarzadzania\\_kultura\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/46909/konach_koncepcje_nowej_muzeologii_w_kontekscie_zarzadzania_kultura_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 22.09.2022]
18. Korzeniewski B., *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, Warszawa 2007, 1. [\\_bartosz\\_korzeniewski\\_-\\_medializacja\\_i\\_mediatyzacja\\_pamieci\\_-\\_nosniki\\_pamieci\\_i\\_ich\\_rola\\_w\\_kszaltowaniu\\_pamieci\\_przeslosci.pdf](https://nck.pl/_medializacja_i_mediatyzacja_pamieci_-_nosniki_pamieci_i_ich_rola_w_kszaltowaniu_pamieci_przeslosci.pdf) (nck.pl) [dostęp 1.7.2021].
19. Knaś P., Senetra-Szeliga J., *Adaptacja, hibernacja czy redefinicja Polskie instytucje kultury w czasie pandemii* [https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12\\_v2.pdf](https://oees.pl/wp-content/uploads/2020/05/EKSPERTYZA-12_v2.pdf) [dostęp 10.08.2021].
20. Mniszech M., 1775. *Myśl Względem Założenia Musaeum Polonicum*”, Komentarz Michał Mencerz, s. 55 n. [Michal\\_Jerzy\\_Wandalin\\_Mniszech\\_Mysl\\_wzgl.pdf](https://nck.pl/_Michal_Jerzy_Wandalin_Mniszech_Mysl_wzgl.pdf) [dostęp: 02.12.2023].
21. Nilkiewicz B., *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015 nr 2, s. 171, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pi/article/view/4198> [dostęp 2.01.2020].
22. Szarfenberg R., *Marginalizacja i wykluczenie społeczne – stare problemy w nowej rzeczywistości* (Wykład na ten temat: [www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/](http://www.ips.uw.edu.pl/rszarf/wykluczenie/)) Wersja z 27.11.2004; art. pdf. <http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/miwsref.pdf> [dostęp 16.11.2019].
23. Waltoś S., *Kodeks Etyki ICOM dla muzealników*, Warszawa 2009. Wersja online ICOM Poland, <http://icom-poland.mini.icom.museum/regulamin-komitetu-narodowego-icom-polska/> [dostęp. 5.11.2020].
24. A. Ziębińska-Witek, *Zwrot performatywny w muzeach między teorią a praktyką*, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=59525> pdf [dostęp 19.08.2019].
25. Organization for Economic Co-operation and Development (OECD) Webinar: COVID-19

and cultural and creative sectors. Impact, policy responses and opportunities  
[https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=nlmafdIZ7Tc&feature=emb_logo) [dostęp 11.08.2021]

26. *Czy instytucje artystyczne stają się zbyt „ideologiczne”?* W Międzynarodowej Radzie Muzeów wybucha debata na temat polityki w galeriach [https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-\\_RsQfMxS6MA\\_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM](https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312?fbclid=IwAR099qKvPWxujzU99-_RsQfMxS6MA_kuP5UTHtkNTZR2EE47vdsLDhpFqmM) [dostęp: 19.10.2019].

27. Nadzwyczajna Konferencja Generalna odkłada głosowanie nad nową definicją muzeum <https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference-poses-the-vote-on-a-new-museum-definition/?fbclid=IwAR3GRp29XnT8eLcUJuBawMjXpHRMn0PafQRW1fzkpdYcJNH0-LOY3FTiQX0> [dostęp:19.10.2019]

### **Strony internetowe:**

1. Impact Study Overview, Museum social impact, <https://museumsocialimpact.org/> [dostęp: 2.10.2023].
2. P. Byroum-Wand, Museums as Social Places, Technische universität Berlin, <https://www.tu.berlin/en/about/profile/press-releases-news/2021/oktober/museums-as-social-places/> [dostęp19.10.2019].
3. Emily Johnson, Social Impact Study, Utah Division of Arts & Museums Funded in 1899, <https://artsandmuseums.utah.gov/impactstudy/> [dostęp: 3.01.2024].
4. Final Evaluation Plan State of Utah Social Impact Study, Social Impact study, <https://artsandmuseums.utah.gov/wp-content/uploads/2020/12/UAM-Social-Impact-Final-Evaluation-Plan.pdf> [dostęp: 10.01.2024] PDF
5. Wikipedia: "Muzeum" <https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum> [dostęp 24.02.2019].
6. Kate Brown, Are Art Institutions Becoming Too ‘Ideological’? A Debate Breaks Out at the International Council of Museums Over Politics in the Galleries, Artnet, <https://news.artnet.com/art-world/icom-museum-definition-debate-1630312> [dostęp: 19.10.2023].
7. Mobilne Muzeum Jana Pawła II, [edu.santojp2.pl](http://edu.santojp2.pl), <https://edu.santojp2.pl/index.php/pl/miejsca-pamieci/item/953-mobilne-muzeum-jana-pawla-ii> [dostęp: 23.02.2019].
8. Muzeum narodowe w Poznaniu, <https://www.mnp.art.pl/edukacja/instytucje-wspolpraca/szpitala> [dostęp. 23.02.2019].

9. Luwr w Abu Zabi: zaglądamy do wnętrza [FOTOREPORTAŻ], Bryla.pl, <https://www.bryla.pl/bryla/56,85298,22755560,luwr-w-abu-zabi-fotoreportaz-pawla-paniczko.html> [dostęp: 23.02.2019]
10. Muzea zamknięte, ale zapraszają do sieci, muzealnictwo.com, <http://muzealnictwo.com/2021/03/muzea-zamkniete-ale-zapraszaja-do-sieci/> [dostęp 1.07.2021].
11. Słownik synonimów języka polskiego online, Synonimy.NET, <https://synonim.net/synonim/zmursza%C5%82y> [dostęp: 21.10.2022].
12. The Extraordinary General Conference postpones the vote on a new museum definition, ICOM international council of museums, <https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference-pospones-the-vote-on-a-new-museum-definition/?fbclid=IwAR3GRp29XnT8eLcUJuBawMjXpHRMn0PafQRW1fzkdYcJNH0-LOY3FTiQX0> [dostęp: 10.11.2019]
13. Nowa Definicja Muzeum, ICOM Poland, <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> [dostęp 3.01.2024].
14. S. Dege, Joseph Beuys – prorok czy szarlatan?, Deutsche Welle, <https://www.dw.com/pl/joseph-beuys-prorok-czy-szarlatan/a-57499194> [dostęp: 26.08.2021].
15. Kultura czynna, Encyklopedia Grotowski.net, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna> [dostęp 2.01.2020].
16. Mariusz Gąsior, Zakazy, wykluczenia, przesady. Fotograficzna opowieść o kobitach w przemyśle, Muzeum Śląskie, <https://muzeumslaskie.pl/zakazy-wykluczenia-przesady-fotograficzna-opowiesc-o-kobietach-w-przemysle/> [dostęp: 5.01.2020].
17. (Nie)potrzebne, (nie)piękne, (nie)cenne. Reaktywacja rzeczy, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, <http://etnomuzeum.pl/wystawy/niepotrzebne-niepiekne-niecenne-reaktywacja-rzeczy/> [dostęp: 5.01.2020]
18. Jarysz A., Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, <http://etnomuzeum.pl/wystawy/macierzynstwo-od-poczatku-i-bez-konca-antropologiczna-opowiesc/> [dostęp: 5.01.2020]
19. Waltoś S., Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, pdf <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> [dostęp. 5.11.2020].
20. Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Historia, Narodowy Instytut Muzeów <https://konkurssybilla.nimoz.pl/historia-sybilla> [dostęp 13.01.2021].
21. Izabella, Fundacja Muzeów Wielkopolskich, <https://muzeawielkopolskie.pl> [http://muzeawielkopolskie.pl/1\\_46\\_izabella.html](http://muzeawielkopolskie.pl/1_46_izabella.html) [dostęp 17.01.2021].

22. Przyznawana - nagroda Lednickiego Orła Piastowskiego, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy <http://lednicamuzeum.pl/strona,przyznawane.html> [dostęp 16.01.2021].
23. Konkursy, Samorząd Województwa Mazowieckiego, <https://mazovia.pl/pl/konkursy/xvii-edycja-konkursu-mazowieckie-zdarzenia-muzealne-wierzba.html> [dostęp 16.01.2021].
24. Stowarzyszenia Muzealników Polskich Oddział Podlaski, Stowarzyszenie Muzealników Polskich, <https://mwb.com.pl/smp2014/index.php/konkurs> [dostęp 12.01.2021].
25. Samorządu Województwa Śląskiego [https://www.slaskie.pl/content/1358516612\\_2013-01-18?fbclid=IwAR0gEegqVPGBAQsrrEG9gelMvOnQsB1R5aZ92Cd4pD4yriM1RzjFmYkpqpc](https://www.slaskie.pl/content/1358516612_2013-01-18?fbclid=IwAR0gEegqVPGBAQsrrEG9gelMvOnQsB1R5aZ92Cd4pD4yriM1RzjFmYkpqpc) [dostęp 18.01.2021].
26. Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego Wydarzenie Muzealne Roku, Muzeum Śląskie [https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5\\_t77h8vaSaMEv84-1u4ThgZI09NgNew5tIjreM7\\_YwI](https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5_t77h8vaSaMEv84-1u4ThgZI09NgNew5tIjreM7_YwI) [dostęp 18.01.2021].
27. Muzeum Widzialne [https://muzeumwidzialne.pl/o\\_projekcie.html](https://muzeumwidzialne.pl/o_projekcie.html) [dostęp 23.01.2020]
28. Baza studiów skierowanych do muzealników i osób związanych z muzealnictwem, Narodowy Instytut Muzeów, <https://www.nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-studiow-dla-muzealnikow> [dostęp: 21.01.2022]
29. [https://etnomuzeum.pl/wernisaz\\_wystawy/](https://etnomuzeum.pl/wernisaz_wystawy/) [dostęp. 16.04.2022].
30. Wystawa o macierzyństwie w Muzeum Etnograficznym, edupolis.pl, <https://edupolis.pl/wystawa-o-macierzynstwie-w-muzeum-etnograficznym/> [dostęp 16.04.2022].
31. Rola Muzeów w Międzynarodowej Polityce Kulturalnej, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/rola-muzeow-w-miedzynarodowej-polityce-kulturalnej>[dostęp: 10.11.2022].
32. Wystawa "Wyspa Władców Ostrów Lednicki" w Gnieźnie, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy Archiwum, <https://www.lednicamuzeum.pl/wiadomosc,wystawa-wyspa-wladow-ostrow-lednicki-w-gnieznie.html/druk> [dostęp 23.02.2019].
33. Strona Muzeum Śląskiego [https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5\\_t77h8vaSaMEv84-1u4ThgZI09NgNew5tIjreM7\\_YwI](https://muzeumslaskie.pl/pl/nagroda-marszalka-wojewodztwa-slaskiego-wydarzenie-muzealne-roku-2018/?fbclid=IwAR34IFuHhCt9MOa5_t77h8vaSaMEv84-1u4ThgZI09NgNew5tIjreM7_YwI) [dostęp 18.01.2021].
34. <http://mkidn.gov.pl/pages/posts/i-kongres-muzealnikow-polskich-5465.php> [dostęp 31.05.2022].



35. National Geographic, Największe miasta w Polsce pod względem ludności, <https://www.national-geographic.pl/artukul/najwieksze-miasta-w-polsce-gdzie-mieszka-najwiecej-ludzi> [dostęp: 1.05.202].

36. Wystawa o macierzyństwa w muzeum etnograficznym portal edupolis <https://edupolis.pl/wystawa-o-macierzynstwie-w-muzeum-etnograficznym/> [dostęp: 16.04.2022].

37. O akcjach związanych z obchodami Roku Leona Wyczółkowskiego można przeczytać na stronie SlideShare, <https://www.slideshare.net/MuzeumBydgoszcz/rok-leona-wyczolkowskiego-podsumowanie> [dostęp: 21.12.2022].

38. Culture.pl, Piotr Piotrowski, „Muzeum krytyczne” Piotr Piotrowski, "Muzeum krytyczne" | #sztuki wizualne | Culture.pl [dostęp: 21.03.2022].

#### **Filmy i materiały video:**

1. *Beuys. Sztuka to rewolucja*, reż. Andres Veiel, Niemcy 2017. [Film dokumentalny]

2. Adam Gajewski, *Wyczółko-bus, czyli kino-kronika pewnej akcji muzealnej – zrealizowanej w ramach roku Leona Wyczółkowskiego Wyczółkobus - tydzień pierwszy (29-30 września 2012)* [materiał video] 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=VQHWdCHz\\_KE](https://www.youtube.com/watch?v=VQHWdCHz_KE) [dostęp: 21.12.2022].

3. Adam Gajewski, *Wyczółko-bus, czyli kino-kronika pewnej akcji muzealnej – zrealizowanej w ramach roku Leona Wyczółkowskiego Wyczółkobus - tydzień drugi (6-7 października 2012)* [materiał video] 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=shLoM8Y1p0o> [dostęp: 21.12.2022].

4. Adam Gajewski, *Wyczółko-bus, czyli kino-kronika pewnej akcji muzealnej – zrealizowanej w ramach roku Leona Wyczółkowskiego Wyczółkobus -III tydzień (13-14 października 2012) Ciechocinek, Włocławek* [materiał video] 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=bw73afq-NhM> [dostęp: 21.12.2022].

## **Akty prawne**

### 1. Konstytucja RP

2. Ustawa o opiece nad muzeami publicznymi. z dnia 28 marca 1933 r. Art. 1 (Dz. U. Poz. 279).
3. Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24 ze zm.
4. Ustawa o bibliotekach z dnia 27 czerwca 1997 r. Dz.U. 1997 nr 85 poz. 539 ze zm.
5. Ustawa o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych z dnia 7 listopada 1996 r. Dz.U. 1996 nr 152 poz. 722 ze zm.
6. Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z dnia 14 lipca 1983 r. Dz.U. 1983 nr 38 poz. 173 ze zm.
7. Ustawa o ochronie terenów byłych hitlerowskich obozów zagłady z dnia 7 maja 1999 r. Dz.U. 1999 nr 41 poz. 412 ze zm.
8. Ustawa prawo geologiczne i górnicze z dnia 9 czerwca 2011 r. Dz.U. 2011 nr 163 poz. 981 ze zm.
9. Ustawa o obszarach morskich Rzeczypospolitej Polskiej i administracji morskiej z dnia 21 marca 1991 r. Dz.U. 1991 nr 32 poz. 131 ze zm.
10. Ustawa o portach i przystaniach morskich z dnia 20 grudnia 1996 r. Dz.U. 1997 nr 9 poz. 44 ze zm.
11. Ustawa kodeks morski z dnia 18 września 2001 r. Dz.U. 2001 nr 138 poz. 1545 ze zm.
12. Ustawa o bezpieczeństwie morskim z dnia 18 sierpnia 2011 r. Dz.U. 2011 nr 228 poz. 1368 ze zm.
13. Ustawa prawo o ruchu drogowym z dnia 20 czerwca 1997 r. Dz.U. 1997 nr 98 poz. 602 ze zm.
14. Ustawa prawo lotnicze z dnia 3 lipca 2002 r. Dz.U. 2002 nr 130 poz. 1112 ze zm.
15. Ustawa o ochronie przyrody z dnia 16 kwietnia 2004 r. Dz.U. 2004 nr 92 poz. 880 ze zm.
16. Ustawa o broni i amunicji z dnia 21 maja 1999 r. Dz.U. 1999 nr 53 poz. 549 ze zm.
17. Ustawa o wykonywaniu działalności gospodarczej w zakresie wytwarzania i obrotu materiałami wybuchowymi, bronią, amunicją oraz wyrobami i technologią o przeznaczeniu wojskowym lub policyjnym z dnia 13 czerwca 2019 r. Dz.U. 2019 poz. 1214.
18. Ustawa o Agencji Mienia Wojskowego z dnia 10 lipca 2015 r. Dz.U. 2015 poz. 13220 ze zm.

19. Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r. Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.
20. Ustawa o rachunkowości z dnia 29 września 1994 r. Dz.U. 1994 nr 121 poz. 591 ze zm.
21. Ustawa o rzeczach znalezionych z dnia 20 lutego 2015 r. Dz.U. 2015 poz. 397.
22. Ustawa o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne z dnia 17 lutego 2005 r. Dz.U. 2005 nr 64 poz. 565.
23. Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83 ze zm.
24. Ustawa prawo własności przemysłowej z dnia 30 czerwca 2000 r. Dz.U. 2001 nr 49 poz. 508 ze zm.
25. Ustawa o dostępie do informacji publicznej z dnia 6 września 2001 r. Dz.U. 2001 nr 112 poz. 1198 ze zm.
26. Ustawa o ponownym wykorzystaniu informacji sektora publicznego z dnia 25 lutego 2016 r. Dz.U. 2016 poz. 352 ze zm.
27. Ustawa o ochronie informacji niejawnych z dnia 5 sierpnia 2010 r. Dz.U. 2010 nr 182 poz. 1228 ze zm.
28. Ustawa o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne z dnia 17 lutego 2005 r. Dz.U. 2005 nr 64 poz. 565 ze zm.
29. Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r. Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.
30. Ustawa o restytucji narodowych dóbr kultury z dnia 25 maja 2017 r. Dz.U. 2017 poz. 1086 ze zm.
31. Ustawa o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami z dnia 19 lipca 2019 r. Dz. U. 2019 poz. 1696.
32. Ustawa o języku migowym i innych formach porozumiewania się z dnia 19 sierpnia 2011.
33. Ustawa prawo budowlane z dnia 7 lipca 1994 r. Dz.U. 1994 nr 89 poz. 414.
34. Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 28 października 2015 r. w sprawie dokumentacji mierniczo-geologicznej Dz.U. 2015 poz. 1941.
35. Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 marca 1997 r. w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy obowiązkowych poszczególnych rodzajów publikacji oraz zasad i trybu ich przekazywania Dz.U. 1997 nr 29 poz. 161.
36. Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 24 maja 1999 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy

obowiązkowych poszczególnych typów publikacji oraz trybu ich przekazywania Dz.U. 1999 nr 50 poz. 513.

37. Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 27 maja 1999 r. w sprawie określenia sposobu oznakowania granic Pomników Zagłady i ich stref ochronnych, a także wzorów znaków wskazujących te granice Dz.U. 1999 nr 47 poz. 473.
38. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 sierpnia 2016 r. w sprawie wykazu państwowych muzeów martyrologicznych, do których wstęp jest bezpłatny Dz.U. 2016 poz. 1158.
39. Rozporządzenie Ministra Energii z dnia 23 listopada 2017 r. w sprawie szczególnych wymagań dotyczących prowadzenia ruchu podziemnych zakładów górniczych Dz.U. 2017 poz. 1118.
40. Rozporządzenie Ministra Energii z dnia 16 marca 2017 r. w sprawie ratownictwa górniczego Dz.U. 2017 poz. 1052.
41. Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 8 grudnia 2017 r. w sprawie planów ruchu zakładów górniczych Dz.U. 2017 poz. 2293.
42. Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 27 kwietnia 2005 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie prowadzenia dzienników statku o polskiej przynależności Dz.U. 2005 nr 86 poz. 738.
43. Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 13 listopada 2012 r. w sprawie inspekcji i audytów oraz certyfikatów statku morskiego Dz.U. 2012 poz. 1313.
44. Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 27 lutego 2013 r. w sprawie badań co do zgodności z warunkami technicznymi pojazdów zabytkowych Dz.U. 2013 poz. 337.
45. Rozporządzenie Ministra Infrastruktury i Budownictwa z dnia 11 grudnia 2017 r. w sprawie rejestracji i oznaczania pojazdów oraz wymagań dla tablic rejestracyjnych Dz.U. 2017 poz. 2355.
46. Rozporządzenie Ministra transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 26 kwietnia 2013 r. w sprawie przepisów technicznych i eksploatacyjnych dotyczących statków powietrznych kategorii specjalnej, nieobjętej nadzorem Europejskiej Agencji Bezpieczeństwa Lotniczego Dz.U. 2013 poz. 524).
47. Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 6 czerwca 2013 r. w sprawie rejestru cywilnych statków powietrznych oraz znaków i napisów na statkach powietrznych wpisanych do tego rejestru Dz.U. 2013 poz. 726.
48. Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 16 grudnia 2016 r. w sprawie ochrony gatunkowej zwierząt Dz.U. 2016 poz. 2183.

49. Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 9 października 2014 r. w sprawie ochrony gatunkowej roślin Dz.U. 2014 poz. 1409.
50. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczenia zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą Dz.U. 2014 poz. 1240.
51. Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 9 czerwca 2004 r. w sprawie szczegółowych zasad deponowania i niszczenia broni i amunicji w depozycie Policji, żandarmerii Wojskowej lub organu celnego oraz stawki odpłatności za ich przechowywanie w depozycie Dz.U. 2004 nr 152 poz. 1609.
52. Rozporządzenie Ministra Obrony Narodowej z dnia 10 maja 2018 r. w sprawie szczegółowego trybu przekazywania mienia ruchomego Skarbu Państwa będącego we władaniu jednostek organizacyjnych podległych Ministrowi Obrony Narodowej lub przez niego nadzorowanych Dz.U. 2018 poz. 1018.
53. Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach Dz.U. 2004 nr 202 poz. 2073.
54. Rozporządzenie rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych Dz.U. 2012 poz. 526.
55. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 lipca 2016 r. w sprawie maksymalnych stawek opłat za ponowne wykorzystanie informacji sektora publicznego nakładanych przez muzea państwowe i muzea samorządowe Dz.U. 2016 poz. 1011.
56. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych Dz.U. 2012 poz. 526.
57. Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 sierpnia 2018 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków. Dz.U. 2018 poz. 1609.
58. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 28 sierpnia 2019 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i

innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków Dz.U. 2019 poz. 1721.

59. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwoleń na czasowy wywóz za granicę muzealiów, które nie stanowią zabytków oraz są wpisane do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568 ze zm.
60. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 19 lipca 2019 r. w sprawie wzorów dokumentów oceny wskazującej czas powstania zabytku, wyceny zabytku oraz potwierdzenia wwozu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej Dz.U. 2019 poz. 1470.
61. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 18 kwietnia 2011 r. w sprawie wywozu zabytków za granicę Dz.U. 2011 nr 89 poz. 510.
62. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 21 czerwca 2017 r. w sprawie pozwolenia na stały wywóz za granicę dobra kultury niebędącego zabytkiem Dz.U. 2017 poz. 1236.
63. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwolenia na stały wywóz za granicę dobra kultury niebędącego zabytkiem, objętego zwrotem na terytorium państwa obcego Dz.U. 2017 poz. 1590.
64. Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 12 kwietnia 2002 r. w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie Dz.U. 2002 nr 75 poz. 690 ze zm.
65. Rozporządzenie Ministra Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej z dnia 25 kwietnia 2012 r. w sprawie szczegółowego zakresu i formy projektu budowlanego Dz.U. 2012 poz. 462.
66. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności, minimalnych wymagań dla rejestrów publicznych i wymiany informacji w postaci elektronicznej oraz minimalnych wymagań dla systemów teleinformatycznych Dz.U. 2012 poz. 526.
67. Zarządzenie nr 5 Dyrektora Urzędu Morskiego w Gdyni z dnia 20 lutego 2013 r. – przepisy portowe Dz. Urz. Woj. Pomorskiego Poz. 1314, Dz. Urz. Woj. Warmińsko-Mazurskiego Poz. 1006.
68. Zarządzenie nr 3 Dyrektora Urzędu Morskiego w Szczecinie z dnia 26 lipca 2013 r. – przepisy portowe Dz. Urz. Woj. Zachodniopomorskiego 2013 poz. 2932.
69. Zarządzenie nr 4 Dyrektora Urzędu Morskiego w Słupsku z dnia 6 czerwca 2013 r. – przepisy portowe Dz. Urz. oj. Zachodniopomorskiego 2017 poz. 2202.

70. Konwencja ONZ o prawach osób niepełnosprawnych <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/konwencja-onz-o-prawach-osob-niepelnosprawnych> [dostęp: 6.11.2020].
71. Konwencja o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego wraz z Regulaminem wykonawczym do tej konwencji oraz Protokół o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego, podpisane w Hadze dnia 14 maja 1954 roku, Dz. U 1957 r., Nr 46, poz. 212.
72. Konwencja w sprawie ochrony własności kultury w razie konfliktu zbrojnego – „Konwencja haska”, Pierwszy Protokół z 1954 r., Drugi Protokół z 1999 r.
73. Konwencja UNESCO o środkach zmierzających do zakazu i zapobieganiu nielegalnemu importowi, eksportowi i przewozowi dóbr kultury (1970).
74. Konwencja o handlu międzynarodowym zagrożonymi gatunkami dzikiej fauny i flory (1973).
75. Konwencja ONZ o różnorodności biologicznej (1992).
76. Konwencja UNIDROIT w sprawie skradzionych i nielegalnie wywiezionych dóbr kultury (1995).
77. Konwencja UNESCO o ochronie podwodnego dziedzictwa kultury (2001).
78. Konwencja UNESCO o ratowaniu i ochronie dziedzictwa kultury (2003).