

# MUZEALNICTWO

33

WARSZAWA 1990





# MUZEALNICTWO

w świetle osiągnięć współczesności

Wzrost muzealnictwa w Polsce jest niezaprzeczalnym faktem. W latach 70. i 80. nastąpił dynamiczny rozwój muzealnictwa, który przebiegał pod znakiem integracji i profesjonalizacji. W tym czasie powstawały nowe muzea, a dotychczasowe podlegały reorganizacji i modernizacji. Wzrost muzealnictwa jest wynikiem wielu czynników, w tym przede wszystkim wzrostu świadomości społecznej i politycznej. Muzealnictwo stało się dziedziną, która przyciąga uwagę opinii publicznej i państwa. W tym czasie muzealnictwo zaczęło być postrzegane jako ważna część kultury i historii państwa. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem rozwoju nauki i technologii. Nowe odkrycia i wynalazki umożliwiły muzealnictwu wzbogacić swoje zbiory i udzielić lepszej opieki nad nimi. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

**Ministerstwo Kultury i Sztuki  
Generalny Konserwator Zabytków  
Ośrodek Dokumentacji Zabytków  
Warszawa 1990**

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym. Wzrost muzealnictwa jest również wynikiem zmiany podejścia do muzealnictwa. Muzealnictwo przestało być dziedziną, która służy tylko celom dydaktycznym i kulturalnym. Muzealnictwo stało się dziedziną, która służy również celom badawczym i naukowym.

Kolegium Redakcyjne

Henryk Kondziela  
Marek Konopka  
Franciszek Midura  
Janusz Odrowąż-Pieniążek (redaktor naczelny)  
Beata Pawłowska-Wilde (sekretarz redakcji)  
Maria Soltysiak (redaktor)  
Jerzy Świecimski

Tłumaczenie  
Hanna Zarębska

Opracowanie graficzne  
Andrzej Massé

Korekta  
Małgorzata Merkel-Massé

Adres Redakcji

Ośrodek Dokumentacji Zabytków  
Dział Muzealnictwa  
00-052 Warszawa, ul. Mazowiecka 11  
tel. 26-73-77

WYDAWNICTWA OŚRODKA DOKUMENTACJI ZABYTEKÓW — WARSZAWA 1990  
ISSN 0464-1086



## Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki

Podstawowym zadaniem nauki jest budowanie systemu pojęciowego, który ułatwiałby zrozumienie wszelkich zjawisk występujących zarówno w świecie nas otaczającym, jak i procesów przebiegających w nas samych. Uczni szczególnie sobie cenią zwięzłe wzory o charakterze matematycznym, jak na przykład te, które ujmują cechy czasoprzestrzeni, a więc zjawisk elektromagnetycznych i grawitacyjnych. Na pewno mniej hermetyczne i zawile, choć niełatwe, są propozycje ustalenia prawideł teoretycznych w świecie ludzkiej ideologii i kultury. Nieustanna ciekawość i śmiałość skłaniają do badań i teoretyzowania w każdej dziedzinie, ambicja zaś każe dążyć do ścisłości, jaka możliwa jest jedynie za pomocą symboli literowych i cyfrowych.

W dziedzinie muzeologii nie doszliśmy jeszcze do tak znacznego wyrafinowania, niemniej rozwinięte są teorie, nawet w zakresie muzealnego wystawiennictwa. Przyjęty został w tytule artykuł termin „wystawiennictwo”, a nie często stosowany termin „ekspozycja”. Właśnie „wystawa muzealna” jest pojęciem szerokim, podczas gdy „ekspozycja” oznaczać powinna wyłącznie sposób wystawienia (*modus rerum expositarum*). Podobnie nie należy mieszać pojęcia obiektu muzealnego z eksponatem, gdyż są to dwie różne rzeczy w sensie pojęciowym i realnym. Eksponat, jako element wystawy, bynajmniej nie musi być obiektem muzealnym.

Wystawiennictwo muzealne jest bez wątpienia częścią ogólnego wystawiennictwa, obejmującego wszelkie działanie człowieka zmierzające do ukazywania, czyli podawania do oglądu jakichkolwiek obiektów na przykład w wystawach komercyjnych, przemysłowych i innych, w aranżacjach różnych wnętrz, w oprawach plastycznych różnych widowisk, a nawet w pewnych układach urbanistycznych, czy choćby w wystawach sklepowych. W tym zakresie ustalać można pewne prawa łączące się z teorią percepcji, fenomenologią oraz epistemologią, ale od razu trzeba wyjaśnić, że nie opracowano dotychczas ogólnej teorii wystawiennictwa. Istniejące próby teoretyzowania na

ten temat mają zwykle charakter cząstkowy lub mieszczą się w ramach publikacji dotyczących konkretnych projektów i realizacji wystawienniczych. Dużą zawsze uwagą darzono gigantyczne wystawy światowe, począwszy od słynnej wystawy londyńskiej z 1851 r. i one to głównie są przedmiotem monumentalnego dzieła Roberta Aloia, *Esposizioni Architettura, Allestimenti*, wydanego w Mediolanie w 1960 r. W naszym piśmiennictwie przypomnieć tu trzeba doskonałą książkę Andrzeja Osęki i Anny Piotrowskiej *Styl Expo*, wydaną przez PWN w 1968 r.

Również w zakresie samej muzeologii i muzeografii temu zagadnieniu poświęcono mało prac, choć wystawianie zbiorów i urządzenie wystaw czasowych jest przecież zasadniczym celem, a jednocześnie probierzem wartości każdego muzeum. Przyczyn tego niedostatku jest wiele. Jako główne powody wskazać można: ogromne zróżnicowanie tego, co nazwać „materią muzealną”, zmienność zjawisk muzealnych w czasie, a więc ewolucja, trudna nieraz do uchwycenia statycznego, wreszcie heterogenność wystaw muzealnych w stosunku do samego muzeum i jego bezpośrednich opiekunów; mówiąc prościej, nader często wystawy muzealne nie są tworem dyrektorów czy kustoszów, ale powstają jako kreacje artystów spoza muzeum, narzucających swój sposób myślenia i styl, bez wypowiedzania się w traktatach teoretycznych.

Chciałbym przedstawić kilka teoretycznych założeń wystawiennictwa muzealnego, ale ogrom problemów zmusza do poczynienia ograniczeń. Trzeba więc, choć z żalem, zrezygnować z głębszej perspektywy historycznej i poprzestać na współczesności, aczkolwiek rozszerzonej do dwóch pokoleń.

Przyjmujemy, że czas najbardziej nas interesujący obejmuje całe czterdziestolecie, 1945-1985. Dobrze jest także wybiec myślą w przyszłość, choćby do końca naszego stulecia. Istotne ograniczenie wypływać też musi z niezmiernie obecnie zróżnicowanej i rozbudowanej struktury muzealnictwa światowego, ale niepodobna przecież rozpatrywać spraw jakiegoś idealnego, platońskiego



muzeum. Zawsze chodzi o konkretność zjawisk i utworów, a więc jedynym wyjściem jest zastosowanie odpowiedniej typizacji i typologii, choć liczne nowo powstające muzea wybiegają poza przyjęte normy i schematy. W skali światowej przyjmuje się dzisiaj istnienie około 40 000 instytucji muzealnych i ciągle ich przybywa w znacznym tempie: co dwa dni powstaje na świecie nowe muzeum.

Muzealnictwo ogarnia coraz to inne dziedziny życia, kultury i cywilizacji. Zwłaszcza w ostatnich latach zmienia się kształt muzeów, a także ich rola i funkcja społeczna. Pozostają w mocy i nadal się rozwijają tradycyjne muzea „obiektyw”, ale obok nich powstają muzea, w których obiekty nie służą jedynie do oglądania, lecz oddane są do dyspozycji gości muzealnych dla nauki lub rozrywki, kreuje się ponadto muzea bez obiektów, wbrew oficjalnym definicjom UNESCO i ICOM-u, na przykład muzea ruchów wolnościowych, walki i męczeństwa, jak w Oświęcimiu czy Hiroszimie, także imigracji, jak u stóp pomnika Wolności w Nowym Jorku lub diaspory żydowskiej w Jerozolimie.

W krajach afrykańskich tworzone są muzealno-izby spotkań, nawiązujące do tradycyjnych murzyńskich wspólnych chat, miejsc plemiennych inicjacji, zaklęć i czarów. Obok tysięcy rozrzuconych we wszystkich krajach świata muzeów o cechach lokalnych rodzą się nowe muzea o charakterze światowym, twórczym, inspirującym. Utrzymują się wszakże w ciągu wieków wykształcone typy, a więc muzeum artystyczne, historyczne, etnograficzne, archeologiczne, techniczno-naukowe i przyrodnicze. Dla rozwoju muzealnictwa decydujące pozostają metropolie światowe, jak Paryż, Rzym, Londyn, Berlin, Moskwa i Leningrad, Nowy Jork, Waszyngton, Tokio i Meksyk.

Spójrzmy na Paryż, jedną ze stolic muzealnictwa światowego. Na naszych oczach odbywa się kolejna metamorfoza tego miasta: ogromny ruch budowlano-modernizacyjny, w którym doniosłą rolę gra muzealnictwo. Oto przekształca się stary Luwr. Niebawem odzyska on dla celów muzealnych swoje północne skrzydło, zajęte dotychczas przez biura ministerstwa finansów. Jednym z elementów nowoczesności ma być, wzniesiona na dziedzińcu przed gmachem, jakby uzupełnienie egipskiego obelisku, piramida, zaprojektowana przez chińsko-amerykańskiego architekta Iech Ming Peia, wslawionego waszyngtońskim East Building, aneksem do budynku Galerii Narodo-

wej. Luwr był dotychczas „teatrem bez kulis”, mającym zaplecze obejmujące zaledwie 10% ogólnej powierzchni gmachu, podczas gdy w nowoczesnych gmachach muzealnych magazyny, warsztaty, biura, audytorium, sale widowiskowe i rekreacyjne, zajmują około 50% przestrzeni. A więc w końcu Luwr przestanie być, pełnym rozczarowań, miejscem przepychania się tłumów i skarby swe roztoczy na nowej, adekwatnej do potrzeb przestrzeni.

W 1986 r. zostało otwarte monumentalne muzeum sztuki XIX wieku (a ściślej sztuki od 1850 do 1914 r.), a powołane do życia przez François Mitteranda, w kolosalnym gmachu Orsay, z roku 1900, zaprojektowanym przez Viktora Ladouxa, służącym do tego czasu za dworzec elektrycznej kolejki do Wersalu. W paryskim Hotel Salé zainstalowano Muzeum Picassa, a w budowanym ogromnym La Cité de la Musique, obok konserwatorium i sal koncertowych, ma być utworzone muzeum instrumentów muzycznych. Prawdziwym gigantem współczesnej architektury będzie jednak tzw. Muzeum Nauk, Technik i Przemysłów w La Villette, w kompleksie gmachów otoczonych rozległym parkiem, rzekomo największe muzeum nauki i technologii, jakie kiedykolwiek stworzono. Odpowiedzialnym architektem całości jest Japończyk Tschumi. Podłogi tego giganta zajmują 14 hektarów, w tym połowa przestrzeni poświęcona będzie wystawom. Już dzisiaj pośród rusztowań, błota, buldożerów, dziur, kanałów i żelbetonu postawiono przyszły symbol muzeum Le Géode, ogromną, metalową gładką i lśniącą kulę.

Otóż wystawiennictwo musi być rozpatrywane nierozłącznie z przestrzenią ekspozycyjną, a tę z kolei determinuje architektura, choć, jak wiadomo, są muzea obywające się bez architektury. Ostatecznie jednak układ eksponatów w przestrzeni ekspozycyjnej przeznaczony jest do oglądania przez widzów muzealnych, wchodzi więc w grę trzy elementy związane: eksponat, przestrzeń i widz, przy czym elementy te mogą być jednolite lub heterogenne. Na przykład: inna jest sytuacja wystawiennicza, kiedy grupa młodych Francuzów zwiedza sale paryskiego Centre Pompidou, wypełnione okazami nowoczesnej sztuki francuskiej, inne zaś — gdy grupa turystów japońskich ogląda komnaty pałacu papieskiego w Awinionie, w których rozwieszono kompozycje Picassa.



W teoretycznych rozważaniach nad wystawiennictwem istotną sprawą jest wyszukanie różnic pomiędzy muzealnymi wystawami stałymi i wystawami czasowymi, jak również scharakteryzowanie wystaw magazynowych i studyjnych. Ten problem wymaga również osobnego omówienia.

Chciałbym skupić się na wybranych przykładach współczesnych muzeów, ze szczególną uwagą zwróconą na przestrzeń ekspozycyjną, a więc też architekturę. Jest to, jak sądzę, tym dla nas ważniejsze, że стоимy przed koniecznością dokonania kluczowych inwestycji muzealnych w naszym kraju, bez których muzealnictwo polskie nie będzie mogło prawidłowo funkcjonować w nadchodzącym stuleciu. Mam tu na myśli ukończenie gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie, rozbudowę Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Poznaniu, ufundowanie nowych gmachów dla Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Łączy się to oczywiście z całą mnogością problemów wystawienniczych, do rozwiązania których należy się odpowiednio przygotować.

Najbardziej doniosłe są problemy wystawiennictwa w muzeach sztuki dawnej, archeologii, historii i etnografii. W hierarchii muzealnej i w powszechnym niemal odczuciu wśród muzeów artystycznych pierwsze miejsce zajmuje galeria malarstwa „dawnych mistrzów”. Właśnie ten rodzaj sztuki uważany jest za największe osiągnięcie artystyczne ludzkości. Ze wszystkich dzieł sztuki dawnej obrazy osiągają relatywnie najwyższe ceny, cieszą się największym zainteresowaniem i wzięciem u publiczności, są przedmiotem prac najwybitniejszych historyków sztuki, tematem najpiękniejszych albumów. Także w sławnych muzeach wielodziałowych jak Luwr, Watykan, Ermitaż, Metropolitalne Muzeum w Nowym Jorku, znajdujące się w nich galerie obrazów uważane są za najważniejsze i cieszą się najwyższą frekwencją.

Obok galerii eksponujących wyłącznie obrazy są też galerie malarstwa wzbogacone rzeźbą, rysunkami, grafiką, miniaturami, a nawet okazami mebli. Ewolucja ekspozycji w tych galeriach, datujących się od XVI w., uświęcona tradycją, jest dość powolna, a wypróbowane metody niechętnie zmieniane. Podstawową kwestią jest dobór i układ obrazów pod względem treści i formy, a więc czy grupować obrazy podług kryteriów chronologicznych, czy też według artystów, szkół i filiacji,

a może według kryteriów tematycznych albo czysto formalnych, według formatów, technik malarских, kolorytu lub nawet oprawy? Czy ściana wystawowa ma być gęsto „wytapetowana” obrazami, czy pokazywać je w odstępach, w układzie piętrowym, czy w jednym rzędzie, czy zachowywać symetrię i prawo równowagi optycznej, czy powodować się swobodą asymetrii? Jakie powinno być tło ścian — naturalne, szare, białe czy kolorowe, jaka ich faktura, może boazeria lub obicie tkaniną, a jeśli tkanina, to jaka, szare płótno czy barwna, szlachetna materia, gładka lub wzorzysta? Jakie powinny być posadzki i sufity w galerii i jak wypełniona pozostała przestrzeń ekspozycyjna, zwłaszcza ta, zastrzeżona dla widza, czy i jak wypełnić ją meblami dla wygody widzów? Jak rozmieścić dodatkowe urządzenia ekspozycyjne, objaśnienia, etykiety, inne napisy? Jak zastosować zabezpieczenie obrazów — szyby, sznury, przegrody i jak rozmieścić strażników i jakich im udzielić instrukcji?

Osobny kompleks zagadnień wystawienniczych obejmuje klimatyzacja i oświetlenie sal, a więc ciepłoty, nawilgocenia i czystości powietrza wypełniającego sale oraz źródeł światła zarówno naturalnego, jak i sztucznego, rozproszonego lub też skierowanego na obrazy, punktowego. Oto część ważnych problemów galerii obrazów, w rozwiązywaniu których można stosować utarte schematy i zalecane normatywy, ale częściej wymagające podejścia indywidualnego i oryginalnego projektu, zgodnego z lokalnymi warunkami.

Tak więc, na przykład, w okresie powojennym kilkakrotnie zmieniano ekspozycję galerii w Luwrze, przy czym zmiany te dotyczyły przede wszystkim programu merytorycznego. Ostatecznie, główne amfiladowe sale poświęcono wyłącznie malarstwu francuskiemu. Z tym pogodzić się musiała nawet *Gioconda*, przesuwana do różnych miejsc w salach bocznych, jakkolwiek zawsze pozostawała ona królową zbiorów, bodaj najsłynniejszym obrazem świata, celem wędrowek, a nawet pogoni milionów zwiedzających. To ona, bardzo wcześnie, stała się przedmiotem agresji. Już w roku 1911, co wydaje się nieprawdopodobne, wykradziona została z Luwru przez włoskiego fanatyka sztuki Leonarda i na dwa lata ukryta we Florencji. Po drugiej wojnie światowej, podczas ekspozycji w Japonii, ciśnięto w nią kałamarzem, na szczęście była już wtedy chroniona pancerną płytą.



Kilka lat temu szaleniec z nożem w ręku pociął *Straż nocną* Rembrandta w amsterdamskim Rijksmuseum, a także poważnie zniszczona została *Pieta* Michała Anioła w Bazylice Św. Piotra w Rzymie. Wzrost terroryzmu i wandalizmu modyfikuje więc ekspozycję arcydzieł, muszą być one specjalnie strzeżone i osłaniane, zwykle nieestetycznymi, pancernymi taflami.

W różnych czołowych galeriach świata, między innymi w Ufficjach i w Galerii Narodowej w Waszyngtonie, ściany stanowiące naturalne tło pokrywa się bielą, a więc obrazy, spatynowane z wiekiem, pociemniałe, wydają się jeszcze ciemniejsze. To, z kolei, skłania dyrektorów i kustoszy do radykalnych, nie zawsze korzystnych, zabiegów konserwatorskich, zmierzających do sztucznego rozjaśniania płócien.

Istnieje, co prawda, niewielka liczba muzeów, także galerii obrazów, o charakterze bardzo trwałym, urządzonych w ubiegłym stuleciu lub na początku naszego wieku i od tego czasu nie zmienionych, nie zmodernizowanych. Są to, niezwykle cenne, rezerwy muzealnictwa i wystawiennictwa. Do nich zalicza się między innymi w Paryżu — Musée Cluny, w Londynie — The Wallace Collection, w Madrycie — Instytut Valencia de Don Juan, w Sztokholmie — Hallwyska Museet, w Bostonie — Muzeum Izabeli Stewart Gardner, w Nowym Jorku — The Frick Collection, u nas Zbiory Czartoryskich w Krakowie i Muzeum w Gołuchowie.

Wśród muzeów sztuki ważną rolę grają muzealno-rezydencje, a więc historyczne zamki, pałace i dwory oraz kamienice patrycjatu miejskiego oraz wille podmiejskie, których urządzenie stanowi zawsze poważny problem, również w naszym kraju. W przypadku optymalnym w grę wchodzi obiekt mający „pierwotny” wystrój wnętrza, wyjątkowo sięgający XVI lub XVII w., jak na przykład zamek Holy Rood w Edynburgu związany z Marią Stuart lub zamek Skokloster niedaleko Uppsali, wzniesiony i wyposażony przez Karola Gustawa Wrangla, sławnego wodza szwedzkiego i również wielkiego grabieżcy wielu dzieł sztuki w Polsce. U nas, przynajmniej w części, oryginalne urządzenie wnętrza przetrwało szczęśliwie, między innymi w Wilanowie, Łańcucie i Nieborowie. We wszystkich tych przypadkach aranżacja ekspozycji polega na wyodrębnieniu tras dla zwiedzających oraz na maksymalnej ochronie eksponatów.

Znacznie jednak częściej występuje problem instalacji muzeum w historycznym budynku pozabawionym oryginalnych i pierwotnych elementów wnętrza. Tak właśnie było u nas, po większej części, z komnatami Wawelu i Zamku Królewskiego w Warszawie, zamkiem w Pieskowej Skale i zamkiem w Malborku, także w wielu innych obiektach. Naturalnym odruchem jest chęć rekonstrukcji jakiegoś historycznego stanu, udokumentowanego lub domniemanego, przedsięwzięcie ogromnie trudne, jeżeli nie beznadziejne. Ten problem podejmowany był też w innych krajach bogatych w zabytki architektury, a zniszczonych w czasie wojny między innymi we Włoszech. Właśnie tam narodziła się swoista teoretyczna koncepcja wystawiennicza, wprowadzona w praktyce i naśladowana również przez polskich muzeologów, której warto jest poświęcić nieco uwagi.

Próbie teoretycznego uzasadnienia włoskich pomysłów ekspozycyjnych w odniesieniu do aranżacji wnętrz muzealnych w zamkach i pałacach, jak na przykład w Castello Sforzesco w Mediolanie lub Palazzo Bianco w Genui, przedstawiła w 1954 r. w czasopiśmie „Museum” wydawanym przez ICOM, Caterina Marcenaro. Wyszła ona z założenia, że zabytek z jakiegokolwiek dawnej epoki żyje i oddziałuje na naszą świadomość nie dlatego, że rzuca światło na martwą przeszłość, ale przez to, że łączy się z naszymi własnymi doświadczeniami. Wcale nie trzeba nam średniowiecznego budynku, aby eksponować obraz Giotta, rzeźbę Pisana lub chorągiew cesarza Fryderyka II. Nawet gdybyśmy takim budynkiem dysponowali, nie zdobędziemy pełnego, autentycznego średniowiecznego urządzenia, nie odtworzymy klimatu przeszłych wieków, bez czego efekt będzie nieuchronnie fałszywy. Przeciwnie, im większy przedział czasu odsuwa nas od przeszłości, im bardziej radykalnie możemy odłączyć obiekt od epoki, jaka go stworzyła, tym szybciej i mocniej będziemy nań reagować, tym silniejszy zawiąże się kontakt duchowy. W pewnym sensie właśnie z tego powodu, że nasze rozumienie przeszłości jest pełne wad i błędów, może być ona wskrzeszona. Jeślibyśmy rozumieli przeszłość w pełnym i oryginalnym kształcie, trwałaby ona jakby nietknięta i przez to martwa. Właśnie dlatego, że przeszłość jest dla nas fragmentaryczna i zupełnie „zewnątrzna”, może dostarczyć takich aluzji, sugestii i znaczeń, jakich pierwotnie nie miała. Każdy przekaz z zakresu



sztuki, nauki lub w ogóle historii jest jałowy, jeżeli nie niesie też wskazań i pouczeń odnoszących się bezpośrednio do teraźniejszości.

Tak więc, w przekonaniu Cateriny Marcenaro i jej włoskich kolegów liczy się przede wszystkim obiekt muzealny, którym dowolnie można manipulować, otaczająca zaś przestrzeń ekspozycyjna nie ma istotnego znaczenia: sama może być odrębną jakością zabytkową, lecz nie jest to warunkiem koniecznym dla dobrej wystawy. Tak więc w odnowionych, średniowiecznych siedzibach włoskich książąt, u Sforzów w Mediolanie, Scaligerów w Weronie, Gonzagów w Mantui, Estów w Ferrarze, Farnezych w Neapolu i Abatellich w Palermo pojawiły się nowoczesne układy postumentów i podestów, ramp i metalowych podpórek, wymyślnych schodów i estakad, na których i wśród których bytowały, z reguły oddzielone od ściany, rzeźby, obrazy, tkaniny i różne okazy artystycznego rzemiosła.

Włoski styl ekspozycyjny lat pięćdziesiątych wpłynął na różne rozwiązania przestrzenne wystaw stałych i czasowych w innych krajach europejskich i pozaeuropejskich. W Polsce zastosowany został w kilku muzeach przez Adama Młodzianowskiego i do dziś jeszcze, jako klasyczne, utrzymują się jego aranżacje ekspozycyjne na Wawelu, zwłaszcza w części archeologicznej, tak zwanym Wawelu podziemnym, którego trzonem jest rotunda NP Marii i reszta najwcześniejszych założeń katedralnych oraz pałacowych. Betonowe schody, rampy, żelazne konstrukcje i surowe w formie witryny, w swym chłodzie, dystansie i bezosobowości geometrycznych form są w pełnej zgodzie z aurą mrocznego i tajemniczego podziemia oraz labiryntu tysiącletnich murów. Ściśle według recept Cateriny Marcenaro urządził Adam Młodzianowski Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pieskowej Skale, a także niektóre sale w zamku malborskim. Podobny styl, z pewnymi modyfikacjami, reprezentowali w Warszawie Stanisław Zamecznik i Jan Kosiński. Takie są właśnie rozwiązania ekspozycyjne wielu sal Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, i niedawno zmodernizowane sale skarbcza i arsenału na Jasnej Górze w Częstochowie.

Tendencja „ucieczki od ściany”, charakterystyczna dla stylu, kolidowała ze starą tradycją rozwieszania obrazów, dlatego więc próbowano je, niezgodnie z ich naturą, eksponować na środku

sali, zawieszać na linkach u sufitu, na wolno stojących ekranach, a nawet na metalowych drążkach. W gruncie rzeczy styl Cateriny Marcenaro lepiej pasował do obiektów trójwymiarowych, zwłaszcza rzeźby, mebli, instrumentów, okazów lapidarialnych, ceramiki i broni.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych styl włoski przyjął się i przekształcony został w Czechosłowacji, głównie w muzeach praskich i brneńskich, lecz także na prowincji. Zagadnienia ekspozycyjne pilnie były studiowane przez muzeologów tak zwanej szkoły brneńskiej, inspirowanych jednocześnie stylem wystaw radzieckich, w których na czoło zawsze wysuwano względy dydaktyczne, z pewnym nadmiarem tekstów objaśniających. Muzea historyczno-ideologiczne, poświęcone dziejom rewolucji i wojen, traktowane były jak ogromna księga, zbiór dokumentów, bardziej do czytania niż oglądania. Otóż muzeolodzy czescy również wydobywali oświatowe walory wystaw, przyjmując przy tym wspomniany styl wyodrębniania zabytków. Stosowali zresztą najbardziej nowoczesne środki techniczne, doskonałe materiały, należyte oświetlenie i zabezpieczenie eksponatów oraz optymalne wykorzystanie ekspozycyjnej przestrzeni. Wprowadzali wieloplanowość logicznych układów, a jednocześnie dbali o szczegóły, starannie redagowali teksty i dobierali litery, z danej odległości najczytelniejsze. Zalety tego systemu występowały najwyraźniej w wystawach historycznych i archeologicznych, przy eksponowaniu obiektów małych formatów lub wręcz w wypadku małej liczby oryginalnych zabytków. Przykładem takiego rozwiązania jest między innymi stała wystawa numizmatyczna w Morawskiej Galerii w Brnie, otwarta w 1980 r. dająca znakomity, dydaktyczny pokaz rozwoju pieniądza od czasów starożytnych, dzięki temu, że oprócz oryginalnych monet, zgromadzono bogaty materiał komplementarny w postaci map, planów, zestawień statystycznych, wizerunków władców, wybijających monety, a nawet powiększonych fotografii samych monet, których oryginały są słabo widoczne.

Innym ważnym osiągnięciem muzeologów czeskich jest stała wystawa kultury państwa wielkomorawskiego w Mikulczycach, gdzie obok archeologicznie wydobytych szczątków architektonicznych *in situ* wzniesiono pawilony muzealne mieszczące najcenniejsze zabytki ruchome, narzędzia,



ceramikę, broń, biżuterię wraz z obfitą (graficzną i pisaną) dokumentacją uzupełniającą, dającą jasny pogląd na to państwo, odgrywające ważną rolę we wczesnym średniowieczu. Podobne cechy stylistyczne nosi stała wystawa Historycznego Muzeum w Sławkowie (Austerlitz), zaprojektowana przez Zbynka Stransky'ego, ukazująca w sposób wszechstronny sławną bitwę Napoleona z koalicją austriacko-rosyjską w roku 1805. Nieliczne oryginalne zabytki, w tym okazy uzbrojenia, stanowią jedynie uzupełnienie głównego wątku dokumentacyjno-ikonograficznego, jądrem zaś całości jest wielka mapa pola bitwy z elektronicznie kierowanym pokazem ruchów i starć ogromnych armii. Oczywiście, naturalnym tłem tej wystawy jest pole bitewne, z zaznaczonym w terenie miejscem dowodzenia Napoleona oraz gigantycznym pomnikiem zwanym Mogiłą Pokoju.

Przykłady tego stylu można by mnożyć, szczególnie piękne na terenie Węgier i byłej Niemieckiej Republiki Demokratycznej, lecz sięgnął on również poza nasz kontynent. Tendencje artystyczno-dydaktyczne i patriotyczne, zapewne nie bez wpływu muzeologii czeskiej transmitowanej swego czasu bardzo silnie za pośrednictwem ICOM-u, wyraziły się w wymiarze monumentalnym w Mexico City, w sławnym Museo Nacional de Antropología e Historia, wzniesionym w latach 1963-1964, w rekordowym czasie 19 miesięcy, według projektów Pedra Ramireze Vazqueza, Rafaela Mijareza i Jorge Campuzana; wykazuje on całkowitą zgodność koncepcji architektonicznej z treścią i ideą zbiorów. W salach parterowych tego muzeum, wokół obszernego dziedzińca-patio, rozmieszczono eksponaty zarówno oryginały, jak i kopie oraz makiety, z licznymi tekstami objaśniającymi, prezentujące ogólnie rozwój człowieka (stąd miano muzeum antropologii) oraz zabytki, głównie rzeźby i ceramiki, ukazujące kolejne fazy i odmiany prekolumbijskiej kultury Meksyku. W podziemiach znajdują się komory grobowe władców meksykańskich wraz z wyposażeniem, na piętrze — liczne okazy etnograficzne z młodszych epok i czasów nam bliskich, wreszcie w ogrodzie otaczającym budynek — fragmenty świątyń Azteków i Majów oraz gigantyczne rzeźby Olmeków. Trzeba powiedzieć, że jest to jedno z największych osiągnięć muzealnictwa i wystawiennictwa XX w.

Nowe tendencje ekspozycyjne w muzeach humanistycznych zarysowały się w latach sześćdzie-

siątych w krajach Zachodu, a także w Japonii. Motywem zmian z jednej strony były względy bezpieczeństwa, z drugiej zaś — dążenie do uzyskania większej ekspresji. Wspomniane narastanie fali zagrożeń, terroryzmu i wandalizmu, skłoniło do stosowania nieprzenikalnych przegród pomiędzy widzami i eksponatami. Ostatecznie przyjęto system „witryny sklepowej”, inaczej mówiąc — całkowitego przeszklenia przestrzeni zajętej przez eksponaty. Rychło w tej dziedzinie mistrzami okazali się Japończycy, którzy rozwinęli w sposób niebywały zwyczaj importowania wystaw z całego świata. W samym tylko Tokio niemal co tydzień otwiera się nową wystawę sztuki o doniosłym znaczeniu: malarstwo mistrzów renesansu, obrazy impresjonistów, zabytki Wersalu lub Ermitażu, to znów skarby Tutanchamona lub złoto Peru. Miejscem eksponowania są hale wystawowe wielkich domów towarowych, system zabezpieczeń zaś daje niemal pełną gwarancję: ogromne witryny przyścienne, uzbrojona straż oraz wytyczona trasa dla tysięcy zwiedzających, posuwających się kolejno w idealnej ciszy i wojskowej dyscyplinie. Może jest to wizja przyszłego, przedludnionego, a zarazem ujętego w ostre rygory świata XXI i XXII w.? Cały wysiłek projektanta polega na odpowiednim rozmieszczeniu i oświetleniu obiektów witryny. Etykietek jest niewiele, teksty maksymalnie zwarte, pisane dużymi literami, gadulstwo przewodników zupełnie wyeliminowane, co najwyżej stosowane mechaniczne, słuchawkowe objaśnienie (*acoustic guides*). We wszystkim panuje pragmatyzm, racjonalizm, ograniczenie swobody widzów. Rzecz ciekawa, już w latach sześćdziesiątych „wielka szyba” zastosowana została przez Jana Kosińskiego w Muzeum Wojska Polskiego, dobrze spełniała swą funkcję i do dziś odgradza piękną grupę uzbrojenia polskiej jazdy pancernej z XVII w.

System kolosalnych, ale nie tylko przyściennych witryn, zastosowany został w muzeach wojskowych, ostatnio zmodernizowanych, między innymi w Musée de l'Armée w Paryżu, w Tower i National Army Museum w Londynie. W muzeum paryskim wypracowano sposób eksponowania mundurów i oporządzenia na naturalistycznych manekinach, wykonywanych artystycznie według wzorów z danej epoki (malarskich i rzeźbiarskich).

Widać w tym wpływ wystawiennictwa sklepo-



wego znakomitych londyńskich lalek sklepowych, ale także gabinetów figur woskowych, madame Tussaud, a nawet królewskich manekinów historycznych w Westminster. Obserwuje się więc w muzealnictwie zachodnioeuropejskim prawdziwy „najazd manekinów”.

Ekspresyjność układów muzealnych próbuje się rozegrać za pomocą ściśle regulowanego oświetlenia sztucznego, za jednym zamachem uzyskując dwa efekty: pożądany nastrój i ograniczenie szkodliwego dla zabytków światła. Weszło więc muzealnictwo w okres „ekspozycji mrocznej”. Przestrzenie muzealne całkowicie odcięte od świata zewnętrznego, od wielkomięjskiego zgiełku, kurzu, i spalin, wypełnione zostały własną atmosferą z powietrza spreparowanego, przefiltrowanego, odpowiedniej wilgotności i temperatury, pozbawionego zanieczyszczeń i mikrobow.

Przybysza ogarnia onieśmielający, tajemniczy mrok, rozpraszany w wybranych miejscach kontrolowanym, ujarzmionym światłem. O ile „wielka szyba” tworzy przezroczystą, lecz wyraźnie określoną przegrodę pomiędzy światłem obiektów i światłem ludzi, o tyle, w przypadku „ekspozycji mrocznej” widz dopuszczony zostaje do bezpośredniego obcowania z obiektem, ale jednocześnie w swoisty sposób obezwładniony. System ten stosowany jest też we wnętrzach muzealnych wypełnionych obiektami zupełnie na światło niewrażliwymi, na przykład rzeźbami z brązu lub nie polichromowanego kamienia albo rycerskimi zbrojami, wykutymi z przeznaczeniem do wystąpienia w pełnym blasku słońca. Niekiedy oba zabiegi, mroczność i wielka szyba, są kojarzone. Tak właśnie postąpiono ostatnio w niektórych salach Muzeum Brytyjskiego oraz w sztokholmskim Livrustkammaren, nie zawsze ze skutkiem korzystnym.

Czynniki ekspresyjne w ekspozycji, ze zrozumiałych względów, odgrywają dominującą rolę w wystawach czasowych, których przedmiotem są dzieła sztuki i zabytki historii. Wśród czynników determinujących kształt tego rodzaju ekspozycji wskazać trzeba: atrakcyjny i monograficzny charakter pokazu, czas zwiedzania nie przekraczający 2 godzin (jest to wypróbowany czas przeciętnej projekcji filmowej), konstrukcję dynamiczną stopniującą wrażenia, prowadzącą do kulminacji, a następnie do wygaszenia wrażeń, umiejętność operowania masami zwiedzających, wzmoczenie środków

bezpieczeństwa. Niekiedy stosowane są środki specjalne, efekty muzyki, światła i dźwięku oraz emisje obrazów filmowo-telewizyjnych, jak to było na wystawie jubileuszowej w Wiedniu „Die Türken vor Wien” w roku 1983. Niekłóre z wielkich wystaw czasowych mają istotnie cechy światowych sensacji, jak na przykład wspomniana wystawa skarbów Tutanchamona, która kilka lat temu obiegła czołowe stolice Zachodu lub wystawa archeologii chińskiej, ze sławnymi ceramicznymi figurami żołnierzy-strażników grobu cesarza Szy Huang Ti. U nas taką sensacją była kiedyś „Wystawa sztuki meksykańskiej” w warszawskim Muzeum Narodowym, w Poznaniu „Wystawa malarstwa Jacka Malczewskiego”, w Krakowie, w stulecie Muzeum Narodowego, wystawa „Polaków portret własny”, wychodząca zresztą poza ramy wystawiennictwa muzealnego. Takim wystawom zawsze zresztą towarzyszy nastrój, poczucie jedności czy wspólnoty przeżyć, integracja kulturowa, a także zjawiska z zakresu psychologii tłumu, niezbyt jeszcze wyjaśnione.

Osobne miejsce należy się wystawiennictwu dzieł sztuki nowoczesnej, problemowi trudnemu, godnemu osobnego opracowania. Jak wiemy, sztuka nowoczesna często wymija się z instytucją muzealną, niechętnie gości w progach muzeum, nie mieści się w ograniczonej, tradycyjnej przestrzeni. Stąd rodzą się konflikty i nieporozumienia, choć ostatecznie, chyba ku zadowoleniu artystów, znaczna część najwyższej cenionej i aprobowanej twórczości trafia do muzeum. Trudno jednak uwierzyć w trwałe współżycie sztuki nowej ze sztuką starą, choć eksperymenty celem oswojenia tych różnych kategorii są czynione. Równie niedobre, wbrew nadziejom Cateriny Marcenaro, jest wtłaczanie obiektów nowej sztuki w ramy dawnej architektury muzealnej czy też pałacowej. Dlatego też niefortunne wydaje się lokowanie Centrum Sztuki Nowoczesnej w starym zamku. Sztuka nowoczesna dobrze czuje się w wolnej przestrzeni, co spowodowało, że ostatnimi czasy kreowano tak wiele muzeów sztuki nowoczesnej, głównie rzeźby, pod gołym niebem, by wymienić tylko Louisianę koło Kopenhagi, Middleheim w Antwerpii, Hakone u stóp góry Fuji w Japonii i ogród Billy Rose w Jerozolimie. Wśród budynków specjalnie wzniesionych dla sztuki nowoczesnej wskazać trzeba wspomniany już East Building dla Galerii Narodowej w Waszyngtonie oraz „Rafinerię pa-



ryską”, czyli Beaubourg, ściśle, Centre National d'Art et de la Culture Georges Pompidou, który wymyślili: Włoch Renzo Piano i Anglik Richard Rogers. Okazało się jednak, że przestrzenie ekspozycyjne tego gmachu są tradycyjne, równomiernie nasycone rozproszonym światłem, obiekty zaś wolno stojące, bynajmniej nie osłonięte ani opancerzone. Jak na razie, nie są one celem ataków szaleńców, ani przedmiotem pożądlivosti złodziejskiej.

Trzeba jeszcze poświęcić kilka słów najnowszym tendencjom ekspozycyjnym w muzeach techniki i nauki oraz w muzeach przyrodniczych. Jest to też problematyka odrębna, wymagająca obszernego omówienia. Utrzymuje się jeszcze tradycyjne muzeum techniki, stanowiące zbiór instrumentów, narzędzi i maszyn (czasem w ruchu, choć nie jest to ruch produkcyjny, lecz ekspozycyjny). W tej dziedzinie również przeważają tendencje dydaktyczne: tworzy się więc studyjne muzea wiedzy, przeznaczone przede wszystkim dla młodzieży, głównie w Stanach Zjednoczonych, w Japonii i w Niemczech, wypełnione komputerami, z pełnym dostępem do aparatów i wolnością prób. Zbudowano też gigantyczne muzeum awiacji i przestrzeni kosmicznej. Najlepszym przykładem jest tu waszyngtońskie Space Museum, wypełnione okazami rakiet, pojazdów i stacji kosmicznych oraz tradycyjnymi samolotami, wśród których dostojne miejsce zajmuje „Duch św. Ludwika” Lindbergha. Ostatnio otwarto muzeum awiacji francuskiej w ogromnym hangarze na dawnym lotnisku Le Bourget, z całym systemem przejść i estakad dla widzów, ze wspaniałymi maszynami zawieszonymi w powietrzu, z kabinami telewizyjnego monitorowania dla strażników.

Pozostają jeszcze muzea przyrodnicze nowego stylu, z wielkimi dioramami wypchanych zwierząt pozyskanych na safari oraz zaliczane do kategorii muzeów nowoczesne ogrody zoologiczne i botaniczne, akwaria i terraria.

Właśnie polskie muzealnictwo przyrodnicze, nie mogące się poszczycić wielkimi osiągnięciami w praktyce, zdobyło się na rozbudowanie teorii ekspozycji muzealnej, wykraczającej poza ramy

przyrodnicze. Mam na myśli dzieło Jerzego Świecimskiego, przyrodnika, artysty plastyka, muzeologa, a zarazem filozofa, ucznia Romana Ingardena, który w 1976 r. opublikował swe poglądy w książce zatytułowanej *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*. Jerzy Świecimski potraktował ekspozycję muzealną jako swoiste dzieło sztuki, a więc mogące być przedmiotem specjalnej estetyki. Aby poradzić sobie z niezmierną liczbą wystaw muzealnych we wszystkich czasach i we wszystkich krajach, poza treścią i funkcją utworów ekspozycyjnych, kamieniem filozoficznym systemu obrał ich cechy stylowe i cechy budowy formalnej. W ten sposób zaświtała nadzieja stworzenia obrazu syntetycznego i dotarcia do „praw ogólnych”, o których mówiliśmy na samym początku. Autor spodziewał się, że osiągnie nie tylko cele poznawcze, ale też znajdzie klucz do systemu ocen, a nawet uzyska wnioski praktyczne, przydatne w modernizacji muzeów, przede wszystkim przyrodniczych. Badania swe Jerzy Świecimski rychło rozszerzył na architekturę, rozważając już nie tyle problem ekspozycji, ile problem utworu muzealnego w sensie generalnym. Wyłonił w rezultacie cztery grupy tych utworów, wyjaśniając ich genezę i przypisując chronologię. A więc w grupie I znalazły się muzea zawierające elementy apoteozy, reprezentacyjności i dekoracyjności, w grupie II — muzea o przewadze systematyki naukowej, w grupie III — muzea o dominacji treści dydaktycznych, wreszcie w grupie IV — muzea ekspresyjne, budujące określony nastrój. Oczywiście, kategorie tutaj wskazane mają charakter skrócony, upraszczający idee szeroko eksplikowane przez autora. W wielu artykułach specjalistycznych, drukowanych też za granicą Jerzy Świecimski rozwijał swoją teorię, następnie zaś modyfikował w związku z ewolucją samych muzeów i ich ekspozycyjnych treści.

Tak jest właśnie z kwestią wystawienniczych teorii, które rzadko kiedy mają walor postulowania, raczej przystosowują się do dynamicznej praktyki nieustannie rozkwitającego muzealnictwa światowego naszych czasów.



## Wybrana literatura przedmiotu

- M. Black, *Exhibition Design*. London 1951.  
C. Marcenaro, *The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*. „Museum” 1954 nr 1.  
E. Carboni, *Ausstellungen und Vorführungen*. Milano 1957.  
R. Aloï, *Esposizioni, Architettura, Allestimenti*. Milano 1960.  
J. Gardner, C. Heller, *Exhibition and Display*. New York 1960.  
J. H. Carmel, *Exhibition Techniques*. New York 1963.  
A. I. Michajłowska, *Muzejnaja ekspozicija*. Moskwa 1964.  
*Muzejnaja estietika i architektura muzejew*. Moskwa 1972.  
J. T. Warren, *Exhibit Methods*. New York 1973.  
J. Beneš, *Problémy muzeálnej prezentácie*. „Múzeum” 1974 nr 3.  
J. Beneš, *Metodika muzeálnej prezentácie*. „Muzeum” 1974 nr 4.  
A. Młodzianowski, *Ekspozycja Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Uwagi projektanta*. „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1974.  
A. Razgon, *Muzejnaja ekspozicija — iskusstwo*. „Diekoratiwnoje Iskusstwo”. 1976 nr 9.  
L. Karatajew, *Muzejnaja ekspozicija — nauka*. „Diekoratiwnoje Iskusstwo”. 1976 nr 9.  
J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*. Kraków 1976.

- J. Świecimski, *Museum Exhibition as a work of Art and a Subject of Specific Aesthetic*. [w:] „Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research”, t. 4 „Ingarde-niana”. Dordrecht — Boston 1976.  
*Nowoczesne rozwiązania plastyczno-techniczne w wystawienictwie historycznym*. „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” seria B, Warszawa 1977.  
J. Świecimski, *O modernizacjach wystaw muzealnych*. „Muzealnictwo” 1977 nr 24.  
Z. Z. Stranský, *Museological Principles of Museum Exhibitions*. [w:] *The Problems of Contents, Didactic and Aesthetics of Modern Museum Exhibitions*. „Bulletin of a Seminar of Institute of Conservation and Methodology of Museums”. Budapest 1978.  
M. Brawne, *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*. [Architectural Book Publishing Co. Inc.]. New York [b.d.].  
Z. Żygulski Jr., *Exhibition Systems of Arms and Armour — History and Modern Trends*. IAMAM Fourth International Symposium: „The Visual Message of Museums of Arms and Military History”. Paris, Musée de l'Armée, October 5-7, 1983.  
Z. Żygulski Jr., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982.

Zdzisław Żygulski, jun.

## Les principes théoriques de l'art de l'arrangement des expositions de musée, sous le jour des obtentions de la science contemporaine

L'arrangement des expositions de musée constitue une part de la science générale d'arrangement des expositions, celle-ci comprenant toutes les actions de l'homme, en vue de la présentation des objets quelconques, par exemple dans les expositions commerciales, celles d'industrie, ou d'autres, dans les arrangements des intérieurs de nature différente, dans les cadres plastiques des spectacles divers, comme dans les plans concernant l'aménagement du territoire même, ou, ne fût-ce que — dans des étalages. Dans les années dernières, la muséologie comprend des domaines totalement nouveaux, ceux de la vie, de la culture, civilisation. Ils se développent, encore, des musées traditionnels, c'est-à-dire ceux "des ob-

jets", mais tout près d'eux — d'autres postes de musée sont créés, là — où des objets ne servent plus à la contemplation uniquement, mais où des objets exposés sont mis à la disposition des hôtes de musée — tant pour leur instruction, que leur distraction mais l'on crée, à part cela, des musées sans objets, comme par exemple des musées des mouvements de libération, ceux de la lutte et du martyr, etc. De nouveaux musées naissent, à part ceux aux traits locaux, ceux là — de caractère mondial, créateur, profondément inspirant. Ils coexistent, inséparablement, dans la science de l'arrangement des expositions, les trois éléments: l'objet exposé, l'espace, et enfin — le spectateur.



## Związek Muzeów w Polsce (1914-1951)

Wśród rozwiązanych około roku 1950 instytucji i organizacji społecznych był również Związek Muzeów w Polsce, sięgający swoimi początkami ostatnich miesięcy przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Jako jeden z nielicznych nie został reaktywowany po roku 1956, mimo starań podjętych przez grono jego dawnych działaczy. Dlaczego? Otóż, podobno władze uważały wówczas, że byłoby to w ustroju socjalistycznym równie niewyobrażalne, co reaktywowanie na przykład przedwojennego Związku Miast. Dzisiaj jednak, po latach trudnych, a nierzadko dramatycznych doświadczeń, coraz powszechniejsze staje się przekonanie, że upodmiotowienie muzealnictwa jest równie potrzebne, co innych dziedzin naszego życia publicznego. Warto więc może przypomnieć tutaj dzieje tej zasłużonej organizacji, bez której zabieg ten nie jest w pełni możliwy, podobnie jak nie do pomyślenia byłaby przeszłość polskiego muzealnictwa<sup>1</sup>.

### Historia

Pierwszą gazetą, która poinformowała o podjęciu prac zmierzających do utworzenia Związku był krakowski dziennik „Czas”. W wydaniu popołudniowym z dnia 3 kwietnia 1914 r. jego czytelnicy mogli przeczytać co następuje: *W Krakowie bawi dzisiaj grono reprezentantów muzeów polskich ze wszystkich ziem polskich. Przybyli tutaj celem przeprowadzenia obrad i utworzenia Związku muzeów polskich. Podobne związki istnieją gdzie indziej i okazały się bardzo pożyteczne dla rozwoju instytucji. Zjazd został zwołany z inicjatywy dyrekcji Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie w porozumieniu z tamtejszym Muzeum Narodowym i Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.*

Obrady rozpoczęły się tego samego dnia przed południem, w sali Muzeum Techniczno-Przemysłowego, w obecności przedstawicieli czternastu muzeów i zaproszonych gości, między innymi Kazimierza Kulwiecia z Warszawy, prezesa Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i redaktora czasopisma „Ziemia” oraz dr Stanisława Tomkowicza z Krakowa, przewodniczącego Komisji His-

torii Sztuki Akademii Umiejętności. Oba główne miasta Galicji reprezentowane były poza muzeami inicjującymi jeszcze przez cztery dalsze — Czartoryskich i Archeologiczne Akademii Umiejętności z Krakowa oraz Lubomirskich i Szkolne ze Lwowa. Ponadto przybyli delegaci z Rzeszowa (Muzeum Przemysłowe), Tarnopola (Towarzystwa Szkoły Ludowej) i Zakopanego (Tatrzańskie). Zabór rosyjski był obecny tylko dzięki Warszawie (Biblioteka Krasińskich i Muzeum Przemysłu i Rolnictwa), jedynym zaś przedstawicielem zaboru pruskiego było Muzeum Czartoryskich w Gólułuchowie. Reprezentant Muzeum Miejskiego w Kownie przypomniał o tzw. ziemiach zabranych. O zasługach emigracji, wspieranej niekiedy przez kraj mówił przedstawiciel Muzeum Narodowego w szwajcarskim Rapperswilu.

Doktor Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, w krótkim przemówieniu powitalnym powiedział m.in.: *Spoleczeństwo nasze, tak hojne nieraz dla innych celów, nie dostarczyło środków pieniężnych muzeom [...]. O legatach, o darach pieniężnych na muzea się nie słyszy. Teraz każde miasto większe w Niemczech posiada muzeum, będące chlubą i atrakcją a zarazem ogniskiem kultury, dostępnem dla wszystkich. W większych miastach muzea są pałacami szerszych warstw, które u siebie dzieł sztuki nie mając, posiadają je jako wspólną własność w muzeach. U nas cały ruch teraz dopiero w interesie muzeów nieznacznie się uwydatnia. Organizacja fachowa okazała się zatem konieczną i stąd myśl założenia związku stała się aktualną, skoro już posiadamy szereg muzeów i pole wspólnej pracy.*

Przedstawiony zebraniem projekt regulaminu mówił, że zadaniem Związku będzie w pierwszym rzędzie nawiązanie *najściślejszych wzajemnych stosunków pomiędzy muzeologami polskimi*, celem *zorganizowania fachowej kontroli nad racjonalnym i naukowym prowadzeniem muzeów*, podnoszenie kwalifikacji personelu, współpraca w zakresie organizacji wystaw, wydawnictw, koordynacja zakupów ze szczególnym zwróceniem uwagi na okazy zagrożone wywozem za granicę, oraz przeprowadzenie inwentaryzacji wszystkich zbiorów i wydanie ich monografii. Regulamin postanawiał, że



członkami Związku mogą być tylko instytucje muzealne, reprezentowane przez dyrektorów, względnie pracowników wchodzących w skład dyrekcji.

Projekt został przyjęty, z tym jednak, że ze względu na obowiązujące w zaborach różne prawa o stowarzyszeniach, postanowiono zmienić proponowaną uprzednio nazwę Związek Muzeów Polskich na Delegację Muzeologów Polskich. Na czele jej stanął Józef Leski, dyrektor Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, jego zastępcą wybrano wspomnianego już dyrektora Koperę. Do czasu wojny do Delegacji przystąpiły 32 muzea spośród 46 zaproszonych.

Wkrótce po odzyskaniu niepodległości zarząd Delegacji wznowił swoją działalność, dążąc przede wszystkim do zwołania zjazdu. Po dwu nieudanych próbach doszło wreszcie do niego na początku sierpnia 1921 r. w Poznaniu. Przybyli nań wyłącznie przedstawiciele muzeów historyczno-artystycznych lub takich, w których przeważały zbiory tego rodzaju. Muzea takie właśnie najbardziej się rozwinęły w czasach porobiorowych i po wojnie nadal dominowały w całym muzealnictwie. Znalazło to wówczas odzwierciedlenie w nazwie organizacji przyjętej w miejsce poprzedniej — Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych. Już pierwszy jednak referat wygłoszony przez dyrektora Stefana Komornickiego z krakowskiego Muzeum Czartoryskich, zatytułowany „Ustalenie typów muzeów”, oraz dwa referaty Bronisława Gembarzewskiego, dyrektora Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska w Warszawie — o „Zasadach statutów muzealnych” i o „Projekcie utworzenia Państwowej Rady Muzealnej”, wykraczały poza ten tylko rodzaj muzeów. Podobnie doktor Władysław S. Turczyński reprezentujący Ministerstwo Sztuki i Kultury, mówiąc o „Stosunkach rządu do muzeów”, miał na myśli nie tylko muzea historyczno-artystyczne. Nic więc dziwnego, że już na następnym zjeździe upomniano się o przynależność muzeów przyrodniczych. Było to przecież zgodne z celami Delegacji, umieszczonymi w jej regulaminie przyjętym z niewielkimi zmianami w roku 1922, na drugim zjeździe, jako statut Związku. Trzeci zjazd, który odbył się w roku 1924 we Lwowie, drugim po Krakowie miście o najbardziej wówczas rozwiniętym i ustabilizowanym życiu muzealnym w Polsce, został dla zaakcentowania ciągłości z Delegacją, w nawiąza-

niu do inauguracyjnego, uznany za czwarty z kolei.

Zjazd lwowski zaakcentował mocno problem nędzy materialnej muzeów. Sprawa ta dzięki prasie trafiła szybko na forum sejmu. Sytuacja finansowa państwa, ubożenie ludności nie rokowały jednak rychłej zmiany na lepsze. Również sam związek stanął w obliczu kryzysu, zwłaszcza że Bronisław Gembarzewski, nowo wybrany prezes, nie mogąc już wcześniej znaleźć wspólnego języka z członkami warszawskiej Rady Muzealnej, przestał wierzyć w możliwość prowadzenia jakiegokolwiek pożytecznej pracy przez muzealnictwo, poza zarządzaniem muzeami, w czym także upatrywał trudności. Na skutek tego działalność Związku zamarła na przeciąg sześciu lat, nie bez sprzeciwów przedstawicieli muzeów małopolskich, przede wszystkim inżyniera Kazimierza Osińskiego, kierownika Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. W odpowiedzi na pismo wiceprezesów Związku, uzasadniające bezcelowość podjęcia w tym czasie szerszej działalności, stwierdzał, że o możliwości dalszej pracy Związku mogą decydować tylko jego członkowie. *Podjmując problem, czy polscy ministrowie oświaty powinni dbać o kulturę narodową rozwijaną w społeczeństwie drogą organizacji muzealnych* — pisał z typową dla niego pasją — *zaznaczam, że Związek Muzeów Polskich ma bardzo liczne zadania organizacyjne do spełnienia, bez łączenia ich z sanacją stosunków finansowych w Polsce. Daremnie ...*

Inicjatywa Kazimierza Osińskiego odrzucona w 1925 r. odżyła pięć lat później. Kilkuosobowemu komitetowi udało się zwołać piąty zjazd w Tarnowie, w czerwcu 1930 r. Feliks Kopera witając zebranych w ratuszu przedstawicieli 25 muzeów z Cieszyna, Gumnisk i Podhorzec, Krakowa, Lublina, Lwowa, Poznania, Przemysła, Stanisławowa i Warszawy, podkreślił, że podstawowym zadaniem zjazdu jest powołanie takiego zarządu, który zapewni Związkowi aktywną i skuteczną działalność. W trakcie obrad odwołano się także do doświadczeń organizacyjnych podobnych związków zagranicą.

Prezesem zarządu, z którym wiązano tak wielkie nadzieje, został wybrany Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie i profesor historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego demokratyczny sposób kierowania Związkiem, umiejętność współzycia z ludźmi z różnych środowisk muzealnych i łagodzenia konfliktów zjednały



mu szacunek wśród pracowników instytucji członkowskich. Podobnym szacunkiem i sympatią cieszył się doktor Zbigniew Bocheński, kustosz tego samego muzeum, który został wybrany w Tarnowie sekretarzem. Ten wybór, ponawiany corocznie do końca działalności Związku, okazał się dla jego rozwoju niezmiernie szczęśliwy.

Zjazd tarnowski postanowił rozszerzyć członkostwo na muzea wszystkich rodzajów, także na należące do mniejszości narodowych. Znalazło to swój wyraz w zmianie nazwy organizacji na — Związek Muzeów w Polsce. Jednocześnie opracowano nową wersję statutu, w którym cele działania sformułowane zostały następująco:

- a) *zawiązanie i stałe utrzymywanie wzajemnych stosunków między muzeami i muzeologami w Polsce;*
- b) *wzajemne wspieranie się w pracach zawodowych i wydawnictwach naukowych;*
- c) *wspólna obrona interesów muzeów i ich pracowników.*

Na X zjeździe, który odbył się w 1934 r. w Wilnie, postanowiono przyjmować również członków jednostkowych, znanych z działalności na polu muzealnictwa, ale w liczbie nie przekraczającej jednej trzeciej liczby członków zwyczajnych, czyli muzeów. Za członków jednostkowych uznano następujące osoby: w 1937 r. prof. dra Tadeusza Wolskiego, w 1939 r. dra Aleksandra Czołowskiego i dra Alfreda Lauterbacha oraz w 1946 r. prof. dra Włodzimierza Antoniewicza i Józefa Jodkowskiego. Ponadto stworzono możliwość mianowania przez zjazd członków honorowych. Do sprawy członkostwa wrócono jeszcze raz na czternastym zjeździe, który w 1938 r. odbył się w Sandomierzu. Przyjęto wówczas wniosek Kazimierza Osieńskiego, aby przyjmować również polskie muzea zagraniczne, co było zresztą zgodne z regulaminem dawnej Delegacji. W roku 1939 rozpoczęto starania o przyjęcie do Związku Muzeum i Archiwum Polskiego w Chicago, przerwane wybuchem wojny.

W miarę, jak rozrastały się grupy muzeów tego samego rodzaju zaczęto tworzyć sekcje. Pierwsza — muzeów regionalnych — powstała na VII zjeździe w 1931 r., dwie następne — technicznych i historyczno-artystycznych — w ciągu 1934 r. Aktywność sekcji pierwszej była wyjątkowa. Natomiast po wojnie, prócz powołanej na nowo sekcji muzeów technicznych, utworzono w latach 1946-1947 dwie dalsze — archeologiczną oraz etnograficzną.

Ważnym instrumentem współpracy muzeów, a także podnoszenia kwalifikacji ich pracowników były publikacje. Pierwszym, który zwrócił uwagę na potrzebę utworzenia czasopisma fachowego, był dr Marian Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Na zjeździe w 1921 r. zaproponował przejście przez Związek wydawanego własnym sumptem „Przeglądu Muzealnego”, czemu przeszkodził jednak brak pieniędzy. Musiano więc poprzestać na skromnych „Komunikatach”, ogłaszanych zrazu na łamach „Rzeczy Pięknych” (1931) i „Ziemi” (1932). Od roku 1934 zaczęto publikować je samodzielnie; do 1939 r. ukazało się 38 numerów. Protokoły zjazdów, poszerzone z czasem o teksty wygłaszanych na nich referatów, rozpowszechniano w postaci zjazdowych „Pamiętników”, które od 1932 r. otrzymały tytuł „Pamiętnika Muzealnego”. W jego miejsce zaczął ukazywać się w 1948 r. „Kwartalnik Muzealny” (do 1949).

W roku 1936 rozpoczęto pod kierunkiem dra Stefana Komornickiego prace nad podręcznikiem pt. *Muzealnictwo*. Druk przerwała wojna; ukazał się dopiero w 1947 r. przeredagowany przez dra Tadeusza Dobrowolskiego. Była to jedna z pierwszych tego rodzaju publikacji w Europie. W roku 1948 rozpoczęto wydawanie serii „Biblioteka wiedzy muzealnej”. Do końca istnienia Związku ukazały się trzy tomiki.

Jednym z głównych punktów porządku obrad XV zjazdu, który odbył się w czerwcu w 1939 r. była sprawa zabezpieczenia zbiorów muzealnych na wypadek wojny. Związek łączył już wówczas 110 muzeów (na 175 istniejących). Zdecydowana większość z nich mogła sprostać stawianym im wymaganiom.

Dr Marian Bogucki, przedstawiciel gospodarzy zjazdu, przemawiając na zakończenie czterodniowych obrad życzył delegatom, *aby [...] najbliższy ogólnopolski zjazd Związku Muzeów w Polsce odbył się u ujścia naszej Wisły, ponieważ, jak powiedział wcześniej — wybrzeża polskiego nie można wyobrazić sobie bez Gdańska, na którego wzrost pracowała przez setki lat cała Polska, a opieka królów pozwoliła mu stworzyć najpiękniejsze dzieła sztuki na całym południowym wybrzeżu Bałtyku, wiążąc jego byt i rozwój na zawsze z losem Polski.*

Następny zjazd odbył się w sierpniu 1945 r., ale nie w leżącym w gruzach Gdańsku, lecz w Krakowie. Odbudowa z ogromu zniszczeń, problem



rewindykacji zbiorów z Zachodu i Wschodu, konieczność opracowania nowej sieci muzealnej, w tym przede wszystkim dla Ziemi Odzyskanych, wykształcenie nowych kadr, sprostanie zwiększającym ciągle zadaniom oświatowym, lub raczej propagandowym, oto tematy poruszane najczęściej na zjazdach. Ostatni, XIX zjazd odbył się w 1948 r. w Bydgoszczy, Toruniu i Fromborku, do którego uczestnicy udali się na uroczystość otwarcia Muzeum Mikołaja Kopernika. Równocześnie zmienił się zupełnie stosunek władz do muzeów, stopniowo przygotowujących je do całkowitego podporządkowania swoim celom ideologicznym. W roku 1950 nastąpiło upaństwowienie muzeów co oznaczało również kres istnienia ich Związku. Stosowną decyzję przekazał Zarządowi Wydział Społeczno-Administracyjny Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie, 18 lutego 1951 r. Prawie rok wcześniej do Związku przyjęto ostatnie muzeum — Muzeum Historii Wawelu.

## Sprawy

Karol Libelt określił stowarzyszenia jako *poznakę siły moralnej i intelektualnej kraju*. W stwierdzeniu tym odczytujemy dzisiaj bardziej prawdę o położeniu społeczeństwa porozbiorowego, niż przeznaczony dla niego program, który w istocie swej z pewnością zawierało. Instytucjonalizacja kultury i życia publicznego była zjawiskiem typowym dla rodzącej się w XIX w. nowej cywilizacji. Nigdzie jednak, poza ziemiami polskimi, nie była ona w tak dużym stopniu uzależniona od woli świadomych swoich zadań inicjatorów i wykonawców. Powodem tej anormalnej sytuacji były warunki polityczne pozbawiające stowarzyszenia polskie koniecznej weryfikacji aparatu państwowego, współdecydującego o ich przydatności społecznej i w zależności od niej udzielającego im poparcia. Działy one więc, jak gdyby w sztucznym, skonstruowanym przez siebie środowisku, łącząc swoje cele z zadaniami nie istniejącego, niepodległego państwa, co w sferze ideowej prowadziło do więzi polityki nie tylko z życiem społecznym, ale również z nauką i kulturą. Instytucje muzealne podlegały także tej prawidłowości.

Obradujący w 1910 r. w Brukseli Wszechrwiatowy Kongres Stowarzyszeń Międzynarodowych

postanowił założyć muzeum, którego celem, według wydanej w związku z tym we Lwowie ulotki, było *wykazanie postępu dokonanego we wszystkich kierunkach w dziedzinie organizacji międzynarodowej i doniosłości takich organizacji z punktu widzenia naukowego i społecznego*. Jeden z działów w tym muzeum miał po raz pierwszy na gruncie międzynarodowym pokazać *rezultaty i metody pracy społecznej* wszystkich dzielnic Polski. Prace nad wyposażeniem tego działu, jakie podjęto wspólnie pod trzema zaborami, musiały zwrócić uwagę na stan i potrzeby własnych muzeów, uzależnionych od różnych w każdym zaborze czynników politycznych i społeczno-kulturalnych, ale w równej mierze kierujących się obowiązkiem służenia niepodzielnej kulturze polskiej. Zrozumiano wkrótce, że sprostanie temu obowiązkowi w sposób właściwy nowoczesnym instytucjom muzealnym nie będzie możliwe w poszczególnych wypadkach; mogłaby się podjąć tego tylko wspólna organizacja. Wskazywały na to również doświadczenia zagranicznych związków muzealnych. I to prawdopodobnie przyspieszyło powstanie Delegacji Muzeologów Polskich.

Inicjowanie działania społecznego, które miało na uwadze prócz korzyści własnych, także dobro państwa istniejącego na razie tylko w sferze duchowej, musiało prowadzić do stopniowej idealizacji jego wyobrażeń. Przyniosła ona z niepodległością wiele postępowych praw i urządzeń, ale jednocześnie utrudniła rozdział obowiązków państwa od instytucji społecznych, powodując na tym tle powstanie niekiedy bardzo poważnych kryzysów. Nie mogło być inaczej w kraju, w którym postępy instytucjonalizacji były *poznaczką siły moralnej i intelektualnej*, a nie wypadkową rzeczywistych układów społeczno-ekonomicznych.

Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, w jaki przekształciła się Delegacja Muzeologów Polskich, nie przetrwał trzech trudnych lat pracy nad stworzeniem wspólnego z państwem systemu opieki nad *skarbami jego duchowej kultury*, jak jeszcze w 1909 r. nazywała zbiory muzealne odezwa Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu. Państwowe rady muzealne, które powstały w 1922 r., nie określiły w sposób dostateczny wielkości poświęcenia społeczeństwa i zobowiązań czynników rządowych, a pierwsze, niespokojne lata odbudowy Rzeczypospolitej nie pozwoliły w praktyce na wprowadzenie poprawek. Ostatecz-



ne załamanie się państwowej polityki muzealnej w połowie lat dwudziestych, doprowadziło do upadku zdezorientowany i nie przystosowany do nowej rzeczywistości ruch społeczny w tym zakresie.

Głębokie rozczarowanie, jakie przeżywali w związku z tym jego najbardziej aktywni działacze, pozwoliło jednak kilka lat później bardziej realnie ocenić możliwości wzajemnej współpracy z rządem. Reaktywowany w 1930 r. związek już wszystkich rodzajów muzeów doprowadził wkrótce razem z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do uchwalenia ustawy o muzeach publicznych, stwarzając prawne podstawy dla państwowej opieki nad nimi. Zapoczątkowano wiele działań prowadzących do uporządkowania sieci muzeów regionalnych, unowocześnienia ich organizacji, usprawnienia pracy naukowo-oświatowej i kształcenia personelu. *Muzea zaczynają się stawać żywymi, twórczymi jednostkami* — mówiła dr R. Danysz-Fleszarowa na posiedzeniu Senatu w 1936 r. *Przez odpowiedni dobór i ułożenie eksponatów stają się, jak gdyby wielką obrazkową książką, łatwo dostępną dla mało wykształconego umysłu.*

Lata trzydzieste były dla muzeów szczególnie ważne. Wówczas to osiągnęły one nie tylko świadomość własnych celów, ale również własnej odrębności wśród instytucji zajmujących się animacją życia kulturalnego, rozwijaniem badań naukowych, upowszechnianiem oświaty. Mimo dużego znaczenia muzeów historyczno-artystycznych, nie dochodziło na przykład do sprowadzania ich funkcji do opieki nad zabytkami sztuki lub kultury materialnej: granica między konserwatorstwem a muzealnictwem była nieczytelna tylko dla nielicznych. Należał do nich Konserwator Generalny RP Jerzy Remer, który na zjeździe konserwatorów w 1934 r. w Poznaniu określił muzea jako schrony dla zabytków osieroconych i ekshumowanych z miejsca pierwotnego swego przeznaczenia. Spotkał się tym z ostrą polemiką Alfreda Lauterbacha. Wystąpienia takie należały jednak do rzadkości.

Sytuacja muzeów, ukształtowana w swoich głównych zarysach w okresie zaborów, była skomplikowana. Największe z nich należały do miast lub zgoda osób prywatnych, większość pozostałych stanowiła własność organizacji społecznych lub instytucji naukowych, państwo administrowało kilkoma. Ambicje poszczególnych dyrekcji często

pokrywały się z rodzajem i zasięgiem władzy właścicieli, a nie potrzebami ogólnej polityki muzealnej kraju. Stąd konieczność powołania odpowiedniego organu czy tylko referatu spełniającego rolę nadrzędnej, bo państwowej instancji, była duża. Jeżeli jednak zatrudnienie w takim urzędzie właściwie przygotowanych ludzi zapewniłoby niewątpliwie odpowiedni poziom podejmowanych tam decyzji, to wprowadzenie ich w życie nie byłoby możliwe w zróżnicowanych stosunkach własnościowych muzeów bez wydania odpowiedniej ustawy. Tylko na jej podstawie możliwe byłoby przeprowadzenie zmian w najczęściej przypadkowo powstałej sieci muzeów, dokonanie w niektórych wypadkach niezbędnej komasacji zbiorów, panowanie nad powstawaniem nowych placówek, udzielanie pomocy finansowej na budowę gmachów, zakup eksponatów, zorganizowanie szkolenia personelu i uporządkowanie jego statusu zawodowego.

Z projektem takiej ustawy wystąpił dr Ludwik Grajewski w artykule opublikowanym w 1930 r. we wrześniowym numerze „Ziemi”. Według niego powinien być w niej zaznaczony cel i kierunek wszystkich muzeów, kto i gdzie powinien utrzymywać muzea, ich środki działania, teren działalności, fundusze, prawa i obowiązki właścicieli towarzystw muzealnych, prawa i obowiązki dyrektorów i kustoszów, pobory urzędników muzealnych zgodne z uchwałą Związku Muzeów Polskich, dokładne wyznaczenie rang i tytułów urzędników muzealnych [...] — wreszcie i ten ważny punkt, żeby kierownicy muzeów nie kolekcjonowali prywatnie takich zbiorów, które są gromadzone w muzeach przez nich kierowanych. Na koniec określenie praw i obowiązków względem muzeów władz nadzorczych II instancji, czyli konserwatora okręgowego, który byłby w stałym kontakcie ze Związkiem Muzeów i III instancji, czyli Inspektora Generalnego, którego organem byłaby Państwowa Rada Muzealna.

Mimo całej drobiazgowości projektu, niewłaściwej zresztą, dla tego rodzaju dokumentu, nie znalazło się w nim określenie wyjaśniające, na jakiej zasadzie mają podlegać ustawie muzea, będące w przytłaczającej większości własnością niepaństwową. Rozumiał tę trudność Alfred Lauterbach, który na V zjeździe Związku Muzeów słusznie zauważył, że ustawa wprowadzająca centralizację spraw muzealnych w oddzielnym urzędzie, nie dostarczy mu podstaw do egzekwowania własnych



decyzji. I choć zjazd ten uchwalił wnioski domagające się reorganizacji instytucjonalnej formy państwowego kierowania sprawami muzealnymi, to zarząd uznał pośrednio wątpliwości Alfreda Lauterbacha, nie włączając problemu ustawy do Memoriału, przedstawionego 26 marca 1931 r. ministrowi WRiOP, celem zwrócenia mu uwagi na ciężkie położenie muzeów w Polsce. Poprawę spodziewano się uzyskać prosząc w nim 1) o stworzenie referatu dla spraw muzeów przy Departamencie Nauki i scentralizowanie tamże wszystkich agend wchodzących w zakres muzealnictwa, 2) o opracowanie jednolitego postępowania w zakresie powstawania, organizowania, pomocy oraz kontroli (ze strony Państwa) poszczególnych muzeów, przy równoczesnym stworzeniu ewidencji wszystkich muzeów na ziemiach polskich, 3) aby we wszystkich powyżej wymienionych sprawach raczył zaciągać opinii Związku, jako instancji najbardziej kompetentnej w tym względzie.

Ministerstwo przyznając słuszność tym postulatam, nie mogło ich jednak realizować przed wydaniem odpowiedniej ustawy. Musiało to przekonać również Alfreda Lauterbacha, który może nawet pod wpływem odgórnych instrukcji, udzielonych mu jako dyrektorowi Państwowych Zbiorów Sztuki podległych już Ministerstwu, w swoim wystąpieniu na kolejnym, VII zjeździe Związku w 1931 r. nawiązując do Memoriału zaproponował, aby przystąpić do opracowania projektu ustawy, obejmującej wszystkie typy i rodzaje muzeów. W propozycji tej kryło się jednocześnie uznanie przez Ministerstwo Związku jako reprezentacji całego muzealnictwa, w interesie którego nie można podejmować żadnych decyzji bez uzgodnienia ich z jego przedstawicielami.

Realne granice tej współpracy określiła ożywiona dyskusja nad projektem ustawy opracowanym na życzenie zjazdu przez Alfreda Lauterbacha. Starły się w niej po raz pierwszy po odzyskaniu niepodległości na taką skalę poglądy rzeczników muzeów przede wszystkim miejskich, samorządnych i narodowościowych, stojących na stanowisku pełnej autonomii kierowanych przez siebie instytucji, ze zwolennikami poddania muzeów dominacji państwa. Ci drudzy nadawali dotychczas zasadniczy ton większości wystąpień na tematy muzealne, jakie w minionym dziesięcioleciu znalazły się na łamach prasy codziennej i fachowej. Przyznanie jednak państwu szerokich

uprawnień przy braku z jego strony środków finansowych na ich realizację, zniszczenie dotychczasowej struktury muzealnictwa, nie przyniosłoby w zamian nic konstruktywnego, grożąc przy tym wszystkim ujemnymi stronami etatyzacji.

*Ustalenie takiego stosunku państwa do muzeów* — pisał w uwagach nad projektem dr Aleksander Maciesza z Muzeum Płockiego — *według naszego mniemania jest w obecnych czasach kryzysu gospodarczego prawie nie do zrealizowania i nie przyniesie żadnego pożytku dla rozwoju muzeów a nawet może ogromnie zahamować inicjatywę społeczną i prywatną, tak ważną w powstawaniu i wzbogacaniu muzeów. Dotychczasowe doświadczenia nabyte w ciągu pierwszych lat istnienia odrodzonego państwa polskiego wskazywały, że upaństwowienie i umiastowienie różnych zakładów i instytucji rujnuje gospodarkę finansową oraz zabija inicjatywę i ofiarność prywatną i społeczną.* Pogląd jakoby ustawa była z tych względów przedwczesna na VIII zjeździe Związku, reprezentował głównie dr Mieczysław Gębarowicz z lwowskiego Muzeum im. Lubomirskich. Nie miał on jednak racji. Liczne uwagi, które padły w trakcie dyskusji nad projektem, nadały mu ostatecznie taki kształt, który nie naruszając czynników warunkujących istnienie muzeów na dotychczasowych zasadach, otworzył państwu możliwość planowego, a zarazem dzięki projektowanej Państwowej Radzie Muzealnej kompetentnego oddziaływania na ich rozwój. I w tym kształcie *Ustawa o opiece nad muzeami publicznymi* została ogłoszona z datą 28 marca 1933 r.

Muzeami w rozumieniu art. 1 ustawy były wszelkie zbiory publiczne z zakresu sztuki, kultury i przyrody, zorganizowane pod kątem widzenia ich wartości naukowej, artystycznej i pamiątkowej, będące własnością państwa, samorządów oraz innych instytucji i korporacji publiczno-prawnych, stowarzyszeń i osób prywatnych, o ile udostępniali je publiczności. Postanowienie to rozszerzał art. 4, który upoważniał Ministra WRiOP do włączenia do nich także innych muzeów na wniosek ich właścicieli. Art. 2 postanawiał, że *Minister WRiOP sprawuje nad muzeami publicznymi opiekę i nadzór w zakresie naukowym, artystycznym, technicznym i organizacyjnym, udziela zezwoleń na założenie muzeów publicznych wymienionych w art. 1 [...] oraz zatwierdza ich statuty.* Postanowienia ustawy nie dotyczyły tylko Muzeum Wojska w Warszawie i Wielkopolskiego Muzeum Wojska w Poznaniu,



podlegających bezpośrednio Ministrowi Spraw Wojskowych. Jednocześnie art. 3 ustawy przewidywał utworzenie przy Ministrze WRIOP Państwowej Rady Muzealnej, jako organu doradczego i opiniodawczego w sprawach wynikających z jego obowiązków związanych z opieką nad muzeami. Minister ten powołał ją dopiero rozporządzeniem z dnia 13 lutego 1935 r.

W posiedzeniach Rady prócz stałych członków, w tym delegowanych przez Związek, mogli brać udział także przedstawiciele innych ministerstw, zainteresowanych przedmiotem jej obrad. W ten sposób powstała możliwość wzajemnych kontaktów różnych resortów, bez wyłączenia spod ich kompetencji prowadzonych dotychczas przez nie muzeów. Rozwiązanie takie, choć kompromisowe wobec niektórych żądań, było jednak najrealniejszą formą państwowego kierowania całokształtem życia muzealnego kraju.

Jednym z głównych utrudnień w realizowaniu ogólnopolskiej polityki muzealnej było przypadkowe rozmieszczenie muzeów, odziedziczone po czasach porozbiorowych. Ich usytuowanie bardziej świadczyło o prężności lokalnych organizacji i poświęceniu jednostek, niż o chęci przekazania obrazu poszczególnych regionów i o oddziaływaniu na ich duchowy i gospodarczy rozwój. A takie zadanie stawiał im przede wszystkim regionalizm, którego znaczenie ustrojowe wzrosło po 1926 r. Stąd też głosy jego ideologów i działaczy miały decydujące znaczenie w dyskusjach na temat sieci muzeów. Głównym ich forum stał się Związek Muzeów odkąd w 1931 r. wstąpiły do niego muzea Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Utworzyły one wspomnianą już sekcję muzeów regionalnych, na czele której stał do 1936 r. prof. dr Włodzimierz Antoniewicz, zarazem przewodniczący Komisji Muzealnej tego Towarzystwa i najważniejszy autorytet w tym względzie.

W opublikowanym przez siebie w 1933 r. projekcie sieci Włodzimierz Antoniewicz pisał: *Muzea regionalne ściśle związane z terenem, z którego czerpią swoje zasady i na którym pracują dla nauki i oświaty, winny mieć sprecyzowane wytyczne, określające poszczególne obszary ich działania.* Podporządkowanie tych obszarów nadrzêdnemu dobru Polski zakładało także hierarchię organizacyjną w muzealnictwie. Na jej szczycie miały znajdować się muzea centralne, specjalistyczne lub zbiorowe, obejmujące cały kraj, następnie proponował muzea

dzielnicowe w następujących ośrodkach uniwersyteckich: w Warszawie dla Mazowsza, Podlasia i Lubelszczyzny, w Krakowie dla Małopolski i Śląska, we Lwowie dla Rusi Czerwonej, Wołynia, Podola i Pokucia, w Wilnie dla Litwy, Białorusi i Polesia, w Poznaniu dla Wielkopolski i Pomorza.

Trzecim ogniwem tego systemu miały być muzea regionalne. Określenie jednak liczby i granic tych regionów okazało się być trudne. Włodzimierz Antoniewicz oparł się na kryteriach geograficznych, przemysłowo-gospodarczych, archeologicznych, etnograficznych i administracyjno-historycznych. *Jeżeli się zważy — pisał — że do bezspornych obowiązków muzeów regionalnych poza ściśle muzealnymi prawami, należą o ile możliwości również takie zadania, jak np. propaganda ochrony zabytków przyrody i kultury, swojszczyzny, nie tylko uświadamianie garnących się do muzeów o cechach i walorach danego obszaru ale również wychowanie obywateli przez wpajanie w nich prawdziwego przywiązania do swojej ziemi, do swojego regionu, przyciąganie i rozwijanie kadr adeptów regionalnej pracy naukowej i oświatowej, wpływanie na ogólne podniesienie się kultury i świadomości narodowej na danym obszarze, stworzenie nieodzownej atmosfery do pogłębienia poznawania odnośnych środowisk natury i kultury, żeby poprzestać na najważniejszych postulatach, wówczas uzna się nieodzowność wytyczenia o ile możliwości wyraźnie okręgów muzealnych.* A to nie było proste. Jak wykazała rozpisana na jego wniosek ankieta, żadne z objętych nią muzeów nie miało wyraźnie sprecyzowanego programu regionalizacji. Również ankietowani na ten temat uczeni i teoretycy pracy regionalnej byli podzieleni. Nie zamykało to jednak dyskusji, uczynił to dopiero wybuch drugiej wojny światowej.

Sprawa sieci muzeów, współpracujących ze sobą na zasadzie hierarchicznej, wiązała się z potrzebą uporządkowania ich wewnętrznej struktury. Jak wspomniałem, sprawą statutu zajął się już zjazd w 1921 r. Wrócono do niej na V zjeździe, powołując sekcję, która miała zająć się *systemem organizacyjnym muzeów w ogólności.* Ukazano jednak w trakcie dyskusji nad projektami statutów dla muzeów regionalnych, opracowanych przez Włodzimierza Antoniewicza i Stefana Komornickiego, że sprawa ta należy do kompetencji Państwowej Rady Muzealnej. Ona też zajęła się nimi na swoim drugim posiedzeniu. Tymczasem okazało się, że na 62 ankietowane muzea tylko 30 miało własne



statuty, a II regulaminy. Jedynie 3 — Narodowe w Warszawie i Krakowie oraz Śląskie w Katowicach, można by uznać pod tym względem za wzorowe! A od statutu zależała przecież nie tylko wewnętrzna organizacja muzeum, lecz także sposób i skuteczność jego działania.

Poprawność struktury muzeum nie gwarantowała jeszcze jej trwałości. Zależała ona od środków finansowych. A z tymi było na ogół ciężko. Muzea otrzymywały bowiem najczęściej niewielkie sumy, od kilku do kilkuset tysięcy złotych rocznie w jednym przypadku. W większości muzeów ich finanse pochłaniały przede wszystkim opłaty za lokal i uposażenie personelu, który nierzadko pracował honorowo. W tej sytuacji przypadła Związkowi Muzeów absorbująca ponad miarę rola zarówno w zakresie wynajdywania i wskazywania źródeł pomocy finansowej, jak i wpływania na sprawiedliwy jej rozdział, o czym świadczą głosy odnotowane w protokołach kolejnych zjazdów. Zarząd podejmował się nie tylko rozlicznych interwencji, lecz opierając się na uchwałach zjazdów, starał się działać na rzecz poprawy sytuacji w skali ogólnokrajowej. W tym celu dwukrotnie, w 1934 i 1935 r. wystosował memoriały do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z prośbą o spowodowanie na podstawie *Dekret o samorządzie miejskim z 1919 r.*, aby w budżetach miast znalazły się dostatecznie duże sumy dla muzeów stanowiących ich własność. Starania te nie odniosły jednak większego skutku. Nie ustawano także w szukaniu sposobów pobudzenia ofiarności społecznej. Jeden z nich prowadził przez koła przyjaciół muzeów, o których zakładanie apelowano na zjazdach w 1935 i 1936 r.

Ludwik Grajewski w 1935 r. pisał w „Wiadomościach Archeologicznych”: *Wszelkie, choćby najlepiej obmyślane ustawy, rozporządzenia, plany i projekty rozbijają się o brak fachowych wykonawców i dlatego jako pierwszy postulat wszelkich prac reorganizacyjnych, trzeba postawić reorganizację personelu muzealnego i odebrać muzea z rąk niefachowych. W wielodziałowych muzeach personel ten był albo zbyt mały, albo zbyt jednostronnie przygotowany, aby mógł poradzić sobie z różnorodnością zbiorów. Dlatego często brak było inwentarzy, pełnej identyfikacji okazów, zła ich konserwacja i w konsekwencji niski poziom społecznej pracy muzeów. Jak wykazała ankieta rozesłana do pracowników muzeów członkowskich, tylko niewielka ich część miała dostateczne przygotowanie*

zawodowe<sup>2</sup>. Związek podejmował się przeciwdziałań również na tym polu. Przede wszystkim organizował rokrocznie zjazdy z fachowymi referatami, dyskusjami, a także możliwością poznawania muzeów w miejscowościach, w których odbywały się obrady.

Dążono także do wprowadzenia zasady zatrudniania na stanowiskach kierowniczych ludzi o odpowiednich kwalifikacjach. Na XVII zjeździe przyjęto wniosek Akademickiego Koła Historyków Sztuki UJ, postulujący ogłaszanie w prasie konkursów na wolne posady. Zarządowi udało się doprowadzić do takiego konkursu na stanowisko dyrektora Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi [został nim Marian Minich]. Szukano również możliwości podnoszenia kwalifikacji osób już pracujących, nierzadko założycieli swoich muzeów, oraz sposobów kształcenia młodych adeptów. Na V zjeździe Kazimierz Osński zaproponował, aby urządzić przy pomocy finansowej rządu stałe kursy przy większych muzeach stołecznych. Do sprawy tej wróciła dwa lata później Maria Prüfferowa z wileńskiego Muzeum Etnograficznego, ale dopiero na X zjeździe uchwalono zorganizowanie takiego kursu w 1935 r. w Warszawie. Nie doszedł on jednak do skutku.

Na zjeździe w 1921 r. Feliks Kopera zaproponował zwrócenie się do uniwersytetów z prośbą o tworzenie katedr muzeologii. Pisma rozesłane w tej sprawie pozostały bez odpowiedzi, jak też i podobny apel skierowany w latach trzydziestych do Ministerstwa WRiOP. Tym bardziej więc należy odnotować dwa udane przedsięwzięcia: wykłady muzeologiczne prof. Feliksa Koperę na UJ i kurs dwuletni na Uniwersytecie w Poznaniu, zorganizowany w 1934 r. przez prof. Eugeniusza Frankowskiego, dyrektora Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Zajęcia na tym kursie obejmowały: *historię muzeologii, konserwację i techniki muzeologiczne, kompozycje muzeologiczne, fotografie i tablice wystawowe, zadania naukowe, wychowawcze i polityczne muzeum.*

Najwięcej nadziei budziła myśl opracowania podręcznika muzealnego, z wszystkich pozostałych inicjatyw najbardziej realna. Gotowy tekst znalazł się w połowie 1939 r. w drukarni, o dalszych jego losach była już mowa. Korzystano także z porad udzielanych przez Zarząd i ze wzajemnej pomocy muzeów zrzeszonych w Związku. Jego XII zjazd uznał *przecież wzajemną pomoc instytucji związkowych i ich pracowników w sprawach zawodowych za jedno z głównych zadań[...]Związku wyrażone w statucie.*



Wszystkie powyższe sprawy odżyły po 1945 r., w niektórych przypadkach w sposób przekraczający przedwojenne wyobrażenia, nie mówiąc już o możliwości ich realizowania. Tak było też z kształceniem pracowników muzealnych, dla których w 1948 r. Związek zorganizował kilkudniowy kurs w Krakowie. Wzięło w nim udział ponad 30 osób. Podczas uroczystości otwarcia przemówił do nich delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki, który powiedział, że wielką zasługą Związku po wojnie jest nie tylko opracowanie nowego programu dla muzealnictwa, udział w zdobywaniu koniecznych dla niego środków finansowych, ale również podjęcie kształcenia nowych kadr. A trzeba przy tym przypomnieć, że nie przeżyły wojny 64 osoby, w większym lub mniejszym stopniu nierzadko w sposób wybitny związane pracą z muzeami. Destrukcji uległa także sieć muzealna. Rok 1945 zastał tylko 22 muzea spośród 175 istniejących przed wojną. Muzea często ograbione z najcenniejszych eksponatów, urządzeń i bibliotek. Poza granicami pozostało 57 muzeów, w tym tak ważnych dla kultury polskiej, jak lwowskie i wileńskie. Nie mogły ich braku zrekompensować muzea na Ziemiach Odzyskanych, które w większości leżały w gruzach lub były rozgrabione. Jednocześnie oceniano, że w stosunku do stanu przedwojennego w posiadaniu prywatnym pozostało około 20% dzieł sztuki. Nakazem chwili stała się więc rewindykacja i odszkodowanie za poniesione straty. Także budowa nowej sieci obejmującej cały kraj w jego nowych granicach.

Aby wszystko to zrealizować, potrzebna była pomoc władz państwowych, które w tym celu utworzyły w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków. Zasługi jej, zwłaszcza za dyrekcji prof. Stanisława Lorentza, są nieocenione. Ale władze miały w tym cel wykraczający poza samo muzealnictwo. Dla nich było ono bowiem tylko jednym z instrumentów budowy ustroju marksistowsko-leninowskiego. *Bez włączenia się literatury i sztuki do walki o socjalizm — mówił Jakub Berman — nie podobna przeobrazić świadomości ludzkiej. Musimy zdawać sobie sprawę z tego, że sztuka we wszystkich swych odmianach jest instrumentem oddziaływania sięgającym niezmiernie głęboko i że bez tego instrumentu, bez mobilizacji sił na tym odcinku nie możemy odnieść pełnego zwycięstwa.* Słowa te odnosiły się do całej kultury i do wszystkich form jej upowszechniania, w tym także do muzeów.

W związku z tym zadaniem najważniejszym przez niektórych uważanym nawet za jedyne, była tzw. praca oświatowa, w istocie rzeczy sprowadzająca się do ideologizacji społeczeństwa. Miało to również swój wpływ na przekształcenia strukturalne muzeów, wyrażające się na przykład w odchodzeniu od pojęcia muzeum regionalnego na rzecz muzeum dla regionu. Jak już wspomniałem, proces ten kończyła nacjonalizacja, czyniąca zarazem zbędnym istnienie samorządnej organizacji muzeów. W 1950 r. rozpoczynał się nowy okres, który programował wytyczne. Muzealnictwo na etapie walki o socjalistyczną kulturę opracowane w ramach przygotowań do I Kongresu Nauki Polskiej.

## Działacze

Związek Muzeów w Polsce był nie tylko określoną przez statut strukturą organizacyjną. To byli także ludzie, którzy korzystając ze swoich uprawnień przybliżali cele stojące przed związkiem, lub ogarnięci niewiarą w ich osiągnięcie przyczyniali się do ich upadku. Jednak dobra wola większości z nich, ich całkowita bezinteresowność i bezgraniczne poświęcenie ostatecznie przeważały, zapewniając Związkowi ciągłość przedsięwzięć.

Wspomniałem już o zasługach profa Feliksa Kopy i jego wieloletniego współpracownika Z. Bocheńskiego, później także profesora, wybitnego znawcy barwy i broni. Ich poświęcenie dla Związku zapewniło zarazem Muzeum Narodowemu w Krakowie dominującą pozycję w ogólnopolskim życiu muzealnym. Wpłynął na nią oczywiście także poziom tej instytucji, który byłby niemożliwy do osiągnięcia w innym zaborze. Liberalizm Galicji przyczynił się bowiem do największego rozwoju muzealnictwa na podzielonych ziemiach Polski. Miała w nim swój udział również działalność muzeów ruskich i ukraińskich, których wybitnym przedstawicielem był dr Ilarjon Swiencickij, twórca i dyrektor Muzeum Narodowego Ukraińskiego we Lwowie. Był on aktywnym członkiem zarządu w latach 1930-1938, działaczem sekcji muzeów regionalnych.

Szczególną pozycję osiągnęły muzea przemysłowo-artystyczne i rolnicze, które w czasach niepodległości przechodziły nie zawsze łatwe przeobrażenia. Wybitną rolę w zaborze rosyjskim odegrało utworzone w 1875 r. Muzeum Przemysłu i Rol-



nictwa firmując ze względów politycznych różnorakie zadania, właściwe jeszcze dla oświeceniowego poglądu na przeznaczenie tego rodzaju instytucji, ale wówczas coraz rzadziej wiązanych z jej pojęciem. Mimo to, w uznaniu wielkich zasług tej placówki, wybrano jej dyrektora J. Leskiego pierwszym prezesem Delegacji Muzeologów. Na gruncie muzeów przemysłowych, przede wszystkim w Krakowie i Lwowie oraz Muzeum Rzemiosła i Sztuki Stosowanej w Warszawie, dokonało się najwcześniej zespolenie funkcji gromadzenia z upowszechnieniem. Dzięki temu odegrały one tak wybitną rolę w zakresie rozwoju oświaty zawodowej i oddziaływania na gospodarkę kraju, i w dużej mierze na patriotyczną świadomość rzemieślników i robotników. Dyrektorzy obu muzeów galicyjskich — dr Władysław Stroner ze Lwowa i inż. Stanisław Till z Krakowa, należeli do współzałożycieli Związku. Wieloletnim członkiem jego zarządu był inż. Edward Tor, kustosz muzeum krakowskiego.

Muzea małopolskie odgrywały poważną rolę wśród muzeów historyczno-artystycznych również w Polsce odrodzonej. Poza Muzeum Narodowym w Krakowie należy tu wymienić Muzeum Czartoryskich, którego kustosz dr Stefan Komornicki był jednym z najbardziej aktywnych członków zarządu Związku. Podobnie, jak dr Aleksander Czołowski, wybitny historyk i historyk sztuki oraz zasłużony twórca lwowskich muzeów miejskich (Muzeum Narodowe im. Jana III, Muzeum Historyczne, Galeria Narodowa), który przez kilka kadencji pełnił obowiązki wiceprezesa zarządu. Należy tu jeszcze wspomnieć niezwykle aktywność Kazimierza Osińskiego, twórcy i długoletniego kierownika Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. Zabierał on często głos na temat muzeów regionalnych, choć te, po przystąpieniu do związku muzeów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, głównego rzecznika zyskały w osobie prof. Włodzimierza Antoniewicza, a pod koniec lat trzydziestych — prof. dr. Tadeusza Wolskiego, kustosza Państwowego Muzeum Zoologicznego i członka Państwowej Rady Muzealnej. Spośród działaczy tej grupy muzeów należy przypomnieć jeszcze Józefa Jodkowskiego, dyrektora Muzeum Państwowego w Grodnie, żywo zajmującego się terenami północno-wschodnimi Rzeczypospolitej, dr. Tadeusza Dobrowolskiego, dyrektora Muzeum Śląskiego w Katowicach oraz Juliusza Zboro-

wskiego, dyrektora Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Odrębną pozycję zajmuje w dziejach Związku Muzeum Wielkopolskie dzięki działalności Mariana Gumowskiego i Nikodema Pajzderskiego.

W latach trzydziestych znacznie wzrosła w życiu związkowym rola muzeologów stołecznych. Wspomniałem dr Alfreda Lauterbacha, dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki w latach 1927-1938, historyka i teoretyka sztuki, od 1930 do 1939 r. wiceprzewodniczącego Związku, szczególnie zasłużonego w pracach nad *Ustawą o muzeach*. Wybitną indywidualnością był także inż. Kazimierz Jackowski, twórca Muzeum Przemysłu i Techniki, członek zarządu w latach 1935-1939. Dzięki niemu Związek uzyskał między innymi prawo udziału w przygotowywaniu wystaw polskich zagranicą.

Po II wojnie światowej dołączyło już na dobre warszawskie Muzeum Narodowe. Jego dyrektor, prof. Stanisław Lorentz, został jednym z wiceprezesów. Funkcję tę sprawował do końca istnienia Związku. Uzyskany przez to muzeum status pierwszej placówki w Polsce wspierała jednak nie samorządność muzealnictwa, a centralizacyjna polityka rządu.

Wszyscy wymienieni tutaj, a także jeszcze wielu innych, zajmą z pewnością poczesne miejsca w przyszłym słowniku biograficznym, niezbędnym dla poznania całości dziejów muzeów w Polsce.

Historia Związku Muzeów zamknęła się niejako między dwiema skrajnościami. W roku 1914 powstała bowiem organizacja reprezentująca zarówno interesy zrzeszonych w niej członków, jak i w pewnym sensie obowiązki względem nich ze strony nie istniejącego, własnego państwa. Przeszła natomiast istnieć z chwilą przejęcia przez to państwo muzeów, jak też wszelkich spraw związanych z ich działalnością. Lata następne wykazały jednak, że udział organizacji społecznych w rządzeniu krajem jest niezbędny również w zakresie spraw muzealnych. Można więc, w dalszym ciągu posługując się tak szeroką analogią, stwierdzić że optymalne warunki dla muzealnictwa polegają na równowadze czynników państwowych ze społecznymi. Wtedy też Związek Muzeów okaże się niezastąpiony. Cały powyższy akapit przepisuję z ukończonej przeze mnie w 1972 r. monografii tej organizacji, dlatego że dzisiaj jest chyba bardziej aktualny niż wówczas.



## Przypisy:

1. Tekst ten został oparty na mojej pracy doktorskiej pt. *Związek Muzeów w Polsce (1914-1951). Historia organizacji i jej wpływ na rozwój muzealnictwa polskiego* (Toruń 1972). Stamtąd też pochodzą wszystkie cytaty. Fragment mojej pracy doktorskiej został opublikowany pt. *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici.” „Za-

bytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 9, Nauki Humanistyczno-Społeczne 112, Toruń 1980 s.147-172.

2. Materiał ten omówilem oddzielnie, por.: *Personel muzeów polskich w świetle ankiety z 1934 r.*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 8, Nauki Humanistyczno-Społeczne 99, Toruń 1979 s. 67-79.

*Bogusław Mansfeld*

## L'Union des Musées en Pologne (1914-1951)

En 1914, l'on organisa la Délégation des Muséologues Polonais, et ce fut Józef Leski, le Directeur du Musée de l'Industria et de l'Agriculture qui se mit à la tête du Corps en question. Le but de la Délégation fut l'organisation du contrôle compétent sur la direction des musées — rationnelle et scientifique, l'élevation des qualifications professionnelles du personnel, la coopération dans le domaine de l'arrangement des expositions, comme une collaboration dans la sphère des publications, une coordination des achats, ainsi que l'exécution de la vérification d'inventaire de toutes les collections, et la publication de leurs monographies. Les musées, au nombre des 32 sur 46 invités, proclamèrent leur accession à la Délégation jusqu'au 1917. En 1921, la Délégation des Muséologues Polonais changea son nom, devenant l'Union

des Musées Historico-Artistiques Polonais. L'on créa, à mesure de l'accroissement des musées du même genre, des sections: en 1931 — celle des Musées Régionaux; en 1934 — celle des Musées de la Technique, comme celle des Musées Historico-Artistiques; et dans les années 1946-1947 — une Section Archéologique et Ethnographique. En 1936, l'on commença des travaux sur le manuel, intitulé „la Muséologie”, l'un des premiers en ce genre en Europe. En 1948, l'on commença la publication de „la Bibliothèque de la Science de Musée”. La dernière, XIX<sup>e</sup> Conférence de l'Union, eut lieu en 1948, à Bydgoszcz, Toruń et Frombork, et ce fut en 1950 que l'étatisation des musées se produit. La nationalisation des musées provoqua, à son tour, la dissolution de l'Union — le 18 février 1951.

*Krzysztof Jakubowski*

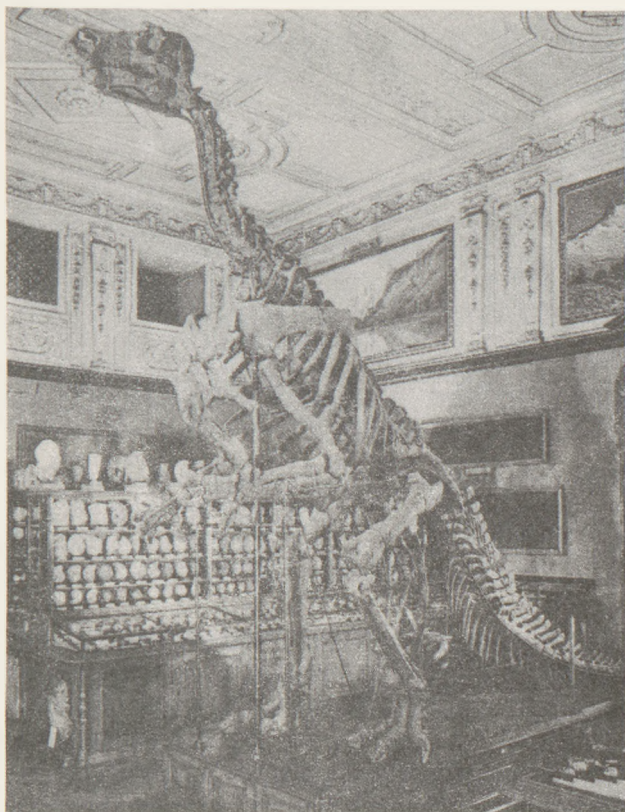
## Muzea przyrodnicze w obliczu przemian i wyzwań współczesności

Wielkie spory o współczesny kształt tradycyjnych instytucji kultury i nauki nie tracą na ostrości. Muzea, których rodowód utrwalał w nazwie sięga antycznego świata, są tu szczególnie wymownym przykładem. Rozliczne dowody spełniania ponadczasowej misji i nie słabnące zainteresowanie działalnością czołowych muzeów świata nie wykluczają głosów o zmierzchu ich funkcji w obliczu presji nowoczesnych środków przekazu i informacji. Wynikające stąd wnioski są podstawą rozmaitych prób uogólnień teoretycznych oraz rozwiązań praktycznych wyznaczających kierunki rozwoju muzealnictwa współczesnego<sup>1</sup>.

Z natury rzeczy owe dylematy manifestują się najdobitniej w przemianach działalności najwybitniejszych muzeów artystycznych i historycznych.

Są one bowiem wciąż postrzegane jako swoisty wzorzec najpełniej odzwierciedlający zadania współczesnego muzeum. Znacznie rzadziej natomiast, szczególnie w polskim piśmiennictwie muzeologicznym, rozważane są w sposób pogłębiony przeobrażenia zachodzące w muzeach innego typu<sup>2</sup>. Ograniczają się one najczęściej do rejestracji zewnętrznych przejawów przekształceń, a w niewielkim tylko stopniu próbują się odnieść do określenia skali i kierunków zmian modelowych i funkcjonalnych. Szczególną wrażliwość w tym zakresie zdają się wykazywać muzea techniczno-naukowe i przyrodnicze. Obok uniwersalnych trendów w teorii i praktyce muzealnej ujawniają się tu bowiem agresywnie uwarunkowania wynikające z lawinowo wzrastającego przyspieszenia





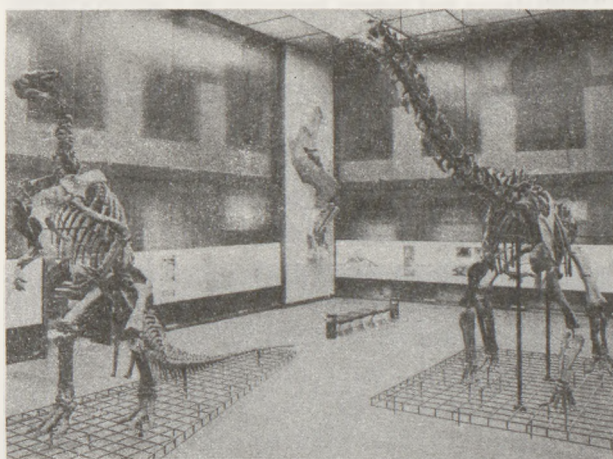
1. Typowy przykład tradycyjnej ekspozycji paleontologicznej ze schyłku XIX w., zachowanej w niezmiennym kształcie do czasów obecnych. Naturhistorisches Museum w Wiedniu.
1. Un exemple typique d'une exposition paléontologique traditionnelle, du déclin du XIXe siècle, conservée à la forme invariable jusqu'à l'époque actuelle. Naturhistorisches Museum à Vienne.

w rozwoju samej nauki i techniki. Z jednej strony pojawia się tu konieczność nadążania za niespotykaną dynamiką odkryć i konstatacji naukowych, a z drugiej — niezwykle trudna umiejętność wydobycia z ogromnego naporu cząstkowych informacji syntetyzującego obrazu najistotniejszych znaczeń postępu współczesnej wiedzy. Jest to zarazem ogromna szansa dla muzealnego przekazu, jak i jednocześnie wielkie niebezpieczeństwo uwikłania się w hermetyczną specjalizację. Równocześnie pojawiają się zupełnie nowe okoliczności w zakresie operowania nie znanymi dotychczas materiałami dokumentacyjnymi i obiektami muzealnymi, jak chociażby fotografia kosmiczna, której znaczenie poznawcze, szczególnie w zakresie rozmaitych dziedzin nauk przyrodniczych, otwiera nieosiągalne dotąd horyzonty. Na innym poziomie wkracza powszechnie stosowane narzędzie poznania świata przyrody żywej i nieożywionej, jakim jest mikros-

kopia elektronowa, ujawniająca najsubtelniejsze tajniki budowy materii.

Pomijam celowo w tym miejscu kwestię nowoczesnych środków przekazu informacji, które także wywierają wielki wpływ na modyfikację form prezentacji wystawienniczych i działalności oświatowej muzeów. Są to bowiem rozwiązania natury technicznej, których właściwe zastosowanie, zgodne z podstawową funkcją muzeum, spełniać powinno rolę wspomagającą, a nie zastępującą.

Skupiając uwagę na współczesnej problematyce muzealnictwa przyrodniczego, należy uwzględnić jeszcze jeden, niezwykle ważki aspekt. Oto wielorakie skutki przemian cywilizacyjnych powodują, nie notowane dotychczas w tak ogromnej skali, przekształcenia naturalnego środowiska przyrodniczego. Zanikają bezpowrotnie określone zespoły faunistyczne i florystyczne, zachodzą nieodwracalne zmiany całych ekosystemów. Dziś coraz częściej muzea przyrodnicze stają się jedyną, swoistą „ostoją” dokumentującą istnienie niektórych gatunków roślin i zwierząt spotykanych jeszcze do niedawna w środowisku naturalnym. Okazy przyrodnicze w zbiorach muzealnych, obok funkcji dokumentów naukowych, służących głównie poznaniu określonych zjawisk i procesów oraz upowszechnianiu wiedzy przyrodniczej, zyskują nowy wymiar. Podobnie jak jednostkowe dzieła sztuki, unikatowe zabytki archeologiczne czy historyczne chronione są w muzeach dla utrwalenia



2. Nowoczesna forma ekspozycji paleontologicznej w zmodernizowanych wnętrzach. Wielka sala dinozaurów w Naturmuseum Senckenberg we Frankfurcie n. Menem (1989).
2. Une forme moderne de l'exposition paléontologique aux intérieurs modernisés. La grande salle des dinosaures au Naturmuseum Senckenberg à Francfort-sur-le-Main (1989).



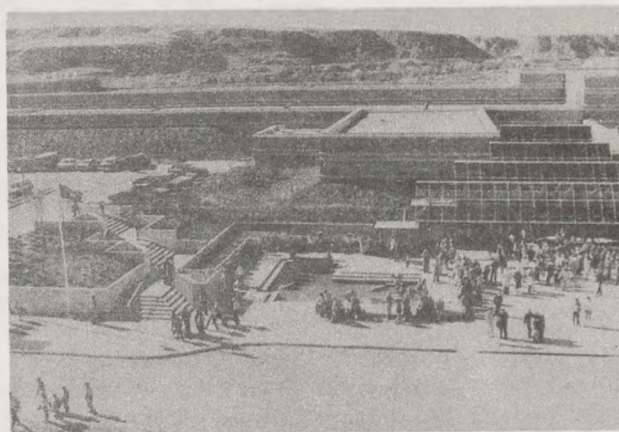


3. Kompozycja architektoniczna nowego gmachu muzeum przyrodniczego w Stuttgarcie zrealizowana w 1985 r. Staatliche Museum für Naturkunde — Museum am Löwentor. Stuttgart.
3. La composition architectonique de l'édifice nouveau du musée naturel à Stuttgart, réalisée en 1985. Staatliche Museum für Naturkunde — Museum am Löwentor. Stuttgart.

i przekazywania najwyższych wartości cywilizacyjnych i artystycznych dokonań człowieka, tak niektóre muzealne obiekty przyrodnicze stają się niepowtarzalnym świadectwem świata natury. Można by tu dodać, że — niestety — również niechlubnym potwierdzeniem dramatycznych zniszczeń i zagrożeń, jakie niesie ze sobą eksploatorska koncepcja rozwoju. W tym aspekcie współczesne muzea przyrodnicze stawać się mogą równocześnie miejscem humanistycznej refleksji o meandrach i pułapkach historycznie ukształtowanych formacji cywilizacyjnych oraz filozoficznej zadumy nad przyszłością otaczającego nas świata.

## Historia naturalna w nowym wydaniu

Wyróżniana przez większość muzeologów kategoria muzeów przyrodniczych jest określeniem bardzo pojemnym i nieprecyzyjnym. Jest to sytuacja podobna, jak w wypadku innych typów muzeów, wśród których wydziela się zazwyczaj muzea artystyczne, historyczne, archeologiczne, etnograficzne i techniczno-naukowe<sup>3</sup>. Rzeczywisty obraz jest znacznie bardziej złożony i wynika z odmienności tradycji historycznych i kulturowych rzutuujących na niesłychaną różnorodność rozwiązań koncepcyjnych i organizacyjnych. W praktyce bardzo trudno o konsekwentny podział również i dlatego, że nader często, obok muzeów o jednolitym profilu zbiorów, występują struktury mieszane. Niejed-

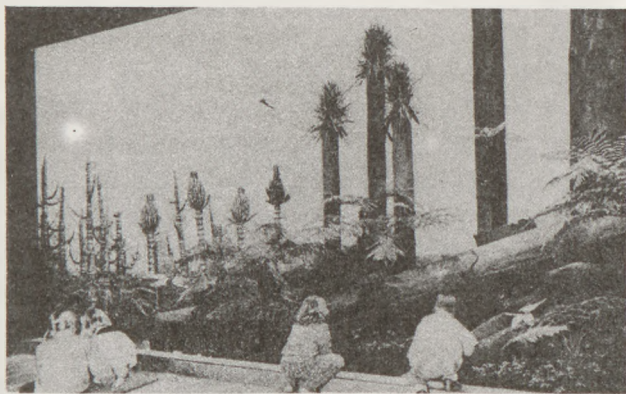


4. Kompleks budynków Tyrell Museum of Paleontology w Drumheller (Kanada), udostępnionych publiczności w 1985 r.
4. L'ensemble de bâtiments du Tyrell Museum of Paleontology à Drumheller (Canada), rendus accessibles au public en 1985.

nokrotnie znaczące kolekcje przyrodnicze wchodziły w skład muzeów wielodziałowych o zupełnie innym profilu zasadniczym. Ze względów czysto praktycznych bardzo przydatny jest podział zastosowany w monumentalnym opracowaniu o charakterze informacyjnym, przygotowanym przy współudziale znakomitego muzeologa angielskiego, Kennetha Hudsona<sup>4</sup>. Muzea przyrodnicze wydzielone tu zostały w osobną grupę muzeów naukowych (*sciences*), wśród których wyróżnia się następujące kategorie muzeów: 1) geologiczne, mineralogiczne i paleontologiczne; 2) biologiczne, zoologiczne i historii naturalnej; 3) botaniczne; 4) antropologiczne i etnologiczne. Poza tym do grupy muzeów naukowych zaliczane są muzea poświęcone: 5) matematyce, naukom fizycznym i geografii; 6) naukom medycznym; 7) aeronautyce. Pozostałe muzea wydzielone są w odrębne grupy: sztuki (*arts*), przemysłu i techniki (*industry and technology*), historii (*history*), edukacji (*education*) oraz czasu wolnego i rozrywki (*leisure and entertainment*).

Wśród największych, liczących się muzeów świata szczególnie znaczącą rolę odgrywają wciąż wielodziałowe muzea historii naturalnej. Większość z nich ukształtowała się w połowie XIX w., chociaż korzenie sięgają bezpośrednio epoki Oświecenia, kiedy to rozpoczynał się przyspieszony proces tworzenia zrębów nowożytnego przyrodnictwa, a muzea wychodziły z fazy gabinetów osobliwości. Niekwestionowanym wzorcem jest tu brytyjskie Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, którego kolekcje przyrodnicze wchodziły





5. Fragment ekspozycji (rekonstrukcja lasu karbońskiego) w pawilonie muzealnym „Biochron” otwartym w 1985 r. przy Norder Dierenpark w Emmen (Holandia).
5. Le fragment de l'exposition (une reconstruction de forêt carbonienne) dans le pavillon de musée „Biochron” ouvert en 1985, près du Norder Dierenpark à Emmen (Hollande).

początkowo w skład utworzonego w 1753 r. British Museum, by począwszy od 1881 r. rozpocząć całkiem samodzielny byt jako British Museum (Natural History).

Pozostawiona w nazwie muzeów historia naturalna jest pojęciem tradycyjnym, którym obejmowano całokształt wiedzy o przyrodzie do czasu wykrystalizowania się odrębnych dyscyplin naukowych, zyskujących z czasem coraz węższą specjalizację. Zdawano sobie z tego doskonale sprawę już w drugiej połowie XIX w., kiedy to obszar dawnej historii naturalnej opuszczały astronomia, fizyka, chemia, geologia, a jej znaczenie zawężało się stopniowo do nauk zajmujących się przyrodą ożywioną. Równocześnie w terminologii naukowej pojawia się bardziej precyzyjne określenie ogólne — biologia, eliminujące z języka specjalistycznego historię naturalną. Nie znika ona jednak z obiegu powszechnego, zachowując bardzo nośną barwę znaczeniową dla szerszego ogółu. Zjawiska te dostrzegano z całą ostrością podejmując w 1884 r. pierwszą wielką reformę brytyjskiego Natural History Museum, wyzwalanego wówczas z okowów antydarwinizmu<sup>5</sup>. Sir William Henry Flower (1831-1899), jeden z najwybitniejszych muzeologów brytyjskich doby wiktoriańskiej, przeprowadzając zasadniczą reorganizację muzeum opartą na ściśle naukowych podstawach, opowiedział się jednak za zachowaniem pojęcia historii naturalnej. Ubiegał się on o przywrócenie jej dosłownego znaczenia, przekonując, że w potocznym rozumieniu historia naturalna dobrze kontrastuje z wszel-

kimi innymi przejawami działalności człowieka oraz zmianami, które na skutek jego interwencji zachodzą w świecie przyrody<sup>6</sup>.

Dziś czołowe muzea przyrodnicze noszące w członie nazwy „historię naturalną” dynamicznie reagują na przemiany wywołane współczesnym postępem nauki. British Museum (Natural History), podlega permanentnym przekształceniom wierne przesłaniu pierwszego, wielkiego reformatora W.H. Flower'a, który jeszcze w 1889 r. gorąco nawoływał: „...Muzeum podobne jest do żyjącego organizmu, który wymaga stałej i czulej troski. Musi on wzrastać [...] lub zginie”<sup>7</sup>.

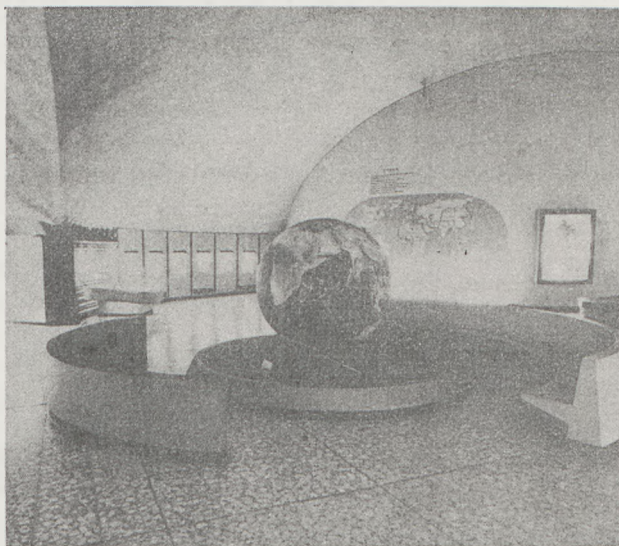
Ostatni, wielki program zmian obejmujący zasadniczą przebudowę koncepcji merytorycznej ekspozycji zapoczątkowany został w latach siedemdziesiątych (1972). Jego myślą przewodnią jest przedstawienie głównych problemów współczesnej biologii w ujęciu ekologicznym. Świadczą o tym chociażby tytuły ważniejszych wystaw odzwierciedlających kolejne fazy reorganizacji ekspozycji stałych, jak np. „Biologia człowieka — wystawa o nas samych” (Human biology — An exhibition of ourselves, 1977), „Wprowadzenie do ekologii” (Introducing ecology, 1978), „Miejsce człowieka w ewolucji” (Man's place in evolution, 1980), czy wreszcie udostępniona publiczności w 1981 r., w stulecie otwarcia muzeum, wielka i głośna wystawa pt. „O powstawaniu gatunków” (Origin of species by natural selection). Dalsze, zaplanowane i w znacznej części już zrealizowane

6. Montaż wielkiej dioramy na wystawie poświęconej środowisku przyrodniczemu Afryki. Science Museum. California. Academy of Science. San Francisco.
6. Le montage d'un grand diorama à l'exposition consacrée au milieu naturel de l'Afrique. Science Museum. California. Academy of Sciences. San Francisco.





modernizację stałych ciągów ekspozycyjnych podążają w tym samym kierunku<sup>8</sup>. Są one świadomą rezygnacją z dominanty tradycyjnych ujęć systematycznych na rzecz prezentacji wybranych, kluczowych problemów funkcjonowania środowiska przyrodniczego, ukazania wzajemnych relacji i powiązań pomiędzy organizmami oraz uzależnień od innych, abiotycznych składników. Jest to w istocie rzeczy powrót do spojrzenia na przyrodę jako całość, przełamujący dotychczasowe podziały wąskich specjalizacji coraz mniej czytelnych dla zwykłego odbiorcy. Inaczej mówiąc, jest to nawiązanie we współczesnym kształcie do „historii naturalnej” świata przyrody. Wspominam o tym szerzej, bowiem inspiratorska rola brytyjskiego Muzeum Historii Naturalnej rzutuje od dawna na kierunki przemian w całym muzealnictwie przyrodniczym<sup>9</sup>. Rzecz oczywista, proces ten nie pozbawiony jest licznych kontrowersji i gorących sporów zarówno wśród muzeologów, jak i publiczności. Uzewnętrzniają się przy tym uniwersalne dylematy współczesnych muzeów dotyczące m.in. określenia głównego odbiorcy, kwestie pogodzenia ścisłości naukowej z atrakcyjnością przekazu, trudności z najcelniejszym doбором eksponatów wystawowych wobec konieczności ograniczenia ich liczby i wiele, wiele innych<sup>10</sup>.



7. Fragment ekspozycji pt. „Ziemia” w nowym (1964 r.) Muzeum Historii Naturalnej w Meksyku (Museo de Historia Natural de la Ciudad de Mexico).
7. Le fragment de l'exposition intitulée "La Terre" au nouveau (1964) Musée de l'Histoire Naturelle à Mexico (Museo de Historia Natural de la Ciudad de Mexico).

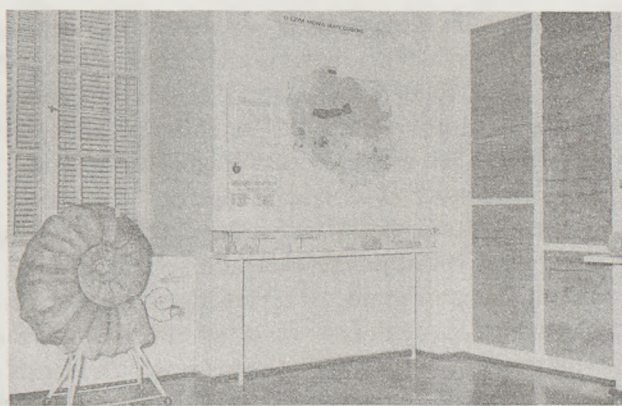


8. Ekspozycja kamieni budowlanych na terenach wystawowych wokół budynków Muzeum Ziemi PAN w Warszawie.
8. L'exposition des pierres de construction dans les terrains d'exposition autour des bâtiments du Musée de la Terre de l'Académie Polonaise des Sciences à Varsovie.

Merytorycznym przemianom treści i formy publicznych wystaw w muzeach ogólnoprzyrodniczych towarzyszą również próby modyfikacji profilu tematycznego gromadzonych zbiorów i struktury działów muzealnych. Pozostając jeszcze przy przykładzie londyńskiego Natural History Museum, wspomnieć należy o wyłączeniu z jego zasobów zbiorów etnograficznych, na bazie których powstało w 1970 r. Museum of Mankind. Z kolei w 1985 r. do zespołu muzealnego Natural History Museum inkorporowane zostało niezależne dotychczas, niezwykle zasobne i nowoczesne Geological Museum, działające od 1835 r. w ramach brytyjskiej służby geologicznej.

Wyrazisty profil ogólnoprzyrodniczy ma Naturmuseum Senckenberg we Frankfurcie nad Menem, zaliczane do jednych z najstarszych (1821), a obecnie również najnowocześniejszych muzeów przyrodniczych świata. Oprócz zbiorów i ekspozycji zoologicznych, botanicznych, geologicznych, mineralogicznych i paleontologicznych obejmuje ono swym zasięgiem biologię morza oraz utworzony w 1968 r. dział paleoantropologii. Rozpoczęta jeszcze w 1962 r. modernizacja wystaw uwzględnia w szerokim zakresie aspekty ekologiczne i wyróżnia się szczególną dbałością o zachowanie harmonijnej relacji pomiędzy informacyjno-poznawczą i emocjonalną formą prezentacji oryginalnych okazów pochodzących z niezwykle zasobnych i renomowanych kolekcji.





9. Unikatowy okaz wielkiego amonita z okresu kredowego na wystawie „Z przeszłości geologicznej Ziemi”. Muzeum Ziemi PAN w Warszawie.
9. Un exemplaire unique d'une ammonite énorme de l'ère de craie à l'exposition "Du Passé géologique de la Terre". Le Musée de la Terre de l'Académie Polonaise des Sciences à Varsovie.

Bardziej tradycyjny, a nawet w pewnym zakresie zachowawczy styl ekspozycji stałych reprezentuje Naturhistorisches Museum w Wiedniu (1889). Nowoczesne ujęcia pojawiają się tu na licznych i różnorodnych tematycznie wystawach czasowych. Rzecz charakterystyczna, że w strukturze tego muzeum oprócz zoologii, botaniki, paleontologii, geologii, mineralogii i antropologii pozostaje również archeologia prehistoryczna. Jest to zapewne echo pierwotnej koncepcji zespołu muzeów cesarskich, które tworzyć miały jeden wielki kompleks wraz z Kunsthistorisches Museum. W praktyce to uniwersalistyczne przesłanie ideowe, które miało umożliwić wspólne spojrzenie na dwa, odrębne światy natury i sztuki, ulegało stopniowemu rozluźnianiu na skutek pogłębiających się procesów specjalizacji.

Obserwując ewolucję wielkich muzeów historii naturalnej w Europie zauważyć można równocześnie symptomatyczne zjawisko tendencji integracyjnych zachodzących w innej płaszczyźnie i obejmujących swym zasięgiem poszczególne dyscypliny nauk przyrodniczych. Doskonałym przykładem może tu być chociażby Naturkunde Museum w Berlinie (Museum für Naturkunde der Humboldt Universität), które charakter ogólnoprzyrodniczy uzyskało w 1890 r. Powstało ono w rezultacie połączenia znacznie wcześniej utworzonych i samodzielnie działających muzeów: mineralogicznego (Mineralogische Museum), Anatomicznego (Anatomisch-Zoatomische Museum) i największego zoologicznego (Zoologische Museum). Proces rozszerzania profilu Naturkunde Museum następował również w latach późniejszych, m.in. dzięki przyłączeniu zbiorów paleontologicznych, antropologicznych, i wreszcie, już w 1960 r., zbiorów botanicznych wraz z arboretum. Jest jednak rzeczą znamioną, że do chwili obecnej utrzymana została daleko posunięta autonomia poszczególnych zespołów muzealnych, zaznaczona także w strukturze organizacyjnej. Dziś berlińskie Naturkunde Museum jest w istocie federacją muzeów specjalistycznych, w skład którego wchodzi oddziały antropologii, botaniki łącznie z arboretum oraz zachowujące tradycyjne nazwy Mineralogische Museum, Palaontologische Museum i Zoologische Museum.

Całkiem współczesnym przykładem procesu łączenia odrębnych niegdyś muzeów przyrodniczych jest powstanie w 1966 r. jednego z największych i najnowocześniejszych muzeów radzieckich, jakim jest Centralne Muzeum Naukowo-Przyrodnicze Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie. W jego skład wchodzi zbiory dawnego Muzeum Zoologicznego, utworzonego jeszcze w 1919 r., Muzeum Botanicznego (1921), Narodowego Muzeum Geologicznego Ukrainy (1927), Muzeum Paleontologicznego (1935) oraz Muzeum Archeologicznego (1935). Jest rzeczą interesującą, że współistnienie w jednym zespole muzealnym całkiem odrębnych niegdyś muzeów, zaznaczone zresztą nadal w podziale tematycznym wystaw, wpłynęło równocześnie na konkurencyjne niemal przyspieszenie modernizacji wystaw. Obok oczywistej zupełnie specyfiki podyktowanej zróżnicowanym charakterem zbiorów ujawnia się kompletność, która ułatwia bardziej klarowne



ujęcia problematyki środowiska przyrodniczego.

Trudno byłoby w tym miejscu przedstawiać pobieżną chociażby charakterystykę zmiennych dziejów i koncepcji kształtowania się innych europejskich muzeów historii naturalnej. Warto wszakże podkreślić, że znajdują się one niemal we wszystkich państwach naszego kontynentu (por. tabela). Oprócz prawdziwych gigantów, zaliczanych do najwyższej klasy światowej, takich jak m.in. londyńskie Natural History Museum czy frankfurckie Naturmuseum Senckenberg, których inspiratorska rola ma szczególnie szeroki zasięg, występuje stosunkowo liczna grupa wielkich muzeów o niezwykle bogatych zasobach i uznanej renomie międzynarodowej, np. paryskie Museum National d'Histoire Naturelle, wiedeńskie Naturhistorisches Museum, berlińskie Museum für Naturkunde czy też sztokholmskie Naturhistoriska Riksmusset. Zwrócić należy także uwagę, że bardzo cenne i zróżnicowane zbiory przyrodnicze wchodzą w skład muzeów o szerszym profilu, tworząc duże działy historii naturalnej lub nawet wyodrębnione zespoły muzealne. Wspomnę tu dla przykładu o Muzeum Przyrodniczym (Prirodoviedne Muzeum), stanowiącym część Muzeum Narodowego w Pradze, czy też o znakomitych kolekcjach Muzeum Morawskiego w Brnie (Moravske Muzeum), Muzeum Narodowego Walii w Cardiff (National Museum of Wales) lub Narodowego Muzeum Szkocji w Edynburgu (National Museum of Scotland). Prowadzą one szeroko zakrojoną, samodzielną działalność kolektorską, badawczą i wystawienniczą w pełni porównywalną z wyspecjalizowanymi muzeami historii naturalnej.

Nieco odmienny profil i zakres działania mają znakomite i liczne muzea historii naturalnej w Stanach Zjednoczonych A.P. Jedno z najzasobniejszych muzeów przyrodniczych świata — National Museum of Natural History — tworzy jeden zespół z National Museum of Man wchodzący w skład wielkiego centrum naukowo-muzealnego Smithsonian Institution w Waszyngtonie<sup>11</sup>. Zarówno gromadzone zbiory, jak i działalność badawcza, wystawiennicza i oświatowa obejmują bardzo szeroki przekrój nauk przyrodniczych począwszy od mineralogii, geologii, zoologii kręgowców i bezkręgowców, paleobiologii, botaniki, a także antropologii i etnologii. Mocniej niż w wielu muzeach europejskich akcentowane są ujęcia interdyscyplinarne i bezpośrednie powiązania świata przyrody z działalnością człowieka. Podobny program mają także inne, czołowe

muzea ogólnoprzyrodnicze w USA, jak chociażby American Museum of Natural History w Nowym Jorku, Field Museum of Natural History w Chicago czy też Science Museum California Academy of Sciences w San Francisco lub Carnegie Museum of Natural History działające w ramach Carnegie Institute w Pittsburgu. Warto także podkreślić charakterystyczne dla amerykańskich muzeów historii naturalnej bezpośrednie związki merytoryczne i organizacyjne z ogrodami zoologicznymi, botanicznymi, arboretami, akwariami, planetariami. Uwidacznia się tu wyraźnie tendencja do przełamywania barier zamkniętych pomieszczeń muzealnych, tak niesłychanie istotna w dążeniach do bardziej kompleksowego ukazywania świata natury. Z tych samych przesłanek wynika również zaliczanie do systemu organizacyjnego muzeów amerykańskich licznych parków narodowych oraz rezerwatów i pomników przyrody. Przy wielu z nich znajdują się zresztą pawilony muzealne prowadzące ożywioną działalność wystawienniczą i oświatową.

Rozpatrując usytuowanie amerykańskich muzeów ogólnoprzyrodniczych, łączonych często w wielkie kompleksy wraz z muzeami artystycznymi, historycznymi lub technicznymi (np. wspomniany już Smithsonian Institution czy Carnegie Hall), dostrzec można wyraźnie skłonności uniwersalistyczne w traktowaniu otaczającego nas świata. Byłby to zatem, być może nie w pełni uświadomiony, powrót do spojrzenia, które przyświecało twórcom idei starożytnego muzeum aleksandryjskiego.

Cokolwiek by się jednak powiedziało o dynamicznych przemianach i o rozwoju współczesnych muzeów historii naturalnej, są one w znakomitej większości tworamami ukształtowanymi w tradycjach XIX-wiecznych. O tym, że sama idea zasadnicza jest wciąż żywa i zyskuje ciągle świeże impulsy, świadczyć mogą nowe realizacje muzeów tego typu. Na wskroś nowoczesnym rozwiązaniem jest utworzone w 1964 r. Muzeum Historii Naturalnej w Meksyku (Museo de Historia Natural de la Ciudad de Mexico). Znajduje się ono w kompleksie budynków muzealnych obok Muzeum Miasta Meksyk i Galerii Sztuki, w specjalnie zaprojektowanych i wydzielonych pomieszczeniach, wyróżniających się w pełni funkcjonalną architekturą. Program muzeum obejmuje swym zasięgiem mineralogię, geologię, paleontologię, zoologię, botanikę oraz antropologię. Specjalności te prezentowane są na wystawach w interdyscyplinarnym



ujęciu problemowym, o czym świadczą chociażby tytuły poszczególnych części ekspozycji: „Wszechświat”, „Ziemia”, „Powstanie życia”, „Ekologia”, „Ewolucja”, „Biologia”, „Człowiek”, „Biogeografia”. Interesującym projektem, niestety dotychczas nie zrealizowanym, jest pomysł zbudowania w stolicy Brazylii — Brasílii, Muzeum Ziemi, Morza i Powietrza, który uznać można za próbę nowego spojrzenia na sposób przedstawiania całokształtu wiedzy o przyrodzie naszej planety.

## Kierunki i granice specjalizacji

Obok muzeów ogólnoprzyrodniczych, określanych najczęściej mianem historii naturalnej, bardzo liczną grupę stanowią muzea specjalistyczne poświęcone poszczególnym dziedzinom lub wybranym problemom, zjawiskom, a nawet obiektom przyrodniczym. Rodowód większości z nich wspiera się na tradycyjnym podziale dyscyplin naukowych, zachowanym zazwyczaj w nazwie tych muzeów. Są to przede wszystkim muzea geologiczne i mineralogiczne, paleontologiczne, zoologiczne i botaniczne. Wiele z nich utrzymuje nadal ścisły związek merytoryczny i organizacyjny z instytutami naukowymi, centrami badawczymi i szkołami wyższymi. W zależności od lokalnych warunków podlegają one również różnym przeobrażeniom instytucjonalnym, wyodrębniając się niekiedy w samodzielne muzea, lub też na odwrót, ulegają przekształceniu w ośrodki naukowo-badawcze tracąc charakter ściśle muzealny<sup>12</sup>.

Modyfikacje programu działalności muzeów specjalistycznych wywoływane są przede wszystkim szybkim postępem badań naukowych. Pomijając zupełnie oczywistą kwestię unowocześniania technik badawczych, systemów gromadzenia i dokumentacji zbiorów, przepływu informacji, dotyczy to w równej mierze wystaw muzealnych. Podlegać one muszą sukcesywnym zmianom w zakresie treści i formy, co w większości przypadków sprowadza się nieuchronnie do całkowitej przebudowy ich koncepcji.

Szczegółowa charakterystyka tego złożonego problemu wykracza poza ramy niniejszego opracowania, tym bardziej że znajduje ona swoje odbicie w dość obfitej literaturze muzeologicznej. Wspomnieć natomiast warto o niektórych, reprezentatywnych przykładach wskazujących na główne kierunki i skalę przeobrażeń.



10. Fragment ekspozycji czasowej „Minerały Polski” (1987) w sali wystaw zmiennych Muzeum Ziemi PAN w Warszawie.
10. Le fragment d’une exposition temporaire “Les Minéraux de la Pologne” (1987) dans la salle des expositions instables du Musée de la Terre de l’Académie Polonaise des Sciences à Varsovie.

Szeroki rozgłos przyniosła realizacja nowego muzeum zoologicznego w Kopenhadze (Universitetes Zoologiske Museum). Jest to bowiem przykład całkowicie odmiennego podejścia do przekształcenia tradycyjnej instytucji muzealnej. Z dawnego uniwersyteckiego Muzeum Zoologicznego w Kopenhadze, działającego od 1870 r. przez przeszło sto lat, pozostały w zasadzie jedynie zbiory i nazwa. Obecne muzeum, udostępnione publiczności w 1972 r., zostało umieszczone w specjalnie do tego celu zaprojektowanym, przestronnym gmachu zyskując wśród muzeologów powszechną opinię rozwiązania nowatorskiego, uwzględniającego współczesne tendencje rozwojowe muzealnictwa przyrodniczego<sup>13</sup>. Pomijam tu świadomie, bardzo ważne skądinąd, kwestie założeń architektoniczno-plastycznych. Najistotniejszą sprawą jest bowiem przyjęta formuła publicznych prezentacji wystawienniczych wyrażająca naczelną ideę „ekologizacji” problematyki przyrodniczej



będącej próbą odpowiedzi na autentyczne zapotrzebowanie społeczne. Oznacza to równocześnie rezygnację z tradycyjnego modelu wystaw w porządku systematycznym i wyraźne nastawienie na szerokiego odbiorcę. Uwaga widza ukierunkowana jest na konkretne problemy, zjawiska i procesy przyrodnicze ułatwiające zrozumienie wzajemnych uwarunkowań i przemian środowiska przyrodniczego oraz roli organizmów żywych. Ogromne zainteresowanie publiczności (ok. 500 tys. zwiedzających rocznie) wprost nieporównywalne z frekwencją w starym muzeum, zdaje się wymownie potwierdzać zasadność zrealizowanego projektu zmian.

Odmienny nieco krąg zagadnień pojawia się przy próbach modernizacji muzeów paleontologicznych. Mimo, a może właśnie dlatego, że podejmują one problematykę odległej przeszłości geologicznej wciąż fascynują niezwykłością świata minionych epok. Świadczy o tym chociażby nie słabnące zainteresowanie wszelkimi wystawami poświęconymi dinozaurom<sup>14</sup>. Gigantyczne szkielety i rekonstrukcje wymarłych „strasznych gadów” zawsze intrygują, nawet wówczas, gdy znajdują się w obrębie archaicznych aranżacji wystawienniczych. Ten czynnik emocjonalny wykorzystywany jest także do najrozmaitszych prób unowocześniania wystaw paleontologicznych i sprwadza się często do dodatkowego udratyzowania ekspozycji, nie zawsze odpowiadającej przesłankom naukowym, a także dobremu gustowi estetycznemu (np. popularne w muzeach amerykańskich wielkie dioramy inscenizujące krwiożercze walki dinozaurów).

Nowe podejście do możliwości prezentacji problematyki paleontologicznej zademonstrowano w niedawno otwartym (1985) Tyrell Museum of Paleontology w Kanadzie. Usytuowane ono zostało w niewielkim miasteczku Drumheller, niedaleko Calgary, w bezpośrednim sąsiedztwie słynnego znaleziska szczątków dinozaurów odkrytych w 1884 r. przez Josepha B. Tyrell'a (1857-1956). Nasuwa się tu pewna analogia do muzeów zakładanych przy stanowiskach archeologicznych. Jest to z wielkim rozmachem zaprojektowany, wielki kompleks muzealny z doskonale wyposażonym zapleczem badawczym, obszerną powierzchnią ekspozycyjną, salami odczytowymi, kinowymi, restauracją, kawiarnią itp.<sup>15</sup>. Program muzeum nastawiony jest na spełnianie funkcji międzynarodowe-

go centrum badawczego w zakresie paleontologii oraz realizację bardzo szerokiej działalności edukacyjno-oświatowej. Nowocześnie urządzona ekspozycja podejmuje przede wszystkim problemy ewolucji życia na ziemi oraz kluczowe zagadnienia współczesnej paleobiologii. Bezpośrednim uzupełnieniem wystaw w gmachu muzealnym są specjalnie zaprojektowane trasy wycieczkowe do znajdujących się nieopodal odsłoneń geologicznych i stanowisk paleontologicznych (tzw. Dinosaur Trail), w obrębie których znajdują się także szczególnego rodzaju ekspozycje pod gołym niebem. Są to naturalnych rozmiarów rekonstrukcje dinozaurów zgrupowane w pobliżu rejonów odnalezienia ich szczątków, tworzące niezwykle, gigantyczne „dioramy” na tle oryginalnego krajobrazu skalnych kanionów. Działalność muzeum ukierunkowana jest na masowego odbiorcę, co potwierdzają dane statystyczne szacujące liczbę zwiedzających na 600-800 tys. rocznie.

Znaczącym wydarzeniem w muzealnictwie przyrodniczym jest powstanie nowego Muzeum Paleontologicznego w Moskwie, związanego ściśle z Instytutem Paleontologii Akademii Nauk Związku Radzieckiego<sup>16</sup>. Potężna budowla, której wzniesienie rozpoczęto w 1972 r. na peryferiach Moskwy, została zaprojektowana specjalnie pod kątem wielorakich funkcji centrum naukowo-muzealnego (m.in. pracownie badawcze, konserwatorskie, obszerne pomieszczenia magazynowe dla ogromnych zbiorów) z wyraźną dominacją przestrzeni ekspozycyjnych zajmujących ponad 4000 m<sup>2</sup> powierzchni. Kompozycja rozbudowanego ciągu wystawienniczego powiązana jest ściśle z generalnym założeniem ekspozycji, której celem jest ukazanie głównych etapów rozwoju życia na ziemi oraz złożonych procesów ewolucji organizmów żywych. Szeroko akcentowane są również problemy współczesnej biostratygrafii, a przede wszystkim postępy paleobiologii środowiskowej. Poszczególne sale wystawowe wyposażone są w niezwykle bogaty zestaw oryginalnych okazów paleontologicznych, którym towarzyszą liczne rekonstrukcje roślin i zwierząt z minionych epok geologicznych w postaci wielkich reliefów rzeźbionych w płytach wapiennych, które znajdują się na ścianach wszystkich pomieszczeń ekspozycyjnych. Ta rzadko spotykana w muzeach przyrodniczych na tak wielką skalę, forma wystroju plastycznego spełnia zarówno rolę dekoracyjną, jak i infor-



macyjną. Przy wszystkich pojawiających się nieuchronnie zastrzeżeniach specjalistów spierających się o wierność rekonstrukcji i dopuszczalny stopień stylizacji — jest to znamieny i niekonwencjonalny przykład wzbogacania emocjonalnej warstwy odbioru treści przyrodniczej wystawy muzealnej.

Zasadnicze kierunki zmian zachodzących w muzealnictwie geologicznym uzewnętrznia najlepiej modernizacja słynnego Geological Museum w Londynie. Mimo że począwszy od 1985 r. wchodzi w skład zespołu muzealnego British Museum (Natural History), zachowuje ono nadal znaczną autonomię podkreśloną także wyodrębnionymi pomieszczeniami, zajmowanymi nieprzerwanie od 1935 r. (Exhibition Road). Proces generalnej przebudowy ekspozycji został rozpoczęty w końcu lat sześćdziesiątych, osiągając fazę końcową w połowie lat osiemdziesiątych. Merytoryczna koncepcja zmian sprowadza się w dużym uproszczeniu do syntetycznych ujęć problemowych, których wyrazem mogą być chociażby tematy niektórych ekspozycji stałych. Najwcześniej udostępniona (1972) wielka wystawa wprowadzająca (Story of the Earth) jest dynamicznym obrazem zjawisk i procesów kształtujących oblicze naszej planety, od najwcześniejszych etapów jej powstawania. Kolejne fazy zmian symbolizowały takie wystawy jak: „Brytania przed człowiekiem” (Britain before Man), „Brytyjskie skamieniałości” (British fossils), czy też ostatnia (1985), niezwykle oryginalnie pomyślana wystawa stała, „Skarby Ziemi” (Treasures of the Earth) przedstawiająca zastosowanie surowców mineralnych w życiu codziennym. Nowe wystawy londyńskiego Muzeum Geologicznego wyróżniają się poza wszystkim wykorzystaniem najnowocześniejszych środków technicznych do symulacji niektórych procesów geologicznych (np. trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, ruchy kontynentów) oraz różnorodnych form przekazu informacji umożliwiających aktywny udział zwiedzających. Jedynym, świadomie zamierzonym wyjątkiem jest ekspozycja kamieni szlachetnych i ozdobnych prezentowana w stylizowanej aranżacji nawiązującej bezpośrednio do dawnego charakteru tej wystawy pokazywanej od początku istnienia nowego budynku muzeum w tym samym, honorowym miejscu.

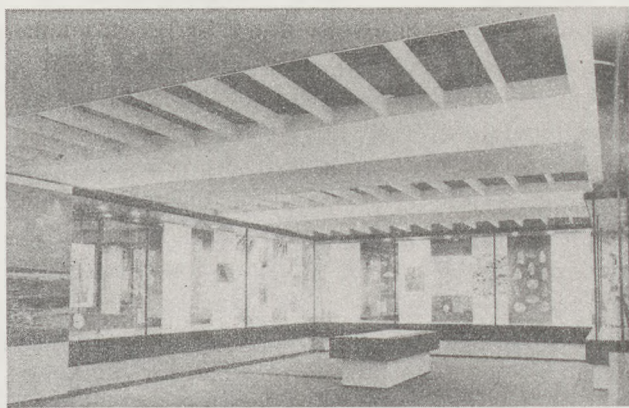
Muzea geologiczne i mineralogiczne tworzą stosunkowo najliczniejszą grupę wśród specjalis-

tycznych muzeów przyrodniczych. W samej tylko Europie liczbę bardziej znaczących muzeów tego typu szacuje się na około 130, a zgromadzone w nich zbiory ocenia się na około 1,5 mln okazów muzealnych<sup>17</sup>. Nie sposób zatem podejmować się w tym miejscu nawet najbardziej pobieżnej charakterystyki zachodzących przemian. Podkreślić należy jedynie, że oprócz wielu przykładów bardzo nowoczesnych rearanżacji wystaw, bardzo znaczna liczba ekspozycji mineralogicznych i geologicznych zachowuje tradycyjny układ systematyczny lub regionalny. Dotyczy to w szczególności muzeów związanych ściśle z instytutami naukowymi i szkołami wyższymi, co wynika z nastawienia na określone potrzeby dydaktyki akademickiej. Powoduje to oczywiście zawężenie kręgu odbiorców.

Jedną z ciekawszych prób odmiennego spojrzenia na rozszerzoną funkcję współczesnej wystawy mineralogicznej jest nowe, niedawno udostępnione publiczności (1987) muzeum w Sofii, którego ekspozycja opatrzona została wymownym tytułem „Ziemia i ludzie”. Bezpośrednią inspiracją do powstania tego muzeum była przekazana w 1985 r. narodowi bułgarskiemu wspaniała kolekcja kryształów-gigantów, zgromadzona przez przebywającego na emigracji kolekcjonera Ilię Deleva. Ekspozycja ogromnych kryształów spełnia przede wszystkim rolę wielkiej atrakcji przyciągającej uwagę zwiedzających, ale zasadniczą treścią wystawy jest próba przedstawienia najważniejszych problemów współczesnej mineralogii stosowanej. Barwny świat minerałów jest tu prezentowany głównie z punktu widzenia najrozmaitszych zastosowań we współczesnej gospodarce i technice. Obok znanych surowców mineralnych znajdują się tu także nowe materiały komponowane z przetworzonych substancji mineralnych zarówno naturalnych, jak i syntetycznych. Wyraźnym przesłaniem tej wystawy muzealnej jest chęć przełamania tradycyjnej konwencji akademickiej stosowanej wciąż jeszcze w większości muzeów mineralogicznych.

Próby usytuowania problematyki muzeów specjalistycznych w szerszym kontekście przyrodniczym, a także kulturowym są przejawem coraz wyraźniejszych dążeń do zrywania hermetycznych podziałów dyscyplinarnych. Interesującym przykładem mogą tu być realizacje wystawiennicze warszawskiego Muzeum Ziemi PAN poświęcone problematyce bursztynu, prezentowane także w wielu muzeach europejskich<sup>18</sup>. Podstawowym celem





11. Fragment wystawy „Jantar” ze zbiorów Muzeum Ziemi PAN w Warszawie eksponowanej w Muzeum Narodowym w Pradze (1977).

11. Le fragment de l'exposition "Jantar" ("l'Ambre Jaune") des collections du Musée de la Terre de l'Académie Polonaise des Sciences, exposée au Musée National à Prague (1977).

tych wystaw jest przedstawienie w miarę pełnego obrazu wiedzy o bursztynie nie tylko z punktu widzenia przyrodniczego, ale także jego szczególnej roli w działaniach kultury materialnej i artystycznej. W ten sposób „bursztynowe” wystawy oprócz celu czysto poznawczego sprzyjają bliższemu zrozumieniu źródeł fascynacji towarzyszącej od wieków temu niezwykłemu minerałowi. Jest rzeczą znamioną, że taka właśnie forma ujmowania treści wystawy przyrodniczej spotyka się nie tylko z żywym odbiorem publiczności, ale wywołuje również charakterystyczne komentarze krytyków. Jeden z recenzentów włoskich, oceniając przygotowaną przez Muzeum Ziemi PAN wystawę pt. „Ambra — oro del Nord” (Bursztyn — złoto północy) w weneckim Pałacu Dożów, pisał: „...Czy wystawa może stanowić wkład zarówno do nauki jak i sztuki? Należy podkreślić, że wystawa » Bursztyn — złoto północy « uwieńczyła ten zamiar sukcesem. Po raz pierwszy we Włoszech jedno zagadnienie zostało ujęte w postaci wystawy mającej znaczenie zarówno naukowe, jak i artystyczne...”<sup>19</sup>.

Przełamanie stereotypowej formuły wystawy przyrodniczej dzięki wydobyciu różnorodnych związków z działalnością człowieka, postrzeganych bardzo szeroko — od historii kultury materialnej do twórczości artystycznej — owocuje nie tylko pogłębieniem treści poznawczych, ale także zdecydowanym powiększeniem kręgów odbiorców. Potwierdził to sukces utrzymany w tej

właśnie konwencji innych, głośniejszych w ostatnich latach wystaw prezentowanych w Muzeum Ziemi, jak „Australijskie opale” (1988), czy też „Magia turkusów” (1989-1990). Poszukiwaniom związków odmiennego rodzaju, tym razem pomiędzy przyrodą i techniką, poświęcona była wystawa pt. „Asocjacje krzemowe. W świecie minerałów i mikroelektroniki” (1990). Podjęto tu próbę ukazania na zasadzie swobodnych skojarzeń fenomenu krzemu, pierwiastka stanowiącego podstawowy budulec naturalnego świata minerałów oraz główny surowiec dla potrzeb najbardziej wyrafinowanej dziedziny współczesnej techniki.

## W poszukiwaniu tożsamości

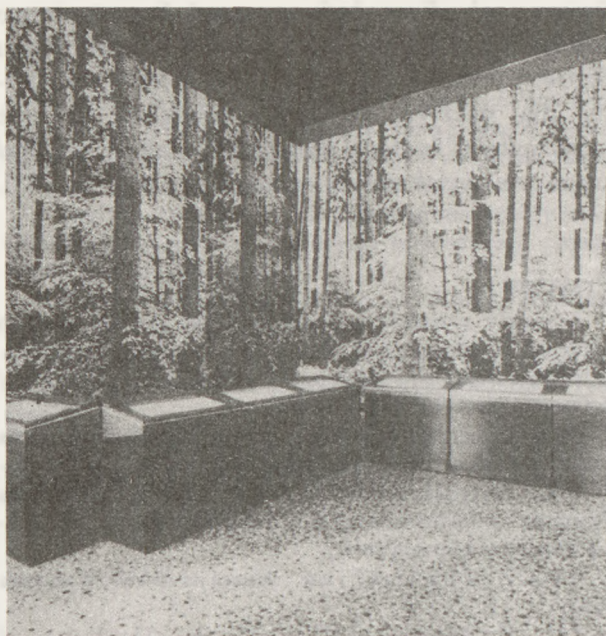
Intensywne przeobrażenia muzeów wyzwalały wiele dylematów, wśród których najpoważniejszym jest zachowanie tożsamości. Charakterystyczne zjawisko aktywizacji tradycyjnych instytucji kulturalnych w obliczu skutków rozwoju kultury masowej i presji nowoczesnych form komunikacji rodzi bowiem także niebezpieczeństwo przejmowania funkcji obcych muzeom. Stąd pojawiają się tendencje do całkowitego niemal zerwania z dotychczasową tradycją pod naporem powracającej co pewien czas fali krytyki muzeów, oskarżanych o nienadążanie za wymogami współczesności. Gorące spory wywołują obserwowane zjawiska przekształcania się niektórych muzeów w swoiste „fabryki wystaw”, centra rozrywkowe lub lawinowo narastające przejawy komercjalizacji<sup>20</sup>. W tej sytuacji, nie bez przyczyny powraca się do reinterpretacji podstawowych zadań instytucji muzealnych, przypominając definicję muzeów przyjętą na X Konferencji Generalnej ICOM w Kopenhadze<sup>21</sup>. I chociaż trudno oczekiwać pełnej zgody co do możliwości w pełni jednolitej wykładni pojęcia „muzeum”, to nie ulega wątpliwości niezbywalność jego podstawowych funkcji w dziedzinie gromadzenia i przechowywania zbiorów, ich konserwacji, naukowego opracowywania i udostępniania. Inną sprawą jest, jak te funkcje mają być spełniane i na ile w praktyce te wielorakie zadania są realizowane.

Te uniwersalne problemy współczesnego muzealnictwa dotyczą w równej mierze muzeów przyrodniczych. Pojawiają się jednak również zadania



szczególne wynikające z oczywistych ścisłych powiązań z nauką. Mają one charakter wielostronny i obejmują zarówno dziedzinę twórczego procesu badawczego, jak i szeroko pojętą sferę funkcji usługowych wobec nauki. W praktyce akcenty rozkładane są różnorodnie. Na plan pierwszy wydobywa się więc albo funkcję muzeum w zakresie gromadzenia zbiorów przyrodniczych jako materiałów do badań naukowych (bank danych), lub też utożsamia się muzeum z instytutem badawczym. Niekiedy rolę muzeum upatruje się wyłącznie w jego zadaniach edukacyjnych i oświatowych służących popularyzacji nauki i upowszechnianiu wiedzy. Tu również pojawia się często skłonność do wybiórczego, jednostronnego traktowania funkcji muzeum, która wydaje się być sprzeczna z jego misją społeczną<sup>22</sup>.

Potrzeba precyzyjnego określenia podstawowej misji współczesnego muzeum traktowana jest coraz częściej jako niezbędny warunek sprostania wymogom obecnego etapu rewolucji naukowo-technicznej i wyznacznik jego roli w najbliższej przyszłości. Neil Chalmers, dyrektor British Museum (Natural History), główne funkcje muzeum wiąże przede wszystkim ze zbiorami w dwojakim aspekcie — obowiązku ich gromadzenia i przechowywania oraz udostępniania. Decydują o tym zarówno przesłanki naukowe, bowiem kolekcje stanowić będą zawsze niezastąpioną bazę źródłową umożliwiającą rozwój badań, jak i funkcje edukacyjne muzeum, które oparte są na wykorzystaniu oryginalnych okazów służących poznaniu i wyjaśnieniu zjawisk i procesów przyrodniczych<sup>23</sup>. Podkreślenie szczególnej roli oryginalnych okazów i eksponatów stanowi zarazem wyznacznik tożsamości instytucji muzealnej. To właśnie wystawa muzealna wydobywa i akcentuje przede wszystkim niezastąpiony walor poznawczy oryginalnego obiektu. W popularyzacji nauk przyrodniczych jest to czynnik niesłychanie istotny. Zdobywana bowiem w ramach edukacji szkolnej i pozaszkolnej wiedza w przyrodzie obejmuje przede wszystkim sferę znajomości podstawowych faktów przekazywanych drogą informacji pośrednich, niezależnie od tego, czy to będzie żywe słowo wykładu, książka, czy też doskonały nawet obraz filmowy lub telewizyjny. Tymczasem głębsze zrozumienie przyrody wymaga oddziaływania na wyobraźnię poprzez bliższy, bezpośredni kontakt z rzeczywistym obiektem przyrodniczym. Takie właśnie moż-



12. Fragment wystawy Muzeum Ziemi PAN „Bursztyn — złoto północy” eksponowanej w Pałacu Dożów w Wenecji (1978).
12. Le fragment de l'exposition du Musée de la Terre de l'Académie Polonaise des Sciences "l'Ambre Jaune — l'or du Nord", exposée au Palais des Doges à Venise (1978).

liwości stwarza w znacznie większym stopniu wystawa muzealna. Stąd też wynika szczególna i w pewnym zakresie niezastąpiona rola muzeów w procesie edukacji przyrodniczej<sup>24</sup>.

Właściwe wykorzystanie atrakcyjności oryginalnych obiektów przyrodniczych nie powinno być zresztą ograniczane jedynie do wydobywania ich funkcji czysto poznawczych. Zapomina się często, że mogą one być także źródłem przeżyć emocjonalnych, poruszających sferę odczuć estetycznych, ukazujących piękno i harmonię świata przyrody. Spotykana coraz częściej, świadoma estetyzacja ekspozycji jest próbą przełamania pewnego stereotypu wystawiennictwa przyrodniczego zdominowanego niejednokrotnie natrętnym dydaktyzmem. Kwestia ta łączy się z bardziej uniwersalnym zagadnieniem, istotnym dla oceny roli muzeów we współczesnym świecie. Zgodzić się wypada ze spostrzeżeniem I.G. Robertsona, prezydenta brytyjskiego Museums Association, który rozważając przyszłość muzeów, zauważa: „...Muzea jako miejsca niezwykle, i inspirujące pozostaną dla nas w przyszłości tak samo niezbędne, jak to było w przeszłości. Tak długo jak ludzie będą ciekawi



świata, tak długo będą pragnąć bezpośredniego kontaktu z »realną rzeczą« ...” W uzupełnieniu tego stwierdzenia Robertson podaje jakże wymowny dla naszych rozważań przykład: „...któż uwierzyłby w istnienie dinozaurów, jeśliby nie mógł się o tym przekonać w naszych muzeach? ...”<sup>25</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Szeroki przegląd ewolucji poglądów i współczesnych tendencji w zakresie myśli muzeologicznej, przedstawia m.in. w jednej z ostatnich swoich prac K. Hudson, *Museums of Influence*. Cambridge 1987 s. 220.

<sup>2</sup> Obszerniejsze informacje na ten temat odnaleźć można przede wszystkim na łamach "Museums Journal", wydawanego przez brytyjskie Museums Association oraz kwartalnika "Curator", publikowanego przez American Museum of Natural History w Nowym Jorku.

<sup>3</sup> Por. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie*. Warszawa 1982.

<sup>4</sup> K. Hudson, A. Nicholls (ed), *The directory of Museums*. London 1975.

<sup>5</sup> W latach 1856-1884 opiekę nad zbiorami przyrodniczymi wydzielonymi z British Museum w 1860 r. i przeniesionymi później do otwartych dla publiczności w 1881 r. pomieszczeń British Museum (Natural History) sprawował wybitny anatom, zoolog i paleontolog Richard Owen (1804-1892), gorący przeciwnik teorii Darwina. W roku 1884 dyrektorem Natural History Museum został William Henry Flower (1831-1899), zwolennik darwinizmu, który sprawując tę funkcję do 1898 r. dokonał zasadniczej przebudowy ekspozycji muzealnych i sformułował nowatorski na owe czasy program działalności muzeum.

<sup>6</sup> Por. W. H. Flower, *The new Natural History Museum*. "Nature" 1870 nr 2; tenże, *A general guide to the British Museum (Natural History)*. London 1888.

<sup>7</sup> W. H. Flower, *Presidents Address. Report of the 59-th Meeting of the British Association for the Advancement of Science*. New Castle 1889.

<sup>8</sup> R. S. Miles, M. B. Alt, *British Museum (Natural History): a new approach to the visiting public*. "Museum Journal" 1979 vol. 78 nr 4 s. 158-162.

<sup>9</sup> O znaczeniu i zakresie wpływów brytyjskiego Muzeum Historii Naturalnej na rozwój muzealnictwa przyrodniczego interesujące rozważania przedstawia K. Hudson, *Museums of Influence*. Cambridge 1987 s. 65-85.

<sup>10</sup> G. C. S. Clarke, R. S. Miles, *The Natural History Museum and the public*. "Biologist" 1980 vol. 27 nr 2 s. 81-85.

<sup>11</sup> Podwaliny Smithsonian Institution stworzyła fundacja ustanowiona w 1826 r. przez angielskiego chemika i mineraloga Jamesa Smithsona (1765-1829), przejęta oficjalnie przez rząd Stanów Zjednoczonych w 1835 r. Działalność Smithsonian Institution rozpoczęła się w 1846 r. Obecnie obejmuje ona wielki kompleks instytucji naukowych, artystycznych, w tym 13 muzeów i galerii m.in. National Air and Space Museum, National Museum of Natural History i National Museum of Man, National Museum of American History, National Galle-

Sądzić należy, że ta zwykła, odwieczna, ludzka tęsknota za autentyzmem, ową „realną rzeczą”, będzie się potęgować w świecie substytutów i obezwładniającego „szumu informacyjnego”, dodając niepowtarzalną szansę osobistego poznania i przeżycia.

ry of Art, National Museum of American Art, National Portrait Gallery oraz National Zoological Park.

<sup>12</sup> Przykładem mogą tu być chociażby losy niektórych, polskich muzeów przyrodniczych, m.in. na bazie Państwowego Muzeum Zoologicznego w Warszawie, utworzonego w 1919 r., powstał Instytut Zoologii PAN, a zbiory dawnego Muzeum Fizjograficznego w Krakowie, gromadzone od 1865 r., przekształconego następnie (1945) w Muzeum Przyrodnicze PAU, zostały w części włączone do utworzonego w 1953 r. Zakładu Zoologii Systematycznej i Doświadczalnej, zachowując jedynie niewielką ekspozycję muzealną podporządkowaną instytutowi.

<sup>13</sup> Por. m.in. B. Jorgensen, *The new Zoological Museum Copenhagen*. "Museum" 1973 vol. 25 nr 1-2 s. 63-68; J. Świecimski, *Nowe Muzeum Zoologiczne w Kopenhadze i przyczyny jego popularności*. „Przegląd Zoologiczny” 1978, vol. 22 z. 4 s. 334-352.

<sup>14</sup> Wspomnijmy tu dla przykładu głośną wystawę w londyńskim Natural History Museum pt. „Dinozaury i ich żyjące odpowiedniki” (Dinosaurs and their relatives, 1979), wielkie powodzenie zorganizowanej w 1969 r. w warszawskim Pałacu Kultury ekspozycji „Dinozaury z Pustyni Gobi”. Swoistą karierę zrobiła wystawa objazdowa Muzeum Paleontologicznego w Moskwie prezentowana w latach 1973-1974 w Japonii, a następnie wystawa chińska "Dinosaurs from China" pokazywana w Japonii (1981), Australii (1982), we Francji i Wielkiej Brytanii (1986-1988). Wielką popularnością cieszyła się pokazywana w 1989 r. w Londynie, Kopenhadze, a następnie w Wiedniu wystawa pt. „Dinozaury żyją”, na której prezentowano zrobotyzowane modele dinozaurów, odtwarzające domniemane głosy tych wymarłych gadów.

<sup>15</sup> Realizacja projektu Tyrell Museum of Palaeontology uznana może być za jedno z największych w ostatnich latach przedsięwzięć w zakresie muzealnictwa przyrodniczego. Całkowity koszt wzniesienia i urządzenia zespołu budynków muzealnych o powierzchni około 11 tys. m<sup>2</sup>, szacowany jest na blisko 30 mln. dolarów. Wykonanie wszystkich prac od momentu opracowania projektu w 1981 r., rozpoczęcia budowy w 1983 r. do chwili publicznego otwarcia we wrześniu 1985 r. nastąpiło rewelacyjnie szybko.

<sup>16</sup> Stare Muzeum Paleontologiczne w Moskwie otwarte zostało dla publiczności w 1937 r. i mieściło się poprzednio w centrum miasta w zabytkowym budynku dawnego maneżu księcia Orłowa.

<sup>17</sup> Por. U. Burchard, *Mineral Museums of Europe*. *Mineral Record*. Tuscon 1986 ss. 271; P. Bancroft, *Mineral Museums of Eastern Europe*. *Mineral Record* 1988 vol. 19 no 1 ss. 72.

<sup>18</sup> Cykl wystaw objazdowych Muzeum Ziemi PAN rozpoczęła ekspozycja „Jantar” w Muzeum Narodowym w Pradze (1977), następnie „Ambra — oro del Nord” w Pałacu Dożów



w Wenecji (1978), "Amber" w California Academy of Sciences w San Francisco (1982), „Tajemství jantaru” w Muzeum Morawskim w Brnie (1986). W latach 1988-1989 wystawa pt. "Geheimnisse und Shöneheit der Bernsteins" prezentowana była w kilku muzeach na terenie Republiki Federalnej Niemiec (Passau, Düsseldorf, Norymberga, Swäbisch Hall). Por. także B. Cerałowicz, *Problemy bursztynu na wystawach Muzeum Ziemi*. „Przegl. Geolog.” 1982 nr 12 s. 651-653; K. Jakubowski, *Bursztyn — złoto północy. Wystawa polskich bursztynów w Wenecji ze zbiorów Muzeum Ziemi PAN*. „Nauka Polska” 1978 nr 10 s. 107-110.

<sup>19</sup> C. Barbacini, *Mostra a Venezia sull'ambra del Nord*. „Gazetta di Parma” 1978.

<sup>20</sup> Niebezpieczeństwem związanym z potęgującą się komercjalizacją niektórych muzeów poświęcono m.in. cykl artykułów w jednym z ostatnich numerów "Museum Journal" nr 2 z 1990 pod charakterystycznym tytułem: "Museums in the

marketplace or in the community?"

<sup>21</sup> Klasyczna już dziś definicja muzeum przyjęta na X Konferencji Generalnej w Kopenhadze brzmi: „...Muzeum jest to nie zdążająca do zysku, stała instytucja w służbie społeczeństwa i jego rozwoju, otwarta dla publiczności, która gromadzi, konserwuje, bada, przekazuje i wystawia dla celów nauki, kształcenia i satysfakcji materialne świadectwa człowieka i jego środowiska.”

<sup>22</sup> Por. K. Jakubowski, *Muzeologiczne aspekty badań naukowych i upowszechniania wiedzy przyrodniczej*. „Nauka Polska” nr 1-2, 1983 s. 53-69.

<sup>23</sup> Por. N. Chalmers, *Defining our mission*. "Museums Journal" nr 4/88 1988 s. 186-187.

<sup>24</sup> Por. K. Jakubowski, *Rola muzeów w upowszechnianiu wiedzy przyrodniczej*. „Ziemia” R. 1984. Warszawa 1989 s. 59-66.

<sup>25</sup> I. G. Robertson, *Reflecting on the Profound*. "Museums Journal" nr 4/88 1988 s. 177-178.

Krzysztof Jakubowski

## Les musées naturels en face des changements et défis de la contemporanéité

Les musées naturels, comme toutes autres institutions de musée, sont sujets à des transformations intensives. Ils se manifestent là, près des tendances universelles dans la théorie et pratique de musée, des conditions particulières, resultants de l'accélération du progrès scientifique et technique. Des problèmes resultants des menaces croissantes du milieu naturel, exercent une influence énorme sur la modification des fonctions et du programme d'activité de musées naturels.

Parmi les plus grands, signifiants musées du monde, un rôle spécialement important est joué par des musées multidivisionnaires de l'histoire naturelle. Ceux derniers réagissent dynamiquement aux besoins des changements fondamentaux du contenu, et la forme des expositions. Des musées principaux européens de l'histoire naturelle, comme entre autres British Museum (Natural History), Naturmuseum Senckenberg, ainsi que de grands musées américains, exécutent une reconstruction essentielle des expositions. Leur motif principal sont des problèmes de la biologie contemporaine vue par l'écologie, et le renoncement au modèle traditionnel des expositions dans l'ordre systématique. Il est à noter une tendance nette à prendre en considération des besoins du grand public dans le domaine de l'éducation écologique. Des modifications du programme d'activité de musées

naturels spécialistes (entre autres géologiques, minéralogiques, zoologiques et botaniques) sont surtout causées par un progrès rapide des études scientifiques. Il se montrent des musées spécialistes tout à fait nouveaux, opérants progressivement (par exemple Universitetes Zoologiske Museum à Copenhague, Tyrell Museum of Palaeontology au Canada, le Musée Paléontologique nouveau de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou, et d'autres. On peut observer plusieurs essais de situer des problèmes de musées spécialistes dans un contexte naturel et culturel plus large (par exemple le Musée de la Terre de l'Académie Polonaise des Sciences à Varsovie). Des transformations intensives des musées provoquent des dilemmes multiples, dont le plus grave est conservation de l'identité. Une question fondamentale est maintien des fonctions essentielles de ces postes dans le domaine d'accumulation, d'élaboration scientifique et mise à la portée des collections. Des fonctions éducatives des musées doivent être basées sur la mise à profit des objets d'exposition naturels originaux. La nécessité d'une détermination exacte de mission essentielle du musée naturel contemporain doit être traitée comme une condition indispensable pour faire face aux exigences d'une étape actuelle de la révolution scientifique et technique.



## Ważniejsze wielodziałowe muzea historii naturalnej w Europie

Państwo	Miasto	Nazwa muzeum	Rok zał.	Zbiory
1	2	3	4	5
Austria	Wiedeń	Naturhistorisches Museum	1889	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arch.
Belgia	Bruksela	Musée Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique	1846	miner., paleont., zool., bot., antrop., arch.
Bulgaria	Sofia	Nationalen Prirodonauczen Muzej (The National Natural History of the Bulgarien Academy of Sciences)	1889	miner., geol., paleont., zool., bot.
Czechosłowacja	Praga	Narodni Muzeum Prirodovedecke Muzeum	1818	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arch.
	Brno	Moravské Muzeum	1818	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arch.
Francja	Paryż	Muséum National D'Histoire Naturelle	1635	paleont., zool., antrop., bot., arb., akw.
Lyon		Muséum D'Histoire Naturelle	1823	miner., geol., paleont., zool.
Hiszpania	Madryt	Museo Nacional de Ciencias Naturales	1771	miner., geol., paleont.
Jugosławia	Ljubliana	Prirodoslovni Muzei Slovenije (Slovanian Natural History Museum)	1821	miner., geol., paleont., zool., bot., arb.
Niemcy	Frankfurt n/Menem	Naturmuseum Senckenberg (Forschungsinstitut und Naturmuseum Senckenberg)	1821	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., ocean.
	Stuttgart	Staatliches Museum für Naturkunde	1791	miner., geol., paleont., zool., bot.
	Berlin	Museum für Naturkunde der Humboldt Universität	1890	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arb.
Szwajcaria	Berno	Naturhistorisches Museum	1832	miner., geol., paleont., antrop.
	Genewa	Muséum D'Histoire Naturelle	1820	miner., geol., paleont., zool., antrop.
Szwecja	Sztokholm	Naturhistoriska Riksmusset	1819	miner., geol., paleont., zool., bot.



1	2	3	4	5
Wielka Brytania	Londyn	British Museum (Natural History)	1753 1881	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop.
	Edynburg	Royal Scottish Museum (Dpt. Natural History)	1854	miner., geol., paleont., zool., antrop.
	Cardiff	National Museum of Wales (Dpts. Botany, Zoology, Geology)	1907	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arch.
Węgry	Budapeszt	Termesztudományi Múzeum (Hungarian Natural History Museum)	1802	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop.
Włochy	Mediolan	Museo Civico di Storia Naturale	1844	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., akw.
ZSRR	Kijów	Centralnyj Nauczno-Prirodovedczeski Muzei Ukrainskoj Akademii Nauk (The Central Scientific Museum of Natural History) * utworzone w 1966 r. z łącz. Muz. Zool. (1919), Muz. Bot. (1921), Muz. Geol. (1927), Muz. Paleont. (1935), Muz. Arch. (1935).	1966*	miner., geol., paleont., zool., bot., arch.

Skróty: antrop. — antropologia; arb. — arboretum; arch. — archeologia; akw. — akwarium; bot. — botanika; etn. — etnografia; geol. — geologia; miner. — mineralogia; ocean. — oceanologia; paleont. — paleontologia; zool. — zoologia.

Jerzy Świecimski

## Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie — próba analizy porównawczej rozwiązań wystawowych

Można zadać pytanie: czemu opisywać jednocześnie dwa muzea, a nie każde oddzielnie i właśnie te, a nie inne muzea? Przypadek czy metoda? A jeśli nie przypadek a metoda, to czym taki „wiązany” opis pary wybranych muzeów jest uzasadniony?

Odpowiedź na te pytania zawarta jest w charakterze opisywania muzeów. Charakter każdego z wybranych muzeów musi być oczywiście opisany oddzielnie, a dopiero potem można pokusić się o opis „wiązany”. W opisie „wiązanym” wyraźniej wydobywa się cechy przedmiotów wybranych: i to zarówno cechy wspólne, typowe, jak również cechy indywidualne, które stanowią o wyjątkowości da-

nych przedmiotów i które przedmioty te różnicują. W opisach dokonywanych oddzielnie charakterystyka taka nie jest nigdy wyraźnie eksponowana. Cechy specyficzne (zarówno typowe, jak indywidualne) wydobywane są wtedy metodą zestawień i porównań, inaczej nie jest to bowiem możliwe. Opis „wiązany” przybliży więc metodologicznie etap potrzebny do pełnej charakterystyki obiektu, jego typologicznej klasyfikacji, możliwej do uzyskania jedynie w wyniku analizy porównawczej.

Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie mają wiele cech wspólnych oraz wyraźnie je różnicujących.



1. Muzea te, choć założone w wieku ubiegłym, mieszczą się w obiektach stosunkowo młodych. Muzeum Senckenberga ufundowane w 1817 r. uzyskało swój zasadniczy gmach dopiero w 1907 r. Gmach ten uległ jednak po II wojnie światowej tak dużej przebudowie i modernizacji, że obecnie jego architektura w znacznej części jest nowa, a w niektórych fragmentach — zupełnie nowa. Nowy kształt Muzeum Senckenberga został oceniony wysoko. Stał się on bowiem rodzajem wzorca dla innych muzeów, które były przebudowywane lub odbudowywane, np. po zniszczeniach II wojny światowej, zwłaszcza na terenie Republiki Federalnej Niemiec<sup>1</sup>. Cechą charakterystyczną gmachu Muzeum Senckenberga jest to, że elementy architektury dawnej i nowoczesnej tworzą harmonijną całość. Elementy dawne uzyskały nowe wartości estetyczne, stając się — można by nawet powiedzieć — rodzajem „ekspozycji”, umiejętnie prezentowanego w „oprawie” architektury współczesnej.

Muzeum Paleontologiczne w Moskwie również było ufundowane w wieku ubiegłym. Pierwotnie jego zbiory umieszczone były w gmachu klasycystycznym, tzw. maneżu. Obecny gmach nie jest jednak ani przebudową, ani dobudową do dawnego, lecz tworem całkowicie nowym: jego projekt pochodzi z lat siedemdziesiątych<sup>2</sup>. Mimo że w sensie fizycznym nowy gmach muzeum moskiewskiego nie jest jednak architektonicznie w pełni nowoczesny, łączy — podobnie jak gmach Muzeum Senckenberga — elementy dawne i współczesne. W moskiewskim muzeum paleontologicznym nie zachodziła oczywiście konieczność wtapienia w nową całość zachowanych elementów dawnych; tym samym relacja między „dawnym” i „nowym” jest w architekturze tego muzeum inna, niż w Muzeum Senckenberga. W muzeum moskiewskim elementy dawne wprowadzone zostały do projektu równocześnie z wątkami współczesnymi<sup>3</sup>.

2. Tematyka wystaw muzeów frankfurckiego i moskiewskiego, jak również prezentowany na nich materiał, są zbliżone. W Muzeum Senckenberga najbardziej reprezentacyjną część stanowi wystawa paleontologiczna. Muzeum moskiewskie w całości podporządkowane jest paleontologii. Zarówno w muzeum frankfurckim, jak i moskiewskim, ekspozycje są atrakcyjne obiekty. Mają one zarazem dużą wartość naukową. W muzeum

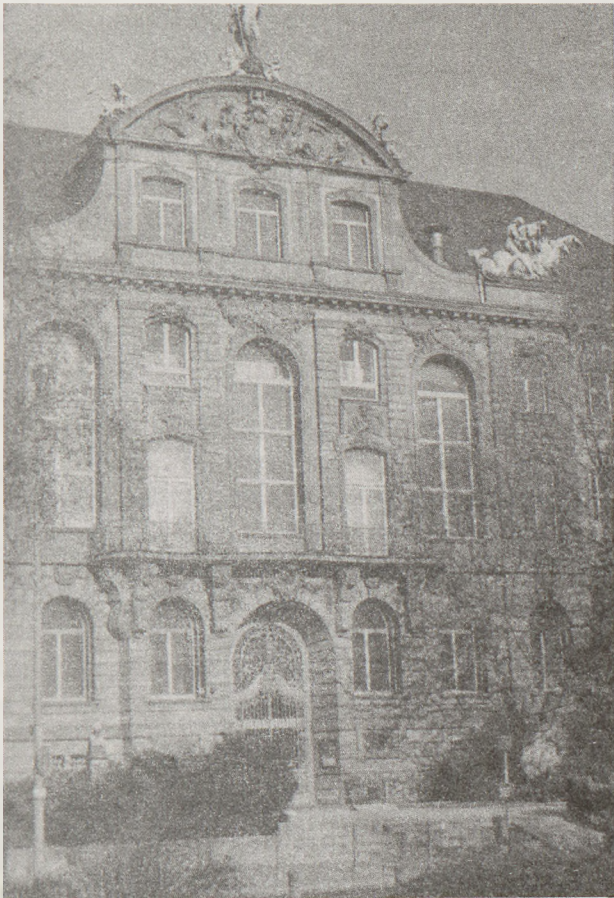
moskiewskim — rzecz chyba dla muzealnictwa światowego wyjątkowa — ekspozycje są m. in. okazy naukowo jeszcze nie opracowane. Sygnalizują one jednak najnowsze odkrycia paleontologiczne. Przez ekspozycje okazów na takiej zasadzie wystawa muzeum moskiewskiego staje się nie tylko źródłem wiedzy „gotowej”, lecz może również stanowić teren działalności badawczej. Zbliża ją to w pewnym sensie do wystaw muzeów sztuki, zwłaszcza sztuki współczesnej, gdzie naukowe opracowanie ekspozycyjnego materiału jest często późniejsze od jego ekspozycji i gdzie o prezentowaniu określonych obiektów decyduje sama świadomość ich wartości.

3. Budowa tych muzeów wymagała ogromnych nakładów finansowych, co świadczy, że w obu wypadkach dostrzeżono ich kulturotwórczą wartość. Wartość ta względnie jej interpretacja i rozumienie funkcji muzeów są oczywiście w obu wypadkach rozmaite<sup>4</sup>.

4. Oprócz działania w sferze badawczej muzea są otwarte dla publiczności: funkcja ta jest jeśli nie nadrzędna w stosunku do działalności naukowej, to w każdym razie równorzędna. W obu wypadkach wystawy nie są ani „dodatkiem” do zbioru naukowego, ani „udostępnionym publiczności” magazynem materiałów naukowych ani też ekspozycją zdawkową, którą oferuje się publiczności jako przysłowiowe „cokolwiek”, zachowując najcenniejsze obiekty wyłącznie na użytek badaczy<sup>5</sup>. Ponieważ w obu wypadkach ekspozycje mają wielką wartość, przez samą ich obecność na wystawie, muzea zyskują popularność. Stają się rzeczywistym „oknem nauki”, umożliwiającym szerokiemu społeczeństwu — bo nie tylko specjalistom — „wgląd” w stan badań naukowych w wybranej przez oba muzea dziedzinie.

5. Nie ma potrzeby oczywiście podkreślać, że oba muzea powstały w rozmaitych „klimatach” kulturowych, że odległe są od siebie nie tylko geograficznie. Każde z nich wyrosło z innej tradycji estetycznej, wyrażającej się nie tylko swoistymi preferencjami w kształtowaniu architektury, ale i odmienną świadomością tworzenia wszystkiego, co opiera się na konstrukcji koloru, przestrzeni i formy. Wznoszono je także z innych materiałów oraz stosowano odmienne technologie. Ma to znaczenie także przy organizowaniu wystaw, ponieważ dobór i rodzaj obróbki półfabrykatów odgrywa tu bardzo istotną rolę. Udział artystów





1. Fasada gmachu Muzeum Senckenberga.  
1. La façade de l'édifice du Musée de Senckenberg.

kształtujących zewnętrzną formę wystaw w obu muzeach był różny — wpłynęło na to ich przygotowanie zawodowe, temperament twórczy, wrażliwość i doświadczenie. Inny też był sposób pracy artystów, zwłaszcza w zakresie relacji między treścią zaproponowaną przez autora scenariusza naukowego oraz koncepcją dydaktyczną i ostateczną formą wystawy. Stylowe różnice elementów plastycznych, ich dobór i funkcje są pod tym względem bardzo znamienne, choć oba muzea dbają o estetyczną oprawę wystaw.

6. Wystawy w obu muzeach różnią się wreszcie szczegółami konstrukcji sprzętu, np. gablot. Ma to nie tylko techniczne czy praktyczne znaczenie, lecz łączy się ściśle z koncepcją artystyczną (konkretnie z kształtowaniem przestrzeni) wystawy oraz z relacją między elementami wyposażenia i elementami wystroju plastycznego wnętrza wystawowego.

Porównanie wystaw muzeum frankfurckiego i moskiewskiego jest niezwykle interesujące. Uwi-

dadznią bowiem jak jeden i ten sam przedmiot naukowy może być różnie pokazany, w zależności od koncepcji muzealnej i warunkującej ją tradycji. Pokazuje też, że współczesna wystawa muzeum przyrodniczego może odbiegać od rutyny i skostniałych schematów znanych z muzealnictwa zeszłowiecznego. Porównanie to pozwala tym samym na uświadomienie praw rządzących kształtowaniem muzeów na świecie. I to właśnie jest najbardziej istotne w analizie obu muzeów.

## Muzeum Senckenberga

Przy odbudowie i modernizacji Muzeum Senckenberga zrodziły się pytania: 1) czy zachowane elementy dawne powinny zostać niezmienione, zaś modernizacja i rewaloryzacja powinna ograniczyć się do dostawienia do nich elementów nowych, 2) czy dopuszczalne jest częściowe zastąpienie elementów dawnych nowymi, a przynajmniej, przy pozostawieniu fizycznej substancji elementów dawnych, przesłonięcie ich elementami nowej architektury, 3) które elementy dawne mogą być (w taki czy inny sposób) zdominowane przez elementy nowe i gdzie leży klucz do ich wyboru.

Przykłady modernizacji i rewaloryzacji wielu muzeów, zniszczonych w czasie ostatniej wojny bądź wymagających przebudowy i rozszerzenia pokazały, że sposób rozwiązania zależy głównie od rodzaju i stopnia wartości zabytkowej budynku, rozpatrywanej jednak nie samodzielnie, lecz w kontekście obiektów zabytkowych uznawanych za najbardziej wartościowe w danym kraju. Na przykład brytyjscy projektanci częściowej modernizacji wnętrza Muzeum Historii Naturalnej w Londynie potraktowali ich pierwotny wystrój bardzo swobodnie, przysyłając wnętrza bądź całkowicie wbudowaną do nich nową architekturą, bądź wprowadzając do nich bardzo agresywne elementy architektoniczno-plastyczne. Muzeum to mogło być jednak poddane tego rodzaju modernizacji, ponieważ jego gmach jest tylko XIX-wieczną imitacją architektury średniowiecznej, której autentycznych przykładów na terenie Anglii znajduje się bardzo wiele. Na podobną swobodę nie mogą pozwolić już sobie choćby projektanci węgierscy, ponieważ autentycznych zabytków architektury dawnej jest na terenie spustoszonych woj-



nami Węgień znacznie mniej, a więc każdy z nich jest relatywnie cenniejszy. W Polsce rangę zabytku uzyskują obiekty liczące więcej niż 100 lat, każda więc modernizacja czy rewaloryzacja musi być poddana odpowiednim analizom, aby nie stała się przyczyną kolejnych (z reguły nieodwracalnych) zniszczeń. Na taką swobodę, jaką mieli Brytyjczy projektanci modernizacji Muzeum Historii Naturalnej, w Polsce mogą sobie pozwolić architekci i plastycy w stosunku do obiektów młodych, nawet w swojej klasie wieku stylowych. Na przykład w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki, do którego wnętrza wprowadzono stałą wystawę Muzeum Techniki i w których instalowano wystawy czasowe, np. słynną swego czasu wystawę „Gady Pustyni Gobi”. Pierwotny, dekoracyjny wystrój wnętrza został tam całkowicie lub częściowo zamaskowany.

Ziemie niemieckie utraciły znaczną liczbę zabytkowych obiektów architektury, głównie w czasie ostatniej wojny. W obu powstałych po wojnie państwach niemieckich (zwłaszcza w Republice Federalnej Niemiec) nastąpił duży i szybki rozwój przemysłu, dostarczającego techniczne środki do odbudowy. Rewaloryzacja dzielnic zabytkowych miast zachodniemieckich, takich jak np. Frankfurt nad Menem, oznaczała raczej tworzenie architektury nowej, co najwyżej tylko nawiązującej do dawnej, niż rekonstrukcję zabytków w ścisłym tego słowa znaczeniu. Tylko zarysy formy odbudowanych dzielnic zabytkowych mówią o tym, iż powstały one na gruzach dawnej zabudowy. Ośrodki twórczej myśli architektonicznej nadały tej rewaloryzacji szczególny wyraz; elementy dawne i nowe stapiają się w oryginalną, lecz różną od przeszłej całość. Przebudowa i modernizacja frankfurckiego Muzeum Senckenberga została przeprowadzona zgodnie z zasadami obowiązującymi przy rewaloryzacji innych zabytków w Niemczech Zachodnich, szczególnie we Frankfurcie nad Menem. Elementy dawne zestawiono z elementami nowymi na zasadzie wyraźnego kontrastu. Nowoczesność w tym zestawieniu wyraźnie dominuje. Rozwiązanie to w porównaniu do innych rewaloryzowanych gmachów muzealnych na terenie RFN jest jednak stosunkowo proste. Występują bowiem tylko dwa wątki: XIX-wieczny i współczesny. W innych rozwiązaniach bywa ich niekiedy więcej, co powoduje, że struktura obiektu jest bardziej złożona, przykładowo: Germanisches Na-

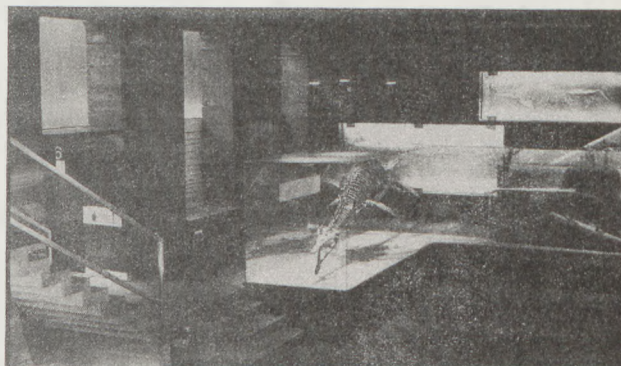
tional Museum w Norymberdze, zawierające w swej strukturze autentyczne fragmenty sakralnej architektury gotyku.

Pierwotny, neobarokowy charakter Muzeum Senckenberga zachowało jedynie w obrębie fasady i reprezentacyjnej klatki schodowej. Zachowane na tyłach zespołu sal pomieszczenia wystawowe z typowym dla końca XIX w. eklektycznym wystrojem (przypominają one niektóre sale Muzeum Zoologicznego w Berlinie), wprawdzie nie zostały zmienione, lecz sprawiają wrażenie, że w każdej chwili mogą być przebudowane. Pozostałe wnętrza natomiast w tym reprezentacyjna główna sala parteru (tzw. Lichthof), sala parterowa, podziemia i ciąg sal pierwszego piętra, mają już zdecydowanie nowoczesny charakter, choć niekiedy pod powłoką nowoczesności widoczny jest wątek dawniejszy, XIX-wieczny.

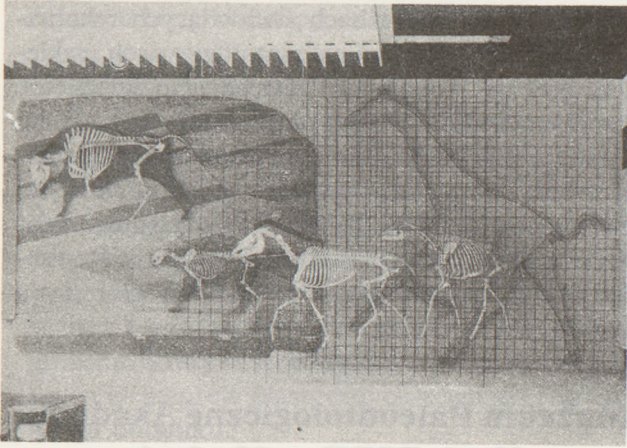
Ten sposób modernizacji dostrzec można w centralnej sali parteru, w której eksponowano monumentalne szkielety mezozoicznych gadów. W sali tej mającej, zgodnie z panującą w XIX w. tendencją rozwiązywania centralnych wnętrz muzealnych, charakter przeszklonego górą dziedzińca arkadowego przesłonięto arkady taflami dymnego, prążkowanego szkła. W wyniku zabiegu powstało jakby „wnętrze we wnętrzu”: zarys arkad został wprawdzie zachowany, lecz w „zczyszczonej” formie, zaś tłem eksponatów stało się kolorystycznie neutralne, półprzeźryste szkło<sup>6</sup>. Sala ta uzyskała dodatkowy strop szklany osadzony na stalowej kratownicy. Zakrywa on pierwotne przeszklenie dachu. Szklany strop przepuszcza światło dzienne (w wypadku eksponowania okazów kopalnych nie-

2. Sala w podziemiach. Surowy beton, bejcowane drewno, szkło. Światła punktowe.

2. Une salle souterraine. Béton brut, bois foncé, verre. L'éclairage par points.







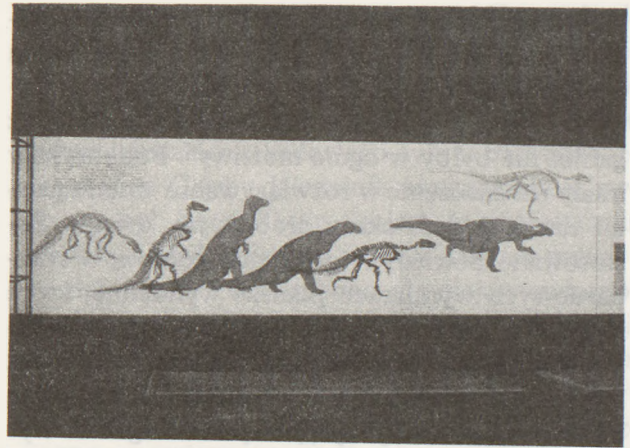
3. Kratownica jako element dekoracyjny, nakładający się na grafikę.

3. Un grillage comme élément décoratif s'imposant à la graphie.

szkodliwe), pozwala jednak na dodatkowe rozświetlenie poszczególnych kwater światłem sztucznym (np. przy pochmurnej pogodzie, wieczorem itp.). Optyczna lekkość ścian i stropu podkreślona została ciemną posadzką ułożoną z wielkich, jakby tylko ociosanych (bo nie szlifowanych „na lustro” i nieco nierównych) płyt kamiennych. Ekranu służące do montażu eksponatów w pozycji pionowej oraz stopnie prowadzące do sali są z surowego drewna. Jest ono ważnym elementem kompozycji wnętrza, dopełnia jego monumentalny, a zarazem oszczędny w wyrazie charakter.

Sala centralna jest dwukondygnacyjna, co wyraża się arkadowaniem ścian. Prowadzi ona do jednokondygnacyjnych sal parterowych oraz do podziemia o bardzo nowoczesnym i zarazem surowym wystroju. W salach parterowych posadzka jest jasna, szlifowana, a listewkowy strop rozświetlony. Elementami kompozycji podziemia są surowy beton, szkło i ciemne drewno. Kontrast między tymi wnętrzami jest bardzo wyraźny.

Sale wystawowe na pierwszym piętrze są zdecydowanie odmienne. Prowadzi do nich zachowana w pierwotnym charakterze paradna klatka schodowa. Różnią się głównie kolorystyką. Sale I piętra są nieco cieplejsze, intymniejsze: ściany i stropy są błękitne, podłoga wyłożona jest miękką wykładziną utrzymaną także w błękitnym kolorze. Sale te są oświetlone wyłącznie sztucznym światłem. Między parterem a pierwszym piętrzem znajduje się wielka sala odczytowa wykończona boazerią oraz luksusowa kawiarnia.



4. Plansza z sali centralnej („Lichthof”). Kolorystyka zapożyczona ze sztuki pop-art. Sylwety dinozaurów w kolorze czerwono-pomarańczowym. Tekst przecina się z elementami grafiki. Technika sitodruku.

4. Une planche de la salle centrale („Lichthof”). Le coloris emprunté à l'art POP-ART. Les silhouettes des dinosaures en couleurs rouge-orange. Le texte se croise avec des éléments de la graphie. Réalisé en technique de l'impression tamisée.

W Muzeum Senckenberga zauważa się bardzo ścisły związek architektury „trwałej” z wystrojem wystawowym. Elementów tych nie podobna nawet oddzielnie omawiać. Muzeum to różni się więc pod tym względem od większości muzeów, zwłaszcza tradycyjnych, gdzie w „gotowym” wnętrzu pojawiają się meble wystawowe: gabloty, podesty, ekrany, dające się dowolnie ustawiać, przesuwać itp. Wszystkie składniki wnętrza są elementami architektury „stałej”, wszystkie mają ustalone miejsce w przestrzeni i nie są jedynie „sprzętem” ekspozycyjnym. W sali centralnej („Lichthof”) zwraca uwagę przede wszystkim rodzaj podestów, na których ustawiono wielkie okazy. Są to żelazne kratownice osadzone ok. 20 cm nad posadzką. W sąsiednich salach podobne kratownice pełnią rozmaite funkcje: ekranów pionowych w sali szkieleto-waleni, dekoracji przestrzennej i graficznej, nakładając się niekiedy na elementy rysunkowe plansz. Kratownica została więc wprowadzona jako motyw kompozycyjny organizujący przestrzeń: zastosowanie jej jako konstrukcji (np. w podestach) jest tylko pewnym sposobem wykorzystania tego motywu<sup>7</sup>. Meble — o ile w ogóle w rozwiązaniach wnętrz Muzeum Senckenberga można o nich mówić; są one bowiem stałymi elementami architektury — wykonane zostały z półfabrykatów — z płyt stalowych odpowiednio



kształtowanych i lakierowanych — oraz specjalnych urządzeń służących do uszczelniania szyb na zasadzie ich docisku rampami dokręcanymi kluczem. Bez tych urządzeń i półfabrykatów montaż gablot nie byłby w ogóle możliwy<sup>8</sup>. Półfabrykaty miały też znaczenie w rozwiązywaniu wnętrza gablot zawierających okazy drobne, np. owady. Zastosowano bowiem w gablotach gotowe, o standardowych wymiarach plansze wymienne, które można umieszczać między plastikowymi uchwytami (narożnikami). System ten miał wpływ na kompozycję wnętrza gablot, w znacznym stopniu ją ograniczając. Kompozycję większości gablot wyposażonych w standardowe plansze zastąpiono zestawem porządkowym. Ma się wrażenie, że w rozwiązaniach tych artyści muzealni nie brali w ogóle udziału, albo że udział ich był minimalny. Pod tym względem Muzeum Senckenberga różni się wyraźnie od innych muzeów, również od awangardowych rozwiązań polskich, których układ porządkowy wyparty został przez kompozycję bądź geometryczną („mondrianowską”), bądź typu „informel”.

Elementy graficzne wykonano w technice sitodruku. Pozwala to na nakładanie tekstów na elementy rysunku, na kolorowe aple itp. Sitodruk stwarza oczywiście pewne ograniczenia techniczne, nie pozwala na korektę utworu graficznego w końcowej fazie jego realizacji: poszczególne elementy są bowiem wykonywane osobno i efekt końcowy uzyskiwany jest po ich zmontowaniu.

Styl grafiki jest bardzo zróżnicowany. W sali centralnej nawiązuje ona do pop-artu. Sylwety dinozaurów są więc czerwone, pomarańczowe, błękitne, tło utrzymane jest w mocnych kolorach. Styl tej grafiki świadczy o znacznej odwadze artystów muzealnych, jak również o otwartości kierownictwa muzeum na nowe prądy w sztuce. Grafika w sali centralnej pełni ważną funkcję kompozycyjną; tworzy bowiem rodzaj taśmy opasującej przestrzeń sali, kontrastującej z pozostałymi elementami wystawowymi. W salach pierwszego piętra grafika jest zachowawcza. Utrzymana jest bowiem w konwencji rysunku morfologicznego, stosowanego w pracach zoologicznych (zwłaszcza entomologicznych).

W Muzeum Senckenberga znajdują się również rzeźby — rekonstrukcje paleontologiczne i modele okazów małych np. owadów. Wykonane one zostały z kutego brązu, mosiądzu i spawanego

żelaza. W płaskorzeźbach stanowiących rekonstrukcje tła eksponatów paleontologicznych (szkielety zwierząt kopalnych) zastosowano szlachetne gatunki drewna. Rzeźby i płaskorzeźby są dziełami sztuki, które pełnią funkcje informacyjno-naukowe. Jest to również powodem uznania Muzeum Senckenberga za najbardziej awangardowe muzeum przyrodnicze na świecie. Na terenie Republiki Federalnej Niemiec stało się pewnego rodzaju wzorcem.

## Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie

Muzeum to zbudowano całkowicie od początku. Mimo, że jest młode (początek prac projektowych w roku 1971, prace budowlane i wyposażenie wnętrza w latach osiemdziesiątych), zawiera elementy tradycyjne. Gmach muzeum stanowi potężny czworobok z dostawionymi czterema basztami. Całość zbudowana jest z czerwonej cegły, której kolorystyka kontrastuje z zielenią krajobrazu w okresie letnim bądź z bielą w okresie zimowym.

Spoglądając na budynek z bliskiej odległości, odnosi się wrażenie, iż znajdujemy się raczej przed jakimś zamkiem lub fortyfikacją. Nie ma w nim bowiem przeszkleń czy ażurów. W murach korpusu na poziomie przyziemia osadzone są małe, kwadratowe okna, robiące wrażenie strzelnic działowych. Zamknięta ze wszystkich stron bryła stwarza wrażenie sejfu chroniącego umieszczone wewnątrz zbiory<sup>9</sup>.

Bramy są stylizowane, częściowo na sposób ludowy, a częściowo historyczny. Już sam materiał, z którego są wykonane: surowe, grube deski, upodabnia je do wrót dawnych zamków i dworów. Wrażenie dopełniają antaby o bogato profilowanym rysunku i „młotkowanej” powierzchni. Na pierwszy rzut oka antaby te wykazują podobieństwo do okuć spotykanych np. w chatach chłopskich (u nas np. podobne spotykane są na Podhalu); przy bliższej obserwacji okazuje się jednak, że powycinany rysunek antab jest stylizacją dawno wymarłych raków i gadów. Każda antaba to jakby rozplaszczona skorupa lub skóra przybita ćwiekami do wrót. Podobnie zaprojektowane antaby znajdują się również na drzwiach pomiędzy salami wystawowymi. Drzwi te są jednak węższe, wyższe i zakończone łukowato u góry, przez co kojarzą się



z drzwiami cerkwi. Oprócz antab drzwi te zaopatrzone są w wielkie, żelazne kołatki.

Antaby drzwiowe nie są jednak jedynym elementem ilustracyjnym, który zapowiada treść wystawy. W otaczającym gmach ogrodzeniu znajduje się brama wykonana z żelaznego płaskownika, którego rysunek tworzy rytmiczny deseń złożony ze stylizowanych sylwetek dinozaurów. Podobne kraty, tyle że z motywem pterozaurów, wstawione są przy basztach oraz przed głównym wejściem do gmachu. Kraty te są jednym z najbardziej oryginalnych elementów plastycznych zewnętrznego wystroju budynku.

Powracając do bryły gmachu muzeum, zastanawia pozostawienie nie tynkowanego muru ceglano-ceglanego. Według opinii pracowników muzeum (być może jest to także opinia architekta — osobiście nie miałem jednak możliwości z nim się zetknąć) mur ten nawiązuje do tradycyjnej „rosyjskości” budowlanej. Można się z tym poglądem zgodzić, istnieją przecież w samej Moskwie przykłady monumentalnej architektury ceglanej: choćby murów i baszt kremlowskich. Jednocześnie trzeba stwierdzić, że nie otynkowany mur występuje także we współczesnej architekturze w wielu krajach i wprowadzany jest tam jako element o istotnym znaczeniu estetycznym. Nie otynkowany mur ceglany można więc zobaczyć we współczesnej architekturze skandynawskiej, w Holandii, Anglii, Hiszpanii i Stanach Zjednoczonych. Idea zastosowania cegły w moskiewskim Muzeum Paleontologicznym może wynikać z przetwarzania tradycyjnych wątków rodzimych, a także z asymilacji współczesnych wątków architektury ogólnoswiatowej.

Podobnie jest z basztami. Intryguje przede wszystkim ich forma architektoniczna oraz sposób powiązania baszty z korpusem gmachu. Nie są one bowiem tradycyjnie okrągłe ani czworoboczne, lecz mają przekrój lekko owalny. Są ponadto jakby „niedomknięte”: każda baszta jest „przepruta” pionową, wąską szczeliną okienną, biegnącą od podstawy aż po górną krawędź. Wszystkie baszty mają ponadto górę poziomo uciętą — bez ostrych szczytów, co już na pierwszy rzut oka odróżnia je od staroruskich baszt obronnych. Pewne szczegóły architektoniczne nasuwają skojarzenia z twórczością le Corbusiera, zwłaszcza ze słynną jego kaplicą w Ronchamp.

Wewnątrz uformowanych w czworobok murów znajduje się dziedziniec otoczony wieńcem

niskich arkad. Kojarzy się to z architekturą średniowieczną i renesansową zamków i pałaców, a jednocześnie XIX-wiecznych gmachów muzealnych, w których sala centralna przybierała często formę dziedzińca arkadowego, tyle że przeszklonego od góry. Gdyby dziedziniec muzeum moskiewskiego był przeszklony (a jest to teoretycznie możliwe), stałby się taką właśnie salą centralną.

Sale wzdłuż czworoboku nie mają standardowych okien i doświetlane są od góry świetlikami. Niektóre z nich oświetlone są wyłącznie światłem sztucznym.

Muzeum moskiewskie należy do tych nielicznych muzeów przyrodniczych na świecie, w których wystrój plastyczny sal spełnia istotną funkcję jako element dopełniający ekspozycję bądź — co jest już wyjątkowe — jako element artystyczny.

## Reliefy

We wszystkich głównych salach wystawowych na ścianach o ok. 12-metrowej wysokości i kilkunasto- do kilkudziesięciometrowej długości znajdują się wielofiguralne kompozycje. Podłoże tych kompozycji stanowi okładzina z płyt wapiennych, ciętych w prostokąty, z zachowanymi wyraźnie fugami i o nieszlifowanej powierzchni. Wprawdzie każdy relief jest dziełem innego artysty, jednak wszystkie łączy metoda wykonania, a mianowicie wcinanie w głąb zewnętrznego obrysu, podobnie jak w reliefach starożytnych Egipcjan. Tematem ich są rekonstrukcje wymarłych gatunków zwierząt i roślin ze wszystkich ważniejszych grup systematycznych, poczynając od pierwotniaków i alg, a kończąc na ssakach i roślinach okrytozalążkowych. Dobór gatunków podyktowany był ich znaczeniem jako dokumentów odkryć paleontologii radzieckiej na terenach radzieckiej Azji oraz w Mongolii.

Między reliefami występują wyraźne różnice w zakresie treści i jej wartości (głównie w stopniu wiarygodności rekonstrukcji) oraz realizmu przedstawieniowego.

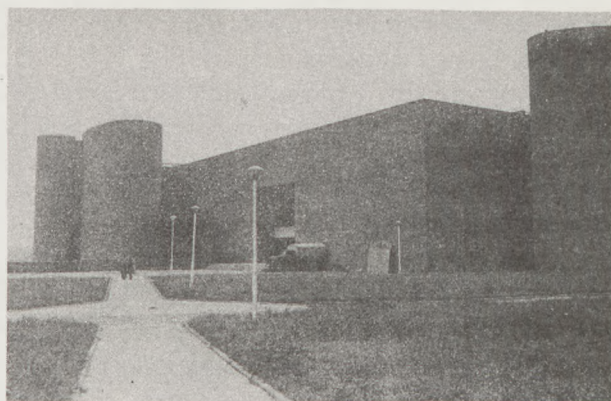
1. Wiarygodność poszczególnych rekonstrukcji zależy od liczby i jakości danych stanowiących ich podstawę merytoryczną. Wiele odtworzonych gatunków znanych było np. ze szczątków fragmentarycznych (np. znana była jedynie czaszka zwierzęcia, brak było innych części szkieletu); inne



gatunki znane były wprawdzie ze szkieletów kompletnych lub prawie kompletnych, nie dawały one jednak wskazówek na temat szczegółów morfologicznych, np. powierzchni ciała zwierzęcia, zwłaszcza jego wyglądu. Przy rekonstrukcjach powstały więc rozmaitej rozległości „pola niedookreślenia”, które w opisach werbalnych mogą być pominięte (opis morfologiczny zwierzęcia kopalnego pomija np. cechy jego skóry, gdy o niej nic nie wiadomo), a w rekonstrukcji plastycznej musiały być one szczegółowo określone. Pod względem stopnia wiarygodności rekonstrukcje moskiewskie są więc generalnie podobne do innych, tworzonych w różnych muzeach na świecie. Rekonstrukcje te można podzielić ze względu na wartość treści na kilka typów: a) takie, w których cechy brakujące uzupełniono na podstawie studiów anatomiczno-porównawczych, w szczególności na podstawie pokrewieństwa gatunku wymarłego do gatunków współcześnie istniejących; rekonstrukcje w tej grupie mogły opierać się w pewnym stopniu na studiach z natury, zaś postać zewnętrzną przedstawicieli gatunku żyjącego, po odpowiedniej modyfikacji, obrazowała postać gatunku wymarłego; b) takie, w których wypełnienie „miejsc niedookreślenia” dokonane zostało na zasadzie naukowego dopuszczalnego domysłu, choć brak było dokumentacji faktograficznej; c) takie, w których wypełnienie „miejsc niedookreślenia” polegało na wstawieniu w te miejsca pewnego konkretnego, traktowanego wszelako jako treściowo puste, lub wieloznaczne, i wreszcie d) takie, które w mniejszym lub większym stopniu zostały dokonane na podstawie intuicji, twórczej wyobraźni czy artystycznej fantazji.

2. Stopień realizmu podbudowany jest konwencją plastyczną, w której utwór plastyczny jest wykonany. Reliefy moskiewskie prezentują całą gamę rozmaitych konwencji, począwszy od schematyzmu (często dekoracyjnego), syntetycznego realizmu, aż po rozwiązania skrajnie naturalistyczne.

Związek między stopniem naukowej wiarygodności a stopniem realizmu przedstawieniowego występuje wyraźnie w grupie (a). Realizm i „żywość” zobrazowań doprowadzona jest tam do perfekcji; rekonstrukcje w tej grupie należą bezsprzecznie do najlepszych, zwłaszcza rekonstrukcje ssaków i roślin należy zakwalifikować jako wybitne (autorką ich jest Olga A. Kulikowa). Auto-



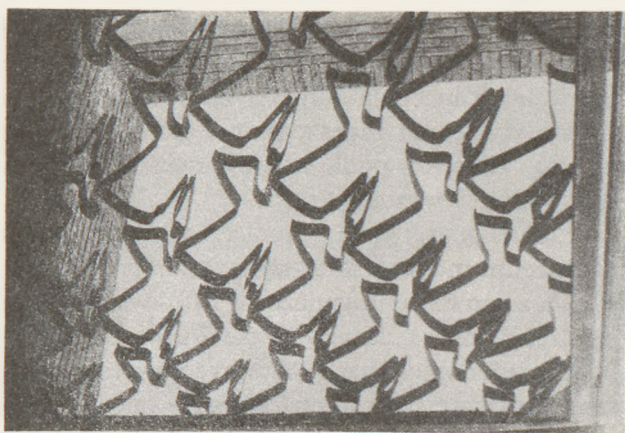
5. Gmach Muzeum Paleontologicznego w Moskwie — typ architektury fortecznej.

5. La vue de l'édifice du Musée Paléontologique à Moscou. Le genre de l'architecture de forteresse.

rka kierowała się intuicją lub wypełniała „miejsca niedookreślenia” konkretem wieloznacznym. Cechuje je często bardzo wysoki stopień weryzmu. Niezwykle „przekonywający” i „żywy” obraz innych wymarłych zwierząt (innego autorstwa) jest już, mimo realizmu, w szczegółach dyskusyjny, często tylko możliwy (rekonstrukcje gadów mezozoicznych). Rekonstrukcje wykonane na podstawie intuicji cechuje różny stopień realizmu, od schematycznych do naturalistycznych. Rekonstrukcje te, choć rysunkowo i rzeźbiarsko często wręcz znakomite, w niektórych wypadkach były kwestionowane przez naukowych konsultantów wystawy jako tak dalece fałszywe, że wręcz postulowano ich zniszczenie.

Kompozycja ścian pokrytych reliefem nie jest jednorodna. Występują rozwiązania dekoracyjne i typowy dla nich symetryzm oraz stylizacja (fauna i flora paleozoiczna), a także układy swobodne, nawet wymykające się ścisłym regułom organizacji płaszczyzny obrazu. Sceny obrazujące życie zwierząt nie powtarzają się. W większości wypadków przedstawienia zwierząt i roślin są umieszczone w płaszczyźnie obrazu (ściany) jedynie jako elementy kompozycji. Kompozycja reliefów jest w zasadzie jednoplanowa podkreślająca płaszczyzną ściany. Jeżeli niekiedy pojawia się tam perspektywa, jest ona bardzo płytka. Regułą jest swobodne traktowanie propozycji, wynikające ze względów dydaktycznych, sprowadzenie przedmiotów małych i dużych do jednakowej, czytelnej dla widza skali. Bardzo typowe jest „abstrakcyjne” trak-





6. Fragment dekoracyjnej kraty z motywem pterozaurów.  
6. Le fragment d'une grille décorative avec le motif de ptérosauriens.

towanie relacji między przedmiotami: drzewa np. aby nie zaciemniały obrazu zasygnalizowane są jako gałązki i umieszczane są obok przedstawień zwierząt, niekiedy nawet na ich tle. Kompozycje tak wykonane nabierają wyraźnie umownego charakteru, wymagają specjalnego sposobu ich „odczytania” (sala kenozoiczna, sala mezozoiczna).

## Ceramika

Ceramika stanowi najbardziej efektowny element wnętrza, zwłaszcza pod względem kolorystycznym. Ma ona charakter wyraźnie dekoracyjny i nie ma nic wspólnego z naukową informacją. Prace cechują się „abstrakcyjnym” kolorem (biel-ugier-błękit-zielęń). Zestawienia przedstawień zwierząt i roślin są bądź beztreściowe, bądź tworzą pozanaukowe treści anegdotyczne („spotkania” dinozaurów czy mamutów, ich „spacery” itd.). Kompozycje ukazujące ewolucję zawierają motywy zapożyczone ikonograficznie ze sztuki sakralnej: u szczytu kompozycji ilustrującej ewolucję gatunków zwierzęcych umieszczona została postać człowieka jako istoty najwyższej zorganizowanej wśród ssaków. Postać ludzka w tych rozwiązaniach (były dwie wersje) przedstawiana była jako Madonna z Dzieciątkiem lub jako Dzieciątko stojące w Oku Opatrzności, w geście wszechogarniającego błogosławieństwa. Konwencja zapożyczona była wyraźnie z ikon prawosławnych. Przyjęto wersję pierwszą w nieznacznym tylko stopniu zlaicyzowaną. Autorem kompozycji ceramicznych

jest jeden z najwybitniejszych artystów ceramików, A. Biełaszow.

## Metaloplastyka

Metaloplastyka stanowi element wyraźnie zdobniczy, a więc pełni ona odmienną funkcję niż rzeźby w Muzeum Senckenberga. Kompozycje tworzą kręgi podwieszane pod sufitem (wyznaczają pewne przestrzenie w sali) bądź zdobią ściany w przedsionkach prowadzących do sal wystawowych. Tematyka jest animalistyczna, a przedstawienia są przetworzeniami rekonstrukcji wymarłych organizmów. Materiałem jest kuta miedź.

## Freski

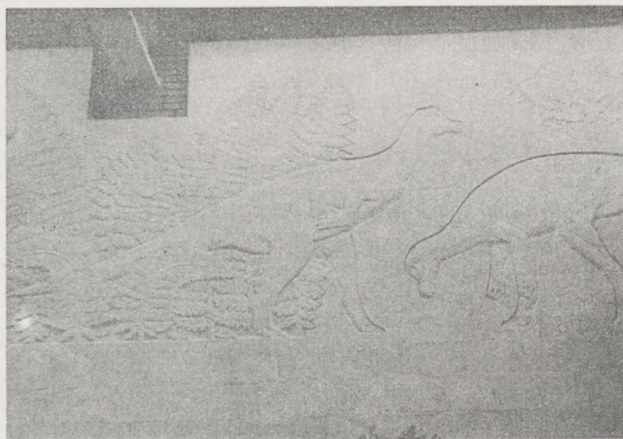
Stanowią ogromną, całościenną kompozycję (ok. 150 m<sup>2</sup>), przedstawiającą krajobraz mezozoiczny z jego fauną i florą. Kompozycja utrzymana jest w konwencji syntetycznego realizmu, ze świadomie zawężoną gamą kolorystyczną.

## Sprzęt wystawowy

W przeciwieństwie do Muzeum Senckenberga jest to sprzęt ruchomy. Stanowią go gabloty zaprojektowane zgodnie z zasadą obowiązującą w większości współczesnych muzeów. Są to skrzynie przeszklone z tłem od tyłu i wbudowanym i blendowanym od czoła światłem sztucznym. Nietypowa jest tylko bryła gablot. Mają one bowiem nadbudowane wysokie, czterospadowe, „namiotowe” jakby „dachy” (miejscowi pracownicy nazwali je „kołpakami”), dzięki czemu sprawiają wrażenie budowli, tyle że w pomniejszonej skali. „Dachy” gablot kojarzą się stylistycznie z architekturą: bądź współczesnych wieżowców z czterospadowymi dachami (istnieją takie w Londynie, w Moskwie, w Warszawie), bądź gmachów w stylu neoruskim z przełomu XIX i XX w. Zastosowanie takich gablot tłumaczono w muzeum moskiewskim jednak nie tymi pokrewieństwami, lecz skojarzeniami z architekturą staroegipską.

Gabloty zestawiane są w salach szeregowo. Efekt rytmiczności, o który niewątpliwie chodziło, uchwytany jest jednak tylko w makietach projekto-





7. Fragment reliefu ściennego z rekonstrukcją dwunożnego dinozaura z okresu kredowego (*Procheneosaurus*). Zwierzę przedstawione konwencjonalnie jako gładkoskóre, mimo że resztki gatunków blisko spokrewnionych (*Trachodon*) mówią wyraźnie, iż zwierzęta z tej grupy miały skórę pokrytą drobnymi guzkami. Paprotniki odtworzone w innej skali niż zwierzę.  
7. Le fragment d'un relief mural avec une reconstruction d'un dinosaure bipède de la période crétacée (*Procheneosaurus*). La bête présentée d'une manière conventionnelle comme celle au cuir uni, bien que des restes des genres apparentés proche (*Trachodon*) soient la preuve nette que des animaux en ce groupe avaient le cuir couvert de boutons fins. Les ptéridophytes reproduites à l'autre échelle que la bête.

wych. Z poziomu wzroku zwiedzającego rytmika ta nie jest uchwytana. Funkcjonalność wysokich „dachów” gablot kwestionowana była wielokrotnie głównie z tego względu, iż nakładały się na dekorację ścienną z bliskiej perspektywy, zasłaniając ją częściowo.

#### Kompozycja wewnątrz gablot

Kompozycja ta jest o tyle szczególna, że oparta została nie na zasadzie kontrastu i wzajemnego wzmacniania form i kolorów, lecz na podobieństwie formy i koloru plansz stanowiących tło dla okazów montowanych na tych planszach. Kolorystycznie dominuje ugier i szarość. Z kompozycji wyeliminowany został wszelki geometryzm: tła dla okazów mają obrysy gięte, czasem fantazyjnie zawijane. Niekiedy tła te niemal „obrysowują” eksponaty. Kiedy indziej mają formę „organiczną” wprawdzie, lecz abstrakcyjną. W wielu wypadkach kompozycja jest dwuplanowa. Plan bliższy tworzą tła o funkcji informacyjnej (kształt ich mówi np. o kierunkach ewolucji, o klasyfikacji gatunków), plan dalszy jest już czysto dekoracyj-

ny. Porównanie rozwiązań kompozycyjnych w fazie projektowanej z ich realizacjami pokazuje, że pierwotna koncepcja kompozycji została zatarta. Często występują zagęszczenia i przypadkowość układu. Było to podkreślone przez niektórych konsultantów wystawy.

Elementy graficzne (rysunek, liternictwo, aple) w muzeum moskiewskim wykonano ręcznie.

Muzeum Paleontologiczne w Moskwie jest stale jeszcze *in statu nascendi*. Wiele fragmentów ekspozycji jest dopiero naszkicowanych, inne znajdują się na rozmaitych etapach zaawansowania. Mimo stanu niegotowości, możliwe było jednak uchwytnie koncepcji w kształtowaniu wystawy pod kątem merytorycznym i plastycznym. Muzeum jest ogromne, nawet w porównaniu do największych muzeów światowych. Można więc przewidzieć, że rozwój jego będzie jeszcze trwał długo.

### Podsumowanie

Mimo wielu różnic w zakresie organizacji przestrzenno-kolorystycznej i cech stylowych, muzea frankfurckie i moskiewskie mają jedną niezmienną istotną cechą wspólną, a mianowicie wprowadzenie elementów sztuki. Muzea te potwierdzają słuszność idei, że w wystawach programowo nie mających nic wspólnego ze sztuką (jak np. w muzeach przyrodniczych) wprowadzenie elementów sztuki jest funkcjonalnie uzasadnione. Dzięki ich obecności wystawa nie tylko jest bardziej czytelna, lecz również ma większą siłę oddziaływania. Wiadomo, że pierwszy kontakt zwiedzającego z wystawą ma charakter — niezależnie od jej tematu — emocjonalny, a później dopiero intelektualny. Pozytywne „pierwsze wrażenie” prowadzi do odbioru już naukowego. Jeśli wystawa odpycha swym zewnętrznym wystrojem, widz często rezygnuje z wnikania w treść wystawy. Elementy sztuki wzbogacają ponadto treść wystawy i dostarczają widzowi przeżyć estetycznych. Przeżycia te mogą być niezależne od zainteresowania widza tematem. Nawet gdy zwiedzający nie przeczyta ani jednego objaśnienia na wystawie, gdy jej strona naukowo-informacyjna go nie interesuje, siła przeżycia estetycznego stanowi czynnik bardzo ważny. Wystawa, choć muzealna, choć podporządkowana tematowi naukowemu (każda w zasadzie wystawa muzealna jest jakiegoś naukowemu tematowi





8. Gabloty i dekoracja ceramiczna sali. Dekoracje przesłaniają wysokie „dachy” gablot.

8. Les vitrines et une décoration céramique de la salle. Le conflit consistant dans ce que la décoration est voilée par des "toits" élevés des vitrines.

podporządkowana), pełni przez swą formę dwie funkcje: poznania naukowego i estetycznego przeżycia.

Różna tradycja kulturowa stanowiąca podłoże kształtowania obu muzeów sprawia, że czynnik estetyczny przybiera różną postać: dydaktyczno-ilustracyjną (Frankfurt) lub informacyjno-dydaktyczną i równoległe także dekoracyjną (Moskwa). Różnaity jest też w obu wypadkach udział artystów tworzących wystawę i różne jest pole ich działania. W muzeum moskiewskim ich udział jest niewątpliwie większy. Różne są również środki wyrazu wykorzystane przez artystów i źródła ich inspiracji twórczej. W jednym wypadku wyraźnie widoczny jest wpływ sztuki użytkowej i najnowszych kierunków sztuki „czystej”, w drugim — monumentalnej sztuki dekoracyjnej. W obydwu muzeach zakres funkcjonowania kompozycji przestrzenno-kolorystycznej dotyczy w zasadzie tylko generalnych założeń projektu, bez wnikania w „detale”, np. rozwiązania wewnątrz gablot czy plansz. Kompozycja w zakresie „detali” zostaje bowiem zastąpiona przez regularny lub nieregularny układ przedmiotowy, porządkujący materiał eksponatów jedynie od strony merytorycz-

## Przypisy

- <sup>1</sup> Według folderu wydanego przez Muzeum Senckenberga.
- <sup>2</sup> Dokładnej daty nie da się ustalić, ponieważ projekt opracowywany był przez parę lat i znacznie zmieniany.
- <sup>3</sup> Porównawczo: koncepcja architektoniczna nowojorskiego muzeum przyrodniczego (The American Museum of Natural History), łącząca motywy francuskiej architektury średniowiecznej z wątkami renesansu, zaś w dekoracji malarskiej reprezentacyjnego hallu — tendencje monumentalnego malarstwa deko-

nej. Przykład Muzeum Senckenberga ukazuje, jak wielkie znaczenie dla jakości artystycznej i estetycznej wystawy ma zaplecze techniczne. Możliwość posługiwania się odpowiednimi materiałami i technikami nadaje wystawie tę szczególną jakość estetyczną, którą można by nazwać „elegancją” lub „lüksusowością”. Jakość ta nie może jednak zastąpić kompozycji, gdy jej w danej strefie wystawy nie ma; nakłada się co najwyżej na kompozycję lub pojawia się obok niej, także w strefach nie podlegających kompozycji.

Rozbudowana tematyka, a także konieczność przekazywania widzowi treści w sposób możliwie prosty i jasny, pokazuje, jak złożony musi być proces projektowania wystawy i jak ścisła współpraca między autorem scenariusza, dydaktykiem i artystą. Pokazuje, że żadna ze stron nie powinna być bezwzględnie zdominowana; w prawidłowym rozwiązaniu autor scenariusza nie może nakazywać artyście łamania praw sztuki, artysta nie może zniekształcać treści wyznaczonych scenariuszem. Sztuka wystaw naukowych jest w pełnym tego słowa znaczeniu sztuką stosowaną lub programową: integruje ona temat z formą w wewnętrznie spójną całość.

Muzea frankfurckie i moskiewskie są niewątpliwie wybitne i — choć na różne sposoby realizują zamierzenia — bardzo śmiało. Przegląd kolejnych faz projektowania wystaw muzeum moskiewskiego pokazuje, jakim zmianom podlegała koncepcja pierwotna i jak dojrzywała ona w trakcie prac. Każde muzeum jest w zasadzie polem nieustannych poszukiwań twórczych: zarówno w zakresie tematu (danych naukowych), informacji (sposobu przekazywania tych danych środkami ekspozycyjnymi), jak i rozwiązań artystycznych oraz działania emotywnego. Śledzenie tych dróg: kolejnych afirmacji, propozycji, negacji, korektur (jak gdyby „ontogenezy” wystawy) jest niezmiernie fascynujące. Pozwala ono na uświadomienie sobie mechanizmów rozwoju, którym podlegają muzea na świecie.

racyjnego zbliżonego do secesji.

<sup>4</sup> W Muzeum Senckenberga wystawa podporządkowana jest zasadzie faktograficznej; w muzeum moskiewskim faktografia podporządkowana jest zagadnieniom ontologicznym (ideologicznym), jest manifestem światopoglądu materialistycznego.

<sup>5</sup> Jest to tradycja wyraźnie XIX-wieczna, wynikająca z koncepcji, iż muzeum to przede wszystkim zbiory naukowe zgromadzone na użytek specjalistów, że wystawa jest prezentacją



pewnego wycinka tych zbiorów itd. Tradycja ta zaznacza się niekiedy w Polsce.

<sup>6</sup> Bardzo podobne rozwiązanie proponowane było (n.b. przez projektanta polskiego) dla Muzeum Zoologicznego w Berlinie (Zoologisches Museum a.d. Humboldt Universität) w latach sześćdziesiątych. Wydawało się wtedy zbyt radykalne i nie zostało zrealizowane. „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, t. V, 1971.

<sup>7</sup> Kratownica jest powszechnie używanym motywem w architekturze współczesnej. W samym Frankfurcie motyw ten występuje w architekturze nowoczesnych wieżowców. Na motywie kratow-

nicy rozwiązano architekturę nowego Muzeum Sztuki Stosowanej i Przemysłu Artystycznego (Museum für Kunsthandwerk).

<sup>8</sup> Jest to bardzo ważny moment, który nie zawsze brany jest pod uwagę w projektowaniu wystaw przy ograniczonych środkach materiałowych i technicznych. Projektant zafascynowany „wzorami z zagranicy” naśladuje je powierzchownie, nie mogąc jednak zrealizować ich konstrukcyjnie. Powstaje w rezultacie imitacja o cechach, niestety, tandety.

<sup>9</sup> Można w tym upatrywać najnowszych tendencji muzealnictwa i tworzenia gmachów muzealnych jako schronów, sejfów, fortyfikacji.

*Jerzy Świecimski*

### Le Musée de l'Histoire Naturelle de Senckenberg à Francfort-sur-le-Main et le Musée Paléontologique de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou — l'essai d'une analyse comparative des résolutions d'exposition

L'auteur, dans l'article présenté, effectue une analyse comparative des deux musées européens éminents: le Musée de Senckenberg à Francfort-sur-le-Main, ainsi que le Musée Paléontologique de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou. Les deux musées ont plusieurs traits communs dans les thèmes des expositions. Tous les deux introduisent l'élément de l'art dans les solutions des expositions, soit sous la forme d'une illustration scientifique, soit sous celle d'une décoration monumentale. Il est intéressant de comparer la manière de présentation des thèmes similaires (et, automatique-

ment, des ensembles des objets exposés semblables) aux musées, où, à la base de leur forme extérieure il y a des traditions culturelles de toutes sortes (architectoniques, plastiques), des préférences de style, des manières d'organisation spacio-coloristique de nature différente. L'article présente le conditionnement de la conception par des facteurs de cette tradition précisément. L'article en question est une contribution à la compréhension des mécanismes dirigeant le développement des musées (en particulier naturels) dans le monde.

*Stanisław Januszewski*

## Ekomuzeum Fourmies-Trélon we Francji

### „Nowe muzeum”

Pierwsze ekomuzea powstały zaledwie kilkanaście lat temu. By przedstawić formułę ich działania, prześledźmy historię tych placówek muzealnych.

Droga rozwoju tradycyjnych muzeów prowadziła od kolekcji do instytucji kulturalno-oświatowej. Realizacji ich zadań służyły zbiory, które trzeba było systematyzować, objaśniać, udostępniać i konserwować. Muzea nowożytne pragnęły przedstawiać dzieje cywilizacji i w ten sposób służyć rozwojowi kultury materialnej i duchowej. Zaczęto więc gromadzić w zbiorach muzealnych obiekty świadczące o kulturze minionych etapów. Rozwój

przemysłu i techniki przeobrażający tradycyjne krajobrazy kulturowe niejako wymusił rozszerzenie pojęcia kolekcji muzealnych i włączenie do nich zabytków pomijanych dotąd przez muzea, a mianowicie obiektów przemysłu i techniki.

W końcu XIX w. zaczęto organizować skanseny. Stanowiło to postępowanie w interpretacji obiektu zabytkowego, choć w niczym nie naruszało zasady, na jakiej opierał się model historycznego muzeum. Stosowane uprzednio metody gromadzenia i ekspozycji zabytków ruchomych przeniesiono na obiekty budowlane, które rekonstruowano w mu-



zeach „pod gołym niebem”. Przestrzeń i dodatkowe walory rekreacyjne podniosły atrakcyjność chronionych obiektów, wzmocniły siłę ich oddziaływania. Skansen nadal jednak hołdował zasadzie koncentracji zbiorów, wyłączając jednak elementy kultury z macierzystego środowiska.

Kolejnego doświadczenia dostarczyły regionalne parki przyrodnicze. Tworzono je w celu ochrony środowiska przyrodniczego, nasyconego dziełami kultury materialnej<sup>1</sup>.

Ekomuzea Ouessant i La Grande Lande, które powstały we Francji w 1967 r., eksponowały środowisko wiejskie, przestrzeń, łącząc doświadczenia skansenu i rezerwatu przyrody. Wkrótce wzbogacono programy ekomuzeów (termin ten pojawił się w 1971 r.) o problematykę ochrony środowiska naturalnego. Odnosząc do aktualnych zjawisk życia społecznego i gospodarczego lepiej aniżeli muzea tradycyjne, których programy konstruowano mając na uwadze wartości uniwersalne i ponadczasowe, wyrażały potrzeby współczesnych. W stosunku do muzeum tradycyjnego, skansenu czy rezerwatu przyrody, program ekomuzeum był szerszy: interesowano się architekturą i życiem kulturalnym, a ponadto relacjami pomiędzy człowiekiem a środowiskiem. Znakomicie oddaje to jedno z pierwszych ekomuzeów — La Grande Lande, gdzie ochroną objęto obszar cywilizacyjny dzielnicy Margueze, eksponując lokalne tradycje gospodarki wiejskiej — winiarstwa i kultury ludowej. W następnych ekomuzeach, jak Ekomuzeum Mont-Lozère poświęconym historii środowiska przyrodniczego i człowieka, wprowadzono nowy wymiar — czynnik czasu.

Pierwsze ekomuzea utworzone w środowisku zurbanizowanym (Ekomuzeum Creusot — Montceau-les-Mines) odwoływało się do dziedzictwa przemysłowego. Podkreślić tu należy dwa elementy: uspołecznienie muzeum i znaczne rozszerzenie terytorium objętego ochroną, na którym znajdują się dwa miasta i dziewięć większych osad. Uspołecznienie nakłada na muzeum zadania społeczne, a nie tylko kulturalne, i prowadzi ku idei zintegrowanego muzeum zdefiniowanego na kongresie ICOM-u w Santiago de Chile w 1972 r. Uznano za słuszną tezę, że muzeum samo w sobie może zawierać elementy umożliwiające mu uczestnictwo w procesie kształtowania świadomości społecznej. W Creusot punktem wyjścia stał się występujący w przestrzeni materialny dokument dziedzictwa

cywilizacyjnego interpretowany w kategoriach czasu. Przez ochronę obszaru cywilizacyjnego starano się rozwijać w społeczeństwie świadomość, że w każdym miejscu, gdzie odbywa się zorganizowane współdziałanie ludzi i środków technicznych, powstają skutki trwałe.

Kolejny postęp w formułowaniu definicji ekomuzeum nastąpił w roku 1980.

Uzgodniono wówczas, że ekomuzeum powinno włączać w obieg współczesnej kultury wszystkie historyczne elementy przydatne społeczności. Wskazano także na rolę ekomuzeum jako „laboratorium”, ośrodek studiów i badań zachowań człowieka w środowisku.

„Nowe muzeum” czerpie zarówno z idei muzeum tradycyjnego, jak i skansenu oraz rezerwatu przyrody, z idei muzeum zintegrowanego i muzeum rozproszonego.

Podsumowując ten krótki zarys rozwoju ekomuzeum, można stwierdzić, że wyróżnia je:

- obszar, stanowiący podstawę ochrony wartości środowiska ludzkiego zawierający elementy dziedzictwa kulturowego,
- specyficzne dziedzictwo, złożone z izolowanych dotąd działów przyrody, historii sztuki, historii techniki i innych, które pozostawiono w ich naturalnym środowisku kulturowym,
- element czasu, w którym interpretuje się dzieje człowieka i środowiska,
- sposób kształcenia i wychowania — postrzeganie własnych praw i obowiązków wobec zbiorowości i środowiska (muzeum-szkola),
- studia i badania zachowania człowieka w środowisku (muzeum-laboratorium),
- aktywna ochrona wartości dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego, wskazująca na te jego wartości, które mogą być przydatne społeczeństwu teraz i w przyszłości.
- styl pracy uwzględniający postulat interdyscyplinarności oraz stały udział w niej społeczeństwa<sup>2</sup>.

## Ekomuzeum Fourmies-Trélon

Przedstawiając problematykę „nowego muzeum”, na wstępie należy zaznaczyć, że nie ma wzorca modelu ekomuzeum. Nie wydaje się też, aby istniała potrzeba jego wypracowania. Rzecz raczej w swobodzie poszukiwań metod włączenia dziedzictwa cywilizacyjnego w nurt współczesne-



go życia. Ich różnorodność wynika z odmienności krajobrazu przyrodniczego, ukształtowania terenu, klimatu, zasobów ziemi, źródeł energii, struktury gospodarki rolnej, przemysłu, sieci komunikacyjnej, stopnia industrializacji, tradycji i stylów życia. W Ekomuzeum Basse-Seine skoncentrowano uwagę na związkach społeczności lokalnej z rzeką. W Ekomuzeum Bresse Bourguignonne odwołano się do tradycyjnych zajęć związanych z gospodarką leśną i rolną, w Ekomuzeum Haute-Alsace zaprezentowano życie codzienne mieszkańców historycznego osiedla, w Ekomuzeum Ile de Groix, wskazano na związki lokalnej społeczności z gospodarką morską — rybactwem, w Ekomuzeum Saint-Nazaire odwołano się do kultury technicznej, historii gospodarczej oraz społecznej regionu, w Ekomuzeum Savigny Le Temple zaprezentowano przemiany środowiska naturalnego, w Ekomuzeum Fougerolles — przemysł rolno-spożywczy, w Ekomuzeum Lochrist-Inzinzac — dzieje regionu, życie społeczne i technikę hutniczą oraz energię wodną. Dewizą ich jest *Nasz styl życia, mieszkania i pracy zmienia się każdego dnia*<sup>3</sup>.

Ekomuzeum Fourmies-Trélon obejmuje obszar 15 gmin departamentu Nord usytuowanych na jego południowo-wschodnim krańcu, graniczącym z Belgią. To kraj Avesnois, kraj *łąk torfowych, lasów i fabryk*, zamieszkały przez ok. 35 000 mieszkańców, którego przemysł koncentrował się w dwu miastach, w Fourmies i Trélon. Pierwsze Ekomuzeum Nord-Pas de Calais powstało dzięki wspólnym działaniom lokalnej społeczności, Rady Regionalnej Nord-Pas de Calais, Ministerstwa Kultury i wielu innych instytucji. W 1978 r. inżynier Pierre Camusat — dzisiaj prezydent Rady Administracyjnej Ekomuzeum — sprzeciwił się likwidacji zabytkowego parku maszynowego starej, wyłączonej z ruchu przędzalni i wysunął projekt budowy lokalnego Muzeum Włókiennictwa. Udało mu się pozyskać wielu sojuszników. W 1980 r. udostępniono obiekt społeczeństwu rozwijając równocześnie program ochrony. Objęto nim cały obszar cywilizacyjny, tworząc muzeum rozproszone, akcentujące wartości krajobrazu kulturowego. Rewolucja przemysłowa w regionie Fourmies-Trélon nastąpiła w XIX w., a współcześnie w regionie tym występuje dezindustrializacja.

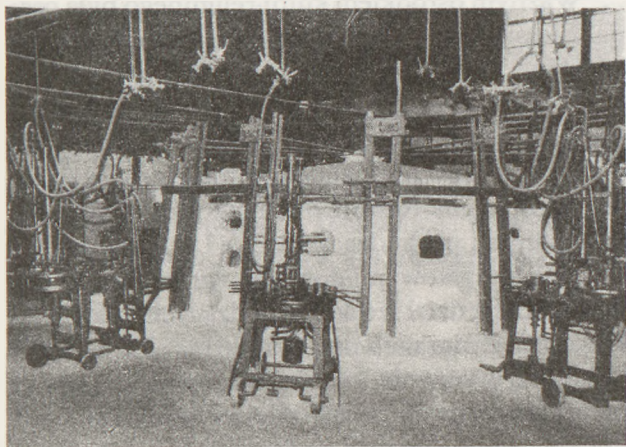
Ekomuzeum Fourmies-Trélon, którym kieruje Marc Goujard — jeden z jego twórców — zatrudnia dzisiaj czterech pracowników naukowych,

sekretarkę i dwóch stażystów. Ośmiu pracowników obsługuje ekspozycję. Zbiory ekomuzeum to 20 000 obiektów ruchomych, a ponadto chronione *in situ*, m.in.: zespoły przędzalni, huty szkła, farmy, domy wiejskie, świątynia i klasztor, sieci dróg wiejskich. Pracę ekomuzeum wspomaga Stowarzyszenie Przyjaciół, skupiające ponad 130 osób, władze regionu, organizacje społeczne i zawodowe. Współpracuje także z ekomuzeum grupa ponad 20 naukowców różnych specjalności: historyków, historyków przemysłu i techniki, historyków sztuki, etnografów, etnologów, architektów i urbanistów, socjologów, lingwistów, geografów, botaników, archeologów, pedagogów, ekonomistów i innych<sup>4</sup>. Zdziawiająca jest zdolność mobilizacji niewielkiej społeczności Avesnois wokół programów uznanych za istotne i ważne dla środowiska. Szacunek budzi umiejętność wyrażania, niekiedy nawet drobnych problemów językiem uniwersalnym, komunikatywnym kierującym dzisiaj na Fourmies-Trélon oczy nie tylko Francji, lecz także Europy z zainteresowaniem śledzącej eksperyment muzeum ekologicznego i stosunek do niego lokalnej społeczności. Program ekomuzeum obejmuje również rozwój handlu, rzemiosła i rynku turystycznego. W okolicach jeziora Val Joly powstało centrum rekreacji przyciągające bogatą ofertą wielu turystów, szukających tutaj ciszy, spokoju, niezmałowanego niczym kontaktu z naturą. Obie te inicjatywy, Val Joly z rezerwatem przyrody i Ekomuzeum, wzajemnie się dopełniają ukazując turyście kulturę materialną i duchową regionu, jego tradycje, dzień dzisiejszy i wizję przyszłości. *"Spójrzcie na drogę, jaką przebyliśmy, jaka nas ukształtowała, determinuje naszą dzisiejszą aktywność, poznajcie nasze problemy, a staniemy się Wam bliżsi. Powróćcie do nas, pomożecie w ich rozwiązaniu* — to jedno z przesłań Ekomuzeum. W roku 1982 odwiedziło je 5000 gości, w 1984 — ponad 20 000, w 1987 — blisko 50 000. To dużo, zważywszy, że jeszcze kilka lat temu był to region pozostający na uboczu turystycznych szlaków. Budżet instytucji wynosił w 1985 r. ok. 3 mln franków (5% pochodziło ze środków gminy, 21% — departamentu, 27% — regionu, 39% — Ministerstwa Kultury i 8% z dochodów własnych Ekomuzeum). 1/3 pochłonęły inwestycje — Ekomuzeum wciąż się bowiem rozbudowuje<sup>5</sup>. Dzisiaj liczy sześć placówek, rozproszonych w terenie, odległych od siebie o pięć, dziesięć kilometrów. Czas na ich prezentacje.



## Muzeum Włókiennictwa i Życia Społecznego

Muzeum to znalazło pomieszczenie w starej przędzalni „Prouvost-Masurel” z 1874 r. Obrazuje dzieje przemysłu włókienniczego Fourmies. Imponująca kolekcja maszyn włókienniczych (ok. 80 egzemplarzy), eksponowana w ruchu, ukazuje proces technologiczny produkcji włókienniczej od przygotowania przędzy i przędzenia, tkania i wykańczania do produkcji konfekcji. Jest to muzeum żywe. Jak mówi Pierre Camusat: „[...] jeżeli muzeum posiada maszyny, to powinny się one obracać. Jeżeli nie ma maszyn lub niemożliwe jest ich uruchomienie, to rzeczy muszą być eksponowane w zgodzie z logiką programów ich użytkowania, w zgodzie z »sytuacją«. Winny sprawiać wrażenie, że stanęły przed chwilą, że za moment powróci do nich robotnik”<sup>6</sup>. Taka jest też ekspozycja Muzeum Włókiennictwa — dynamiczna i tchnąca autentyzmem, o ogromnym walorze dydaktycznym. W zabytkowej przędzalni zrekonstruowano mieszkania robotnicze, domowe warsztaty tkackie i krawieckie, pracownie dziewiarskie i inne, obrazujące tradycyjne zajęcia mieszkańców regionu. Zrekonstruowano witryny, wnętrza sklepów, knajp i ulic. Wśród tej mozaiki składającej się na obraz kultury materialnej mieszkańców Fourmies pomieszczono ekspozycje nawiązujące do tradycji ruchu robotniczego. To tutaj w Fourmies 1 maja 1891 r. siły porządkowe strzelały do strajkujących robotników. Wydarzeniu temu poświęcono osobną ekspozycję. Inne traktują o lokalnych świętach



1. Fourmies. Muzeum Włókiennictwa.  
1. Fourmies. Le Musée du textile.

i obchodach patriotycznych, wierzeniach i kultach religijnych, działalności społecznej i politycznej mieszkańców, martyrologii i walce na frontach wojen światowych.

W muzeum znajdują się m. in.: rekonstrukcja wnętrza klasy szkolnej z przełomu XIX i XX w., ekspozycja prezentująca dzieje rewolucji przemysłowej z XIX-wiecznym Fourmies, kolekcja pralek ręcznych i mechanicznych z końca XIX i pierwszej połowy XX w., żelazek do prasowania, ekspozycja pokazująca spotkanie Fourmies z lotnictwem u progu stulecia. Tematów jest więcej.

Mieszkańcy regionu często na poźółkłych fotografiach eksponowanych w muzeum odnajdują swych bliskich, tak jak Claude Hardy ojca — robotnika huty szkła<sup>7</sup>. Wzmacnia to więź emocjonalną mieszkańców z muzeum.

## Muzeum Szkła

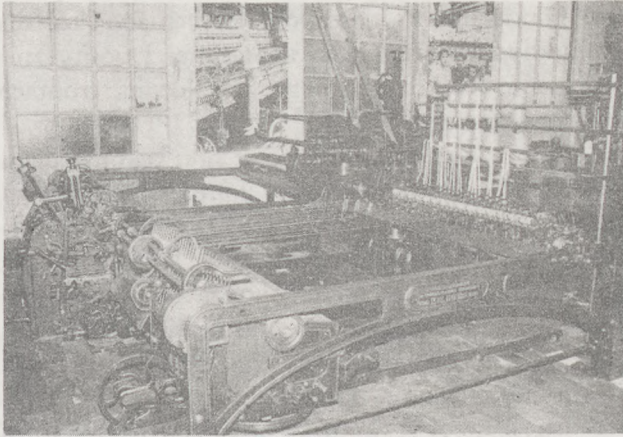
Mieści się ono w zabytkowej hucie szkła „Parant” w Trélon, pochodzącej z 1823 r. Zachowano oryginalną piecownię umieszczając w niej ekspozycję odnoszącą się do tradycji przemysłu szklarskiego regionu (Glageon, Anor, Fourmies).

Uwagę zwracają szybowe piece szklarskie typu Boetius z 1850 r. i Stein z 1920 r., piece hartownicze, zespoły półautomatów, wzorniki i wzory szkła



2. Trélon. Muzeum Szkła.  
2. Trélon. Le Musée du verre.





3. Trélon. Muzeum Szklá.  
3. Trélon. Le Musée du verre.

użytkowego oraz dekoracyjnego. Największą atrakcją jest możliwość obserwacji procesu produkcji tradycyjnych wyrobów szklarskich w oparciu o XIX-wieczne technologie, pracę ręczną i dmuchanie szkła. Masę szklaną przygotowuje się w małych, nowoczesnych piecach elektrycznych, a dwaj robotnicy tego muzeum-laboratorium prezentują sztukę tworzenia z płynnej masy szklanej różnych flakonów, figurek wyobrażających zwierzęta, ryby. W hali piecowni wyeksponowano ikonografię do dziejów przemysłu szklarskiego regionu, architektury zakładów szklarskich, życia i kultury materialnej mieszkańców Trélon. Tak, jak wcześniej w Fourmies, można było kupić wełnę czy tkaniny o tradycyjnych wzorach, tak i w tym warsztacie można kupić wiele oryginalnych wzorów szkła, produkowanego zgodnie z życzeniem zwiedzającego. On też może mieć wpływ na kształt wyrobu finalnego.

### F a r m a

W Sains-du-Nord stykamy się z tradycją wiejską regionu, z tą jego częścią, która oparła się XIX-wiecznej industrializacji. W zabytkowej farmie z końca XIX wieku znajduje się warsztat pracy rolnika, stajnia, obora, mleczarnia, dom mieszkalny, bogata ekspozycja narzędzi i maszyn używanych przy uprawie ziół — tradycyjnej w tym regionie. W Sains-du-Nord stykamy się też z tradycją gallo-romańską, na stanowisku archeologicznym prezentującym ciągłość dziedzictwa kulturowego.

### Dom na torfowisku

Region bagnistych łąk górskich i stawów, usytuowanych na zboczach Ardenów, charakteryzuje specyficzna flora (Monts de Baives), a także podziemna eksploatacja wapienia i specyficzny typ budownictwa wiejskiego, wznoszonego z miejscowych materiałów. Dom na torfowisku w Wallery-en-Fagne to miejsce ekspozycji miejscowych zasobów przyrody, bogactwa fauny, flory, struktury geologicznej i zasobów surowcowych regionu. Tutaj stykamy się z tradycją wydobycia kamienia, sztuką jego obróbki, budownictwem, specyficznym stylem życia mieszkańców.

### Szlak turystyczny

Rozproszona struktura osady Wignehies, rozłożonej nad rzeką Helpe Mineure, uzmysławia rolę sieci drobnych dróg i ścieżek wiejskich w życiu lokalnej społeczności. Ujawnia związki miasteczka ze wsią. Tą rozbudowaną siecią dróg komunikacyjnych, którymi spieszyli niegdyś rolnicy na pola, a robotnicy do warsztatów, poprowadzono szlak turystyczny. Biegnie on wśród uprawnych pól, meliorowanych łąk, małych mostków i przepustów wodnych.

### Pomniki życia religijnego

Ważnym ośrodkiem kultu religijnego była osada Liessies ze swym klasztorem benedyktynów z VIII w. Liessies graniczy z rezerwatem przyrody i ośrodkiem wypoczynku oraz sportów zlokalizowanych wokół jeziora Val Joly. Zachowało się wiele pomników przeszłości, mimo zagrożeń, jakie przyniosła m.in. Rewolucja Francuska. W kościele parafialnym, pochodzącym z XVI w., otoczonym starymi, zabytkowymi domami, zgromadzono bogatą kolekcję dzieł sztuki pochodzących z dawnego klasztoru. Związane z nim były farma „La Motte”, spichlerz, wozownia, kuźnia, dom starców. Dawny park klasztorny to dzisiaj miejsce spacerów i początkowy etap pieszych wędrówek do barokowego oratorium, kaplicy Św. Hiltrudy — tradycyjnego celu pielgrzymek.



Ekomuzeum Fourmies-Trélon wciąż jest rozbudowywane<sup>8</sup>. W Anor wokół zabytkowego pieca hutniczego powstanie w przyszłości ekspozycja związana z eksploatacją miejscowych rud darniowych oraz ich przeróbką hutniczą. W Ohain, w miejscowej szkole, przygotowywana jest stała ekspozycja przedstawiająca dzieje edukacji w regionie, jej formy i treści.

Centrum Ekomuzeum usytuowane jest w Fourmies. Dysponuje Ośrodkiem Dokumentacji i Archiwum, Ośrodkiem Pedagogicznym, Centrum Audio-Wizualnym, Oddziałem Konserwacji, Ośrodkiem Administracji i Obsługi, wreszcie Informacji, którego praca oparta jest na technice komputerowej. Centrum to mieści się w zabytkowej przędzalni, w której znajduje się m.in.: audytorium na 200 miejsc (umożliwiające prowadzenie konferencji, projekcji, spektakli), sala konferencyjna na 30 miejsc, w której prowadzone są zajęcia pedagogiczne, kursy i odczyty, kawiarnia proponująca produkty regionalne, sale wystaw czasowych, magazyny etc. Centrum prowadzi recepcję wycieczek, organizuje objazdy po terytorium Ekomuzeum, sprzedaje wydawnictwa, zestawy diapozytywów, filmy wykonane w technice video prezentujące region. W technice video zrealizowano m.in. filmy *Ekomuzeum przedstawia się*, *Kulty i pielgrzymki lokalne Avesnois*, *Święto św. Pansarda*<sup>9</sup>. W technice diapozytywowej, z muzyką i głosem, opracowano kilkunastominutowe projekcje, m.in. *W kraju torfowisk, lasów i fabryk*, *Historia szklarstwa regionu Fourmies-Trélon*, *Strzelanina 1 Maja 1891 r. w Fourmies*<sup>10</sup>.

Szkoły zaopatrywane są w materiały pedagogiczne, m.in. w wydawnictwo *Przemysł lniarski regionu Fourmies* czy zestaw 17 diapozytywów *Kultura, nauka i technika włókiennicza*<sup>11</sup>. Imponująca jest działalność ekomuzeum w zakresie popularyzacji tradycji regionu. W ostatnich kilku latach opublikowano kilkanaście pozycji, m.in. *W kraju, gdzie kamienie mówią*<sup>12</sup>. Działalność tę wspierają badania i studia naukowe. Jej owocem jest wiele

publikacji, spośród których wymienić można: *Trélon i jego historia, Legendy i wierzenia Avesnois*<sup>13</sup>. Problematyką regionalną zajmują się również wyższe uczelnie Nord-Pas de Calais, m.in. uniwersytety w Lille. *Etnosocjologia pracy we włókiennictwie Fourmies*, *Królestwo przedsiębiorców: Fourmies 1825-1914*, *Przemysł ceramiczny i szklarski Avesnois-Thiérache (XVIII-XIX w)*<sup>14</sup> — to tytuły studenckich prac dyplomowych. Ekomuzeum organizuje wiele wystaw. Przypomnijmy kilka: „Historia roweru i wyścigów kolarskich w Fourmies”, „Życie Fourmies w czasie okupacji 1914-1918”, „Architektura i dziedzictwo przemysłowe, Front Ludowy w Fourmies (1936)”, „Kulty i pielgrzymki lokalne Avesnois”<sup>15</sup>, by wskazać jak różny jest kierunek zainteresowań problematyką regionalną.

Muzeum-laboratorium zajmuje znaczącą pozycję na mapie kulturalnej Francji. Oznacza to także awans kulturalny regionu, którego problemy gospodarcze, społeczne, ekologiczne rozwiązywane są przez lokalną społeczność. Znajduje w tym procesie swoje miejsce „nowe muzeum”.

Sięgnąłem do przykładu Ekomuzeum Fourmies-Trélon, by zilustrować społeczne aspekty ochrony dziedzictwa cywilizacyjnego i by zwrócić uwagę na to, że istnieje pewien związek tego dziedzictwa w województwie jeleniogórskim i w Fourmies-Trélon — przemysł włókienniczy i szklarski, a także by skłonić do refleksji nad miejscem muzeum w życiu regionu. W myśl zasady *Przeszłość rodzi przyszłość* spróbujmy włączyć dziedzictwo przemysłowe województwa jeleniogórskiego w nurt współczesnego życia. Stwórzmy Ekomuzeum Dolnośląskie, w którym nowym blaskiem zaślnią zabytkowe zakłady przemysłu włókienniczego w Kowarach, Mysłakowicach, Bogatyni i Lubaniu, zabytkowe huty szkła w Szklarskiej Porębie i Piensku, hydroelektrownie w Leśnej, Pilchowicach, Szklarskiej Porębie, młyny wodne w Maciejowej i Dębowym Gaju oraz wiele innych obiektów tworzących krajobraz kulturowy regionu<sup>16</sup>.



## Przypisy

- <sup>1</sup> J. Pazdur, *Ekomuzea — formy i cele*. Prace Naukowe Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej. Wrocław 1985 nr 18 s.17-34; zob. też: S. Januszewski, *Ochrona zabytków techniki górniczej Zagłębia Dolnośląskiego*, tamże, s.65-87; tenże, *Muzeum Techniki w organizmie miejskim Wrocławia. Propozycja*. W: Federacja SNT NOT a ochrona zabytków techniki Dolnego Śląska. *Materiały konferencyjne*. Wrocław 1987 s. 12-21; tenże, *Ochrona aktywna dziedzictwa przemysłowego Dolnego Śląska*. „Ochrona Zabytków” 1987 nr 3, s. 194-200.
- <sup>2</sup> J. C. Duclos, *Les écomusées et la "nouvelle muséologie"*. W: *Actes de Colloque "Patrimoine Industrie, Stratégies pour un Avenir"*. Lille 1979 s. 61-69;
- <sup>3</sup> F. Hubert, *Les écomusées après vingt ans*. W: *Actes de Colloque...*, op.cit., s. 56-60; *Ecomusée en France. Liste au ler octobre 1986 des écomusées contrôlés par le Ministère de la Culture et de la Communication*. St. Quentin 1986.
- <sup>4</sup> *Écomusée de la Région de Fourmies-Trélon. Présentation de l'écomusée*. Fourmies 1987.
- <sup>5</sup> *Écomusée de la Région de Fourmies-Trélon. Le Bilan 1981-1986*. Fourmies 1987.
- <sup>6</sup> M. Piraux, *La fagne, le bocage et l'usine*. "Le Ligeur, Bruxelles" 1986 nr 45.
- <sup>7</sup> Autor przebywał w Ekomuzeum Fourmies-Trélon w maju i sierpniu 1987 r. w towarzystwie Claude Hardy, korzystając z zaproszenia Paula Camusat — prezydenta Rady Administracyjnej Ekomuzeum. Tą drogą pragnę Im podziękować. Dziękuję także Panu Marc Goujard — Dyrektorowi Ekomuzeum, którego uprzejmości zawdzięczam wiele materiałów.
- <sup>8</sup> Z planami rozbudowy ekomuzeum, z dokumentacją projektową, autor zapoznał się w trakcie wizyt w Ekomuzeum Fourmies-Trélon w maju i sierpniu 1987 r.
- <sup>9</sup> *L'écomusée se présente*. Fourmies 1984. Video 3/4 i VHS, 12 min.; *Cultes et pèlerinages locaux en Avesnois*, tamże, 1985. Video 3/4, 12 min.; *Le Fête de St. Pansard*, tamże, 1986. Video 3/4, 15 min.
- <sup>10</sup> *Au pays de la fagne, du bocage et de l'usine*. Fourmies 1983, montaż diapo/dźwięk, 15 min.; *Simple histoire régionale du verre*, tamże, 1983, montaż diapo/dźwięk, 10 min.; *La fusillade du 1-er mai 1891 a Fourmies*, tamże, 1985, montaż diapo/dźwięk, 10 min.
- <sup>11</sup> M. H. Tavernier, *L'industrie lainière dans la région de Fourmies avant 1914*. Fourmies 1983; J. L. Legros, M. T. Martin, *Culture Scientifique et Technique du Textile*. Fourmies 1983.
- <sup>12</sup> R. Verhaeghe, R. Carrier, *Au pays où les pierres parlent*. Fourmies 1983.
- <sup>13</sup> *Trélon et son histoire*. Felleries 1983; B. Caussee, *Legendes et croyances en Avesnois*. Lille 1985.
- <sup>14</sup> P. Robin, *Ethnosociologie du travail dans le textile Fourmisien*. Lille I, 1984, pod kierunkiem P. Jessu; S. Grassart, *Le regne des entrepreneurs: Fourmies 1825-1914*, Lille II, 1986, pod kierunkiem C. Hardy; D. Deroeux, G. Marion, *Industries de la ceramique et du verre en Avesnois-Thiérache (XVIII-XIXe s.)*, praca nie zakończona, pod kierunkiem Ekomuzeum Fourmies; szerzej na temat prac badawczych inicjowanych przez ekomuzeum patrz: J. M. Barbe, *Recherche et développement local. L'expérience de Fourmies-Trélon*, nadbitka artykułu, Fourmies 1986.
- <sup>15</sup> *Écomusée de la Région...*, op.cit.
- <sup>16</sup> Zob. S. Januszewski, *Muzeum Techniki...*, op.cit.; tenże, *Ochrona aktywna...*, op.cit.

Stanisław Januszewski

### L'écomusée Fourmies-Trélon en France

Les premiers écomusées prirent relativement récemment leur naissance. On les créa dans le milieu urbanisé. Ils firent appel surtout au patrimoine industriel et présentèrent le développement de la technique.

L'idée de l'écomusée fut pourtant, avec le temps, élargie. En 1980, on accorda que l'écomusée dût être compris dans le cours de la culture contemporaine et englober tous les éléments historiques se trouvant dans le terrain donné. De telle manière, l'écomusée doit devenir centre d'études et d'investigations sur les façons d'être de l'homme dans un milieu naturel.

Une telle conception de l'écomusée exclut l'existence d'un standard de poste de ce genre. La question repose en effet sur la recherche de méthodes d'inclusion du patrimoine civilisateur

dans le courant de la vie contemporaine. La variété de ces procédés résulte de la diversité du paysage naturel, de la configuration du terrain, du climat, des ressources de la terre, des sources de l'énergie, la structure de l'économie agraire, l'industrie, réseau de communication, tradition, et mode de vie.

L'Ecomusée Fourmies-Trélon en France est exemple intéressant de la recherche des méthodes et résolutions d'organisation, adaptées aux conditions culturelles locales. En présentant l'activité de ce poste, l'auteur souligne des aspects sociaux de la protection du patrimoine civilisateur, ainsi que le rapport de l'écomusée avec des domaines différents de la vie sociale contemporaine, comme l'influence du musée en question sur le développement de l'instruction publique, culture et tourisme.



## Polonica na Węgrzech. Zegary w zbiorach Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie

Poznanie dziejów rzemiosła artystycznego w Polsce wymaga również zbadania polskich wyrobów znajdujących się w zbiorach obcych. Z krótkich wzmianek i artykułów wiadomo, że cenne okazy polskiej sztuki zdobniczej znajdują się w wielu zagranicznych muzeach. Pisałem już o wyrobach złotniczych przechowywanych w muzeum w Budapeszcie. W czasie kolejnych stypendialnych pobytów w tym mieście zbadalem następane, często nie znane i niedostatecznie zbadane wyroby złotnicze, zegary oraz monety i medale<sup>1</sup>.

O wyborze zegarów jako tematu tego artykułu zdecydowało to, że obiekty te, choć znane niektórym specjalistom, nigdy nie zostały opracowane w sposób porównawczy. Nie opublikowano również pełnego zestawu fotografii tych cennych, co pragnę podkreślić, dzieł polskiej sztuki zdobniczej<sup>2</sup>. Pochodzą one z XVII i XVIII w. i reprezentują znane i mniej znane ośrodki zegarmistrzowskiej sztuki w Polsce. Ważne jest również i to, że znani są ich twórcy.

### Zabytki

W Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie znajduje się wprawdzie niewiele zegarów, ale reprezentują wysoki poziom artystyczny, a część z nich jest oryginalna w formie. Ważny jest też fakt, że są to dzieła autoryzowane, a połowa twórców nie została dotąd odnotowana w dziejach zegarmistrzostwa polskiego.

Przechowywane w Budapeszcie zegary pochodzą z dwóch ważnych ośrodków tej sztuki w Rzeczypospolitej, z Gdańska i Poznania oraz z mniejszego ośrodka — Stanisławowa. Szczególną wartość artystyczną reprezentuje zegar kafłowy, zapisany pod numerem inwentarzowym 69286.<sup>3</sup> Wykonany on został ze złoconego brązu, jego wysokość wynosi 9 cm, a największa średnica — 19 cm. Czasomierz ma kształt niewysokiego sześcianu z okrągłą tarczą na wieku (wskazówki brak). Podstawę, a raczej nóżki, stanowią trzy pary lwów

— każda z nich ma tylko jedną głowę. Ścianki zegara wypełniają podłużne wzierniki — okienka w formie prostokąta z półkolistymi występami na krótszych bokach. Narożniki ozdobione są dużymi maskami z niewielkimi główkami rycerzy powyżej. Poza wyważonymi proporcjami o artystycznej wartości zegara stanowi precyzyjnie wykonany ażurowy kok utworzony z motywów roślinnych, wzbogaconych rytym. Poza dekoracją roślinną zegar zdobią, głównie na odwrociu pokrywy, motywy figuralne: postać grająca na harfie i dwa anioły grające na skrzypcach i na piszczałce, nadto ptaki, psy i jelenie (na pokrywie, od spodu) po otwarciu zegara można odczytać napis „SIMON ZIMMERMAN FECIT GEDANI”, który na podstawie dekoracji można datować na trzecią tercję XVII w.

Godzi się tutaj przypomnieć, że gdański ośrodek złotniczy rozwijał się już od drugiej połowy XVI w. W latach 1573-1642<sup>4</sup> działało tu dziesięciu mistrzów. Wśród nich wyróżniali się znani z zachowanych dzieł Szymon Gitner, Jan Antoni Horn, Michał Schultz oraz Michał Segaitz<sup>4</sup>. Wysoki poziom tutejszych wyrobów utrzymał się w XVII, a także, do pewnego stopnia, w XVIII stuleciu. Zdolnym mistrzem, działającym w końcu XVII w. w nadmorskiej stolicy, był twórca wielu zegarów — Benjamin Zoll. Natomiast nieustępujący im wykonawca gdańskiego zegara znajdującego się w Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie — Szymon Zimmerman (poza wzmianką A. Petneki'ego) nie został odnotowany w historii polskiej sztuki zdobniczej<sup>5</sup>.

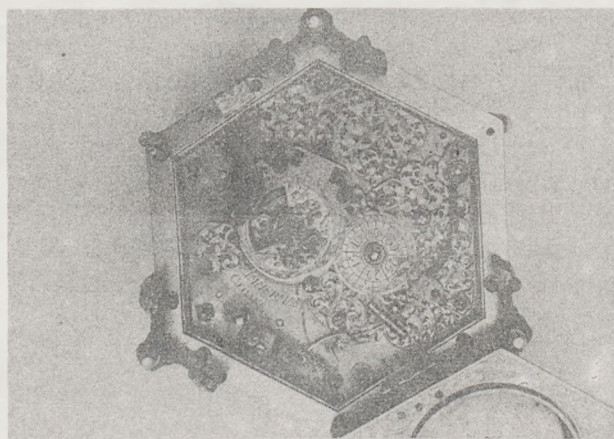
Równie znakomity w proporcjach i dekoracji jest przechowywany w budapesztańskim muzeum także kafłowy zegar, którego ornamentyka wskazuje na to, że wykonano go w drugiej połowie XVIII w. (nr inw. 69.533.1-2). Materiałem był tu także złocony brąz, natomiast okrągła tarcza (późniejsza?) jest emaliowana. Wymiary obiektu wynoszą 18,5 × 13,3 cm. Czasomierz ma formę sześcianu o brzegach i narożnikach malowniczo ukształtowanych dzięki ornamentyce. Jest ona głównie plastyczna i składa się z motywów roślinnych oraz



ornamentów rokokowych, a także grawerunków. Elementy plastyczne i ażurowe nóżki nie są zbyt subtelne w formie. Kok jest — jak to zwykle miało miejsce — ozdobnie potraktowany, ażurowy. Czytelny, wykonany kursywą napis brzmi: „Andreas Beyer Danzig”. Natomiast na emaliowej tarczy umieszczono inskrypcję: „Joh [annes] Georg Weyer Danzig”. I tu trzeba dodać, że zegara tego nie uwzględniano dotąd w badaniach nad polską sztuką. Nazwisk na nim widniejących nie wymienia W. Siedlecka.<sup>7</sup>

Obiekt ten powstał w drugiej połowie XVIII w., a więc w słabiej opracowanym okresie gdańskiej sztuki zegarmistrzowskiej<sup>8</sup>. Omawiany czasomierz, co warto podkreślić, reprezentuje tradycyjne rozwiązanie. Częściej wykonywano wtedy w Gdańsku zegary szafkowe i talerzowe<sup>9</sup>.

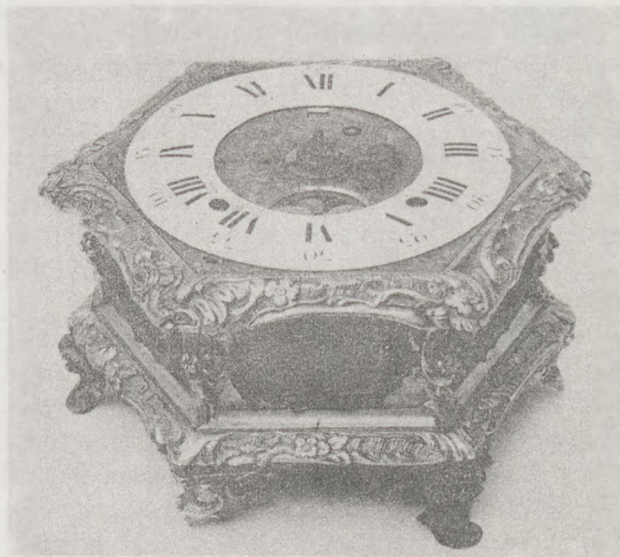
Kolejny „kaflak” polski w zbiorach budapesztańskich powstał w innym ważnym ośrodku sztuki zegarmistrzowskiej, którym był Poznań. Zegar ten zapisano w zbiorach muzealnych pod numerem 59.1871.1<sup>10</sup>. Wykonany również z brązu złożonego ma stosunkowo niewielkie wymiary: wysokość — 7 cm, największa średnica — 10 cm. Wsparty na trzech nóżkach w formie kół, ma kształt niskiego sześciąnu. Tarcza ma jedną wskazówkę. W ściankach bocznych wedle utartego schematu znajduje się sześć podłużnych wzierników. Kok ażurowy utworzono z ulistnionych gałęzi roślinnych. Ryty zdobią też inne partie czasomierza. Zegar poznań-



1. Mechanizm zegara kaflowego, Gdańsk, Szymon Zimmerman, zapewne trzecia tercja XVII w. (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

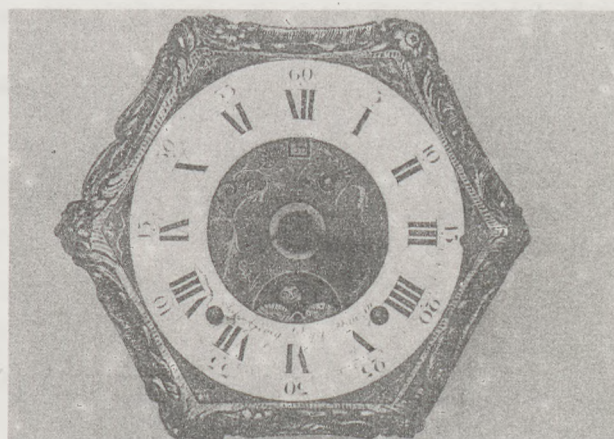
1. Le mécanisme de l'horloge à carreaux, Gdańsk, Szymon Zimmerman, certes le troisième tiers du XVIIe siècle (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).

ski w zasadzie jest skromnie dekorowany, ale zwraca uwagę dobrymi proporcjami. Autor dwukrotnie podpisał się na swym dziele — na wieku we wstęgach i pod kokiem. Napisy te brzmią: „HORST POSEN” i „DAWID HORST POSEN”. O mistrzu tym zachowało się nieco wiado-



2. Zegar kaflowy, Gdańsk, Georg Weyer i Andreas Bayer, druga połowa XVII w. (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

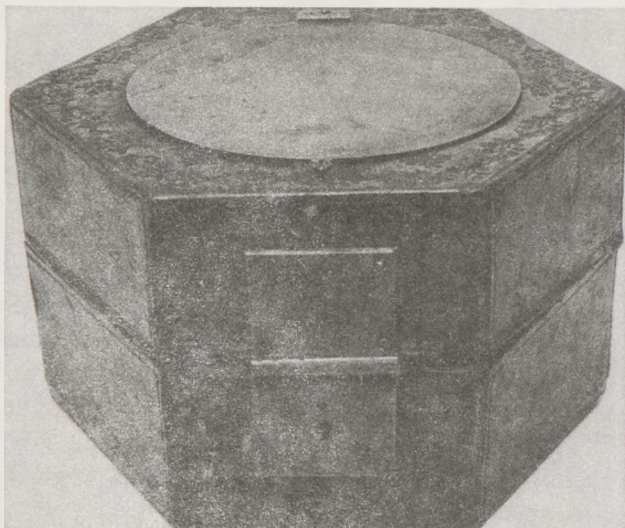
2. L'horloge à carreaux, Gdańsk, Georg Weyer et Andreas Bayer, la deuxième moitié du XVIIe siècle (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).



3. Tarcza zegara kaflowego, Gdańsk, Georg Weyer i Andreas Bayer, druga połowa XVII w. (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

3. Le cadran de l'horloge à carreaux, Gdańsk, Georg Weyer et Andreas Bayer, la deuxième moitié du XVIIe siècle (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).





4. Futerał zegara kaflowego (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

4. L'étui de l'horloge à carreaux (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).

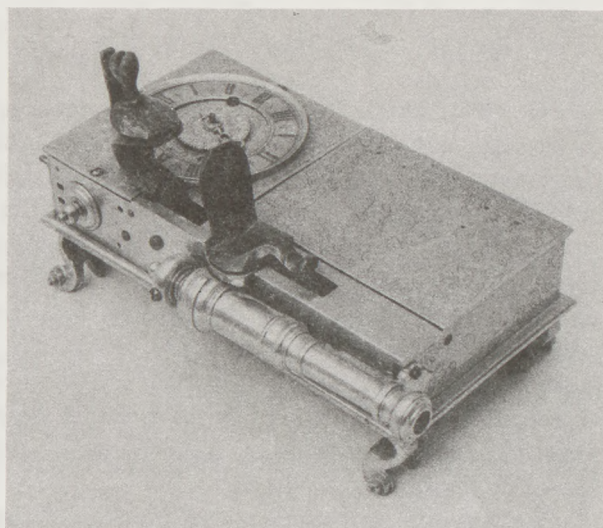
mości<sup>11</sup>. Zapisał się do cechu w Poznaniu w 1734 r., wykonywał zegary różnych typów. Świadczy o tym dość bogato dekorowany zegar talerzowy, datowany przez Siedlecką na pierwszą ćwierć XVIII w. (w rzeczywistości, jak mówią ornamenty, wykonany w drugiej ćwierci stulecia), znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Dzięki zabytkowi z Budapesztu, który powstał zapewne w pierwszej tercji stulecia, możemy bliżej scharakteryzować Dawida Horsta. Był to mistrz



6. Zegar stołowy, Stanisławów, Jerzy Radawski (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

6. L'horloge de table, Stanisławów, Jerzy Radawski (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).



5. Zegar stołowy, Stanisławów, Jerzy Radawski, ok. 1730-1740 (ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie).

5. L'horloge de table, Stanisławów, Jerzy Radawski, vers 1730-1740 (des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest).

zdolny, zapewne jeden z najlepszych zegarmistrzów, działających w XVIII w.

Wyjątkowy charakter ma czwarty zegar z budapesztańskiego zbioru. Jest to zegar stołowy, skomponowany na rzucie prostokąta (nr inw. 53793), wykonany także z brązu złożonego<sup>12</sup>. Ma formę niskiej skrzynki wspartej na podwójnych esowatych nóżkach. Wymiary zegara: długość — 16,8 cm, szerokość — 9,7 cm, wysokość — 10 cm. Prawa (heraldycznie) część wieka mieści tarczę z jedną wskazówką, lewą pokrywa dekoracja ornamentacyjno-roślinna, występująca też na bokach. Wzdłuż dłuższego boku umieszczono dającą się uruchomić miniaturową armatkę z zamkiem (jest to więc swoisty „exitarz”). Na odwrociu zegara, tam gdzie umieszczano dzwonki (w tym wypadku jeden), podpisał się, a właściwie wyrył swoje imię i nazwisko autor „I [JÓZEF] RADAWSKI. STANISLAWPOLI”.

O zegarmistrzu tym dotąd wiedzieliśmy niewiele. Sygnowany czasomierz (kaflak) jego roboty, wiązany z Puławami, dość skromny w formie, datowany na ok. połowę XVIII w., przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie, Zbiory Czartoryskich<sup>13</sup>. Zegar z armatką, jak mówi ornamentyka, powstał w latach 1720-1740, zaś jego wykonawcy, czynnemu w Stanisławowie, nie brakło inwencji.



## Wnioski

Niewielki, ale jakże cenny zbiór polskich zegarów w Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie pozwala na pogłębienie charakterystyki polskiego zegarmistrzostwa z XVII i XVIII w. w Gdańsku i Poznaniu, a także w mniej znanym ośrodku rzemiosła w Stanisławowie. Wskazuje też na konieczność szerszych badań nad polskim zegarmistrzostwem — badań zbiorów obcych, ale także i polskich. Prawie nie badane bowiem są czasomierze w klasztorach i kościołach, jak również w zbiorach prywatnych, nie mówiąc o salinach DESY i antykwariatach.

Bez tego typu badań obraz polskiej sztuki zegarmistrzowskiej (uzupełniony oczywiście przez techniczne informacje) ciągle pozostaje niepełny i — co gorsza — chyba niezbyt prawdziwy. W badaniach takich kwerendy w obcych zbiorach są

jedyną z wielu ważnych dróg.

Sądzę, że zabytkowe polskie zegary znajdują się też w innych budapesztańskich zbiorach. Przykładem może tu być stołowy zegar stojący — wykonany z mosiądzu i brązu, który wyróżnia się perspektywicznie rozbudowaną balustradą w dolnej części — znajdujący się w Damjanich Muzeum. Jego twórcą jest Wilhelm Hoene, działający w Lublinie. Zachowany na Węgrzech zegar byłby drugim dziełem tego mistrza, obok zegara gabinetowego datowanego na koniec XVIII w., przechowywanego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zegar ten wyróżnia się oryginalną formą, gdyż zastosowano w nim motywy antyczne, z głową Sokratesa w zwieńczeniu.

W świetle powyższego można by skorygować datowanie węgierskiego zegara na pierwszą połowę wieku XIX. Zresztą obu dziełom tego mistrza poświęćmy, być może, osobny komunikat.

## Przypisy

<sup>1</sup> Pierwszy artykuł poświęcony polonicom w Budapeszcie dotyczył wyrobów złotniczych. (J. Samek, *Polonica na Węgrzech. Srebro w zbiorach budapesztańskich*. „Muzealnictwo” 1984 nr 28/29 ss. 148-157). Po odszukaniu następnych obiektów w magazynach muzealnych, zamierzam powrócić do tego tematu w formie dużej addendy.

Autor składa serdeczne podziękowanie dyrekcji Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie za udostępnienie zabytków i fotografii.

<sup>2</sup> Zegary polskie znajdujące się w zbiorach obcych są w małym stopniu uwzględniane w opracowaniach syntetycznych omawiających zegarmistrzostwo polskie. Obserwujemy to w pracy W. Siedleckiej, *Polskie zegary*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974. Obecnie ukazało się nowe wydanie tej książki. Natomiast omawiane przez nas zabytki wzmiankuje A. Petneki, *Lengyel műkincsek magyar gyűjteményekben*. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban, Budapest 1978 (Polskie dzieła sztuki w zbiorach węgierskich. Wystawa w Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Budapeszt 1978).

<sup>3</sup> A. Petneki, op. cit., nr 47 s. 16.

<sup>4</sup> Por. J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne*, Warszawa 1984 s. 123.

<sup>5</sup> W. Siedlecka, op. cit. Autorka nazwiska zegarmistrza Zimmermana nie uwzględniła w tekście.

<sup>6</sup> A. Petneki, op. cit. nr 48 s. 16.

<sup>7</sup> Por. W. Siedlecka, op. cit.

<sup>8</sup> J. Samek *Polskie rzemiosło ...*, s. 353-354.

<sup>9</sup> Por. tamże..., s. 353-354. „Długie życie” w polskim zegarmistrzostwie w XVIII stuleciu zegarów kaflowych jest godnym uwagi zjawiskiem, które wymaga szerszych badań porównawczych.

<sup>10</sup> A. Petneki, op. cit. nr 48 s. 16.

<sup>11</sup> W. Siedlecka, op. cit. s. 113 oraz rycina 81; J. Samek, *Polskie rzemiosło ...*, s. 356.

<sup>12</sup> A. Petneki, op. cit. nr 50 s. 16; W. Siedlecka, op. cit., s. 103, ryc. 62,63; J. Samek, *Polskie rzemiosło ...*, s. 353-354.

<sup>13</sup> Por. J. Samek, *Zabytki kultury materialnej w kościołach i klasztorach Krakowa*. II *Zegary* (maszynopis złożony do druku).

<sup>14</sup> A. Petneki, op. cit. nr 51, s. 16.

<sup>15</sup> W. Siedlecka, op. cit. s. 103.

<sup>16</sup> Tamże, fig. 36.

Jan Samek

## Les "polonica" en Hongrie. Les horloges dans les collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest

Parmi les "polonica" de grande valeur, figurants dans les musées étrangers, il y a des horloges du XVIIe et XVIIIe siècles, faisant partie des collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest. Elles tirent leur origine des deux centres importants de l'art d'horloger — Gdańsk et Poznań, de même que d'un centre de moindre importance — Stanisławów.

Tous les objets exposés représentent un niveau artistique élevé. Les horloges sont, chose essentielle, autorisées, et la moitié de leurs créateurs ne fut jamais notée dans l'histoire de l'horlogerie polonaise. Le fait en question a pour conclusion que, pour obtenir une vision complète de l'art d'horloger polonais, il faut nécessairement mener des quêtes et investigations des collections étrangères.



## Działalność Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego

Zadaniem muzealnictwa numizmatycznego w Polsce jest czynna ochrona zabytków numizmatycznych oraz publicznych zbiorów monet, banknotów, medali i odznaczeń. O skali tego zadania świadczy liczba ok. 1,5 mln. zabytków numizmatycznych znajdujących się w polskich zbiorach państwowych. Zbiory te stale się powiększają. Pomimo nie najlepszych często warunków finansowych i niezupełnie sprawdzającej się w praktyce ustawy o ochronie zabytków i muzeach z 1962 r., niektóre muzea rozbudowują swoje kolekcje w zadowalającym tempie.

Oczywiście o randze zbiorów numizmatycznych nie świadczą same liczby, lecz obecnie nie można jeszcze posłużyć się innymi porównywalnymi informacjami dotyczącymi całego kraju. Zbiory te są i będą głównym przedmiotem troski osób odpowiedzialnych za numizmatykę w muzeach polskich. Dlatego też konieczne było spotkanie pracowników merytorycznych muzealnych działów numizmatycznych i wspólne przedyskutowanie problemów muzealnictwa numizmatycznego w Polsce. Sesja muzeologiczna zorganizowana 1 października 1981 r. przez obchodzące swój złoty jubileusz Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, podczas której spotkali się numizmatycy z kilku muzeów polskich, przyspieszyła spotkanie przedstawicieli działów (gabinetów) numizmatycznych w Polsce.

W czasie dyskusji nad wygłoszonym podczas sesji referatem „Numizmatyka w muzeach — próba bilansu” wysunięto propozycję powołania Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego skupiającego kompetentnych przedstawicieli działów (gabinetów) numizmatycznych w Polsce na zasadach dobrowolności.

Zebranie założycielskie zorganizowało Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Odbyło się ono 10 grudnia 1981 r., a uczestniczyli w nim przedstawiciele działów (gabinetów) numizmatycznych następujących placówek muzealnych w Polsce: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy (mgr Barbara Pietroni), Muzeum Archeologiczne w Gdańsku (mgr Ewa Kazimierczak), Muzeum

Okręgowe w Lublinie (mgr Henryk Wojtulewicz), Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi (dr hab. Andrzej Mikołajczyk, mgr J. Piniński, mgr Ewa Hanc-Maik), Muzeum Narodowe w Warszawie (dr Aleksandra Krzyżanowska), Narodowy Bank Polski (mgr Tomasz Bylicki), Muzeum Narodowe we Wrocławiu (mgr Janina Smacka), Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze (mgr Barbara Żyża) oraz przedstawiciel Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki (mgr Franciszek J. Cemka).

Uczestnicy zebrania jednogłośnie uznali potrzebę stałej współpracy merytorycznej pomiędzy działami (gabinetami) numizmatycznymi w muzeach polskich. W celu skoordynowania zamierzonej współpracy przyjęli wniosek niżej podpisanego o powołanie Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego.

Generalnym celem Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego jest promocja numizmatyki w polityce muzealnej, a pierwszoplanowymi zadaniami są:

- 1) naukowe opracowanie zbiorów numizmatycznych:
  - określenie najpilniejszych oraz najwłaściwszych kierunków opracowania zbiorów numizmatycznych w skali ogólnopolskiej,
  - zapewnienie właściwych warunków kształcenia kadry muzealnej, podnoszenie kwalifikacji merytorycznych młodszych pracowników działów (gabinetów) numizmatycznych,
  - opracowywanie wspólnych publikacji zbiorów numizmatycznych;
- 2) rozbudowa i ochrona zbiorów numizmatycznych:
  - kształtowanie właściwej polityki rozbudowy zbiorów numizmatycznych,
  - poprawa warunków lokalowych, wyposażenia i specjalistycznych bibliotek działów (gabinetów) numizmatycznych,
  - podjęcie wspólnej akcji na rzecz podniesienia stanu bezpieczeństwa zbiorów i wystaw numizmatycznych,
  - zapewnienie stałego przepływu informacji



o zbiorach numizmatycznych i gromadzenia danych w skali kraju;

3) upowszechnienie zabytków numizmatycznych i stałe podnoszenie społecznej wiarygodności działów (gabinetów) numizmatycznych poprzez wystawy, publikacje i prelekcje.

Przyjęto zasadę organizowania zebrań Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego co kwartał w różnych ośrodkach muzealnych tak, ażeby rolę gospodarza pełniły coraz to inne działy (gabiny) numizmatyczne w Polsce.

Drugie spotkanie członków Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego odbyło się 10 maja 1982 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie. Rozpoczęto wówczas dyskusję nad kartą katalogową muzealiów numizmatycznych. Uznano również za nieodzowne dla praktycznej (a nie jedynie teoretycznej) ochrony znalezisk numizmatycznych opracowanie projektu nowego brzmienia artykułu 24 ustawy o ochronie dóbr kultury i muzeach z dnia 15 lutego 1962 r.

Karty katalogowe omawiane były szczegółowo podczas trzeciego posiedzenia Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego w Muzeum Okręgowym w Lublinie 15 czerwca 1982 r. Dyskusja przeniosła się na jesienne obrady toczone z kolei w Muzeum Zamkowym w Malborku 22 września 1982 r. Poruszono wówczas po raz pierwszy kwestię wolnorynkowych cen numizmatów i możliwości stosowania ogólnokrajowych szacunków jako instrumentu planowej polityki zakupu muzealiów numizmatycznych. Wypowiadano się także w sprawie urzędowych przekazów emisji NBP do publicznych zbiorów numizmatycznych w Polsce.

Zebrani przyjęli projekt wspólnego opracowania, a następnie opublikowania katalogu (*sylloge*) wszystkich złotych monet polskich z XIV-XIX w., znajdujących się w polskich zbiorach publicznych. Przygotowania publikacji — pod redakcją niżej podpisanego — podjęło się Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi.

Przedstawiono ponadto zawartość pierwszego numeru „Sprawozdań Numizmatycznych”, który w lipcu 1982 r. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi oddało do druku.

„Sprawozdania Numizmatyczne”, których powstanie zawdzięczać można przychylności Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, zawierają krótkie roczne raporty o nabytkach numizmatycznych działów (gabine-

tów) numizmatycznych.

Kolejne, piąte zebranie Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego zorganizowało 15 marca 1982 r. Muzeum Narodowe w Krakowie. Negatywnie oceniono wówczas możliwość opracowania przejrzystej, a zarazem dość elastycznej instrukcji (do użytku wewnętrznego) szacowania numizmatów ze względu na rozpiętość cen w poszczególnych regionach kraju oraz zróżnicowanie tempa zmian cen złota i srebra.

Zakończono całoroczną dyskusję nad modelem karty katalogowej dla poszczególnych rodzajów zabytków numizmatycznych. Powołano komisję do opracowania instrukcji dotyczącej katalogowania numizmatów.

Z dużym niezdecydowaniem ze strony potencjalnie zainteresowanych placówek muzealnych spotkała się prośba MKN uregulowania urzędowego przekazywania monet i banknotów emitowanych przez NBP. Taki wniosek wysunięty został w trakcie szóstego zebrania zorganizowanego w dniu 23 marca 1983 r. przez Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

W ciągu półtorarocznej działalności do MKN przystąpiły nowe placówki muzealne, których przedstawiciele uczestniczyli w kolejnych zebraniach. Oto wykaz tych instytucji:

Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej,  
Muzeum Okręgowe w Białymstoku,  
Muzeum Okręgowe w Bielsku-Białej,  
Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy,  
Muzeum w Chorzowie,  
Muzeum Okręgowe w Częstochowie,  
Muzeum w Elblągu,  
Muzeum Archeologiczne w Gdańsku,  
Muzeum Historyczne m. Gdańska,  
Muzeum Okręgowe w Gorzowie Wlkp.,  
Muzeum w Grudziądzu,  
Muzeum Archeologiczne w Krakowie,  
Muzeum Historyczne m. Krakowa,  
Muzeum Narodowe w Krakowie,  
Kierownictwo Odbudowy Zamku Królewskiego w Krakowie,  
Muzeum Okręgowe w Lublinie,  
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi,  
Muzeum Okręgowe w Łomży,  
Muzeum Zamkowe w Malborku,  
Muzeum w Nowej Soli,  
Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie,  
Muzeum Okręgowe w Pile,



Muzeum Okręgowe w Płocku,  
Muzeum Narodowe w Poznaniu,  
Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku,  
Muzeum Narodowe w Szczecinie,  
Muzeum Okręgowe w Tarnowie,  
Muzeum w Trzciance,  
Muzeum Okręgowe w Toruniu,  
Państwowe Muzeum Archeologiczne  
w Warszawie,  
Muzeum Historyczne m. Warszawy,  
Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Zamek Królewski w Warszawie,  
Skarbiec Emisyjny NBP w Warszawie,  
Muzeum Okręgowe we Włocławku,  
Muzeum Narodowe we Wrocławiu,  
Muzeum Okręgowe w Zamościu,  
Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze,  
Polskie Towarzystwo Archeologiczne i Numizma-  
tyczne — Zarząd Główny i Komisja Numizma-  
tyczna,  
Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Ministerst-  
wo Kultury i Sztuki.

Okazało się szybko, iż niezdecydowanie lub postawy wyczekujących obserwatorów ustąpiły miejsca potrzebie współpracy w skali ogólnopolskiej. Do Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego przystąpili przedstawiciele wszystkich działów numizmatycznych muzeów narodowych, początkowo nieobecnych (np. w Krakowie, Poznaniu), czy też muzeów okręgowych (np. w Płocku, Białymstoku, Olsztynie), wreszcie muzeów regionalnych (np. w Trzciance, Nowej Soli). Można obecnie zaryzykować twierdzenie, iż MKN reprezentuje muzealnictwo polskie ze wszystkich regionów kraju.

Wynikiem dotychczasowych spotkań jest nawiązanie kontaktów pomiędzy pracownikami muzeów polskich odpowiedzialnych za zbiory numizmatyczne. Spotkania te pomagają — jak można sądzić — opracowywać optymalne sposoby rozwiązywania wielu problemów zawodowych — zarówno naukowych, jak i organizacyjnych. Uzgodnienie stanowisk w podstawowych kwestiach numizmatyki muzealnej okazuje się możliwe, pomimo dużego rozproszenia środowiska numizmatycznego i zdecentralizowanego systemu muzealnictwa w Polsce.

Kolejnym etapem integracji polskiego muzealnictwa środowiska numizmatycznego jest okres między wiosną 1983 r. a wiosną 1984 r. W tym

czasie odbywały się kolejne posiedzenia Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego. Siódme z kolei, zorganizowane przez Muzeum Narodowe w Poznaniu dnia 21 września 1983 r., poświęcone było inwentaryzacji muzealiów numizmatycznych, przydziałom monet i medali NBP i Mennicy Państwowej oraz bieżącym pracom i sprawom pozostającym w toku załatwiania.

Ósme zebranie odbyło się dnia 6 grudnia 1983 r. w Muzeum Historii m. Gdańska. Omawiano katalogowanie zbiorów numizmatycznych i przyjęto, pod warunkiem dokonania szczegółowych korekt, zaległy tekst do planowanego skryptu na temat inwentaryzacji monet. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi zgłosiło możliwość przyjmowania praktykantów do swego Działu Numizmatycznego, a Muzeum Historii m. Gdańska pokazało zebranym swoje wystawy, m.in. numizmatyczną. W zebraniu gdańskim uczestniczyli przedstawiciele 25 muzeów. Podjęto wówczas decyzję o utworzeniu stałego sekretariatu MKN przy Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi.

Dziewiąte zebranie Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego odbyło się dnia 19 marca 1984 r. w Zamku Królewskim w Warszawie. Tematem posiedzenia było zabezpieczenie zbiorów i wystaw muzealnych w Polsce, komputeryzacja inwentarzy muzealnych oraz sprawy bieżące. W zebraniu uczestniczyli przedstawiciele 28 muzeów.

Jesienią 1983 r. doc. dr hab. A. Mikołajczyk przedłożył przewodniczącemu Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, prof. dr. Aleksandrowi Gieysztorowi, informację pisemną o działalności Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego. Po jej przyjęciu przez Prezydium Komitetu Narodowego ICOM, zapoznali się z nią uczestnicy plenarnego zebrania tej organizacji w dniu 23 września 1983 r. Autor niniejszego sprawozdania, upoważniony do sformułowania zasad umożliwiających włączenie problematyki muzealnych zbiorów numizmatycznych do prac Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, przedstawił pisemny wniosek o powołanie specjalistycznego komitetu.

Wniosek został zaakceptowany w trakcie kolejnego posiedzenia plenarnego w dniu 31 maja 1984 r.

W ten sposób reprezentanci polskiej społeczności muzealnej powołując do życia Komitet Zbiorów Numizmatycznych bazujący na Międzymuze-



alnym Kolegium Numizmatycznym — dali wyraz znaczeniu problematyki numizmatycznej w muzealnictwie.

Jedenaste posiedzenie Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego odbyło się 27 września 1984 r. w Muzeum w Tarnowskich Górach, prowadzonym przez Stowarzyszenie Miłośników Ziemi Tarnowskiej. Omówiono problemy wydawnicze. Ukazał się bowiem drugi numer „Sprawozdań Numizmatycznych” obejmujący nabytki muzealnych działów numizmatycznych w 1982 r. W stadium przygotowań edytorskich znajdował się wówczas korpus złotych monet polskich w krajowych zbiorach publicznych. Poruszono także kwestię ustanowienia corocznej nagrody dla ofiarodawcy cennych numizmatów do zbiorów muzealnych. Większość uzyskanych przed zebraniem opinii popierało ten pomysł.

Sprawę uhonorowania darczyńców dyskutowano też podczas kolejnego dwunastego posiedzenia Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego, odbytego 9 stycznia 1985 r. w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Przyjęto do wiadomości zastrzeżenia Prezydium Polskiego Komitetu Narodowego ICOM dotyczące formy nagradzania ofiarodawców muzealiów numizmatycznych i zrezygnowano ze starań o ustanowienie takiej nagrody na szczeblu ministra kultury i sztuki. Wzięto tu pod uwagę brak odpowiednich nagród (poza stosowanymi już odznaczeniami państwowymi i resortowymi) dla darczyńców muzealiów innych kategorii. Zebrani uzgodnili, iż nagrodą tą może być medal Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego za numizmatyczny dar roku wręczony darczyńcy, którego nazwisko będzie grawerowane na awersie.

W Olsztynie wysunięto też następujące propozycje składu zarządu Komitetu Narodowego ICOM: przewodniczący — doc. dr hab. A. Mikołajczyk, sekretarz — mgr E. Hanc-Maikowa, członek — mgr H. Wojtulewicz.

Podczas następnego zebrania 23 kwietnia 1985 r. Międzymuzealne Kolegium Numizmatyczne korzystało z gościny Muzeum Okręgowego w Toruniu. W trakcie dyskusji nad medalem dla darczyńców wyłoniły się zastrzeżenia, wobec których zaniechano dalszego rozpatrywania tej kwestii. W Toruniu zapoznano się z kolejnym trzecim numerem „Sprawozdań Numizmatycznych”, obejmującym rok 1983. Jesienią, 9 września 1985 r.,

Międzymuzealne Kolegium Numizmatyczne spotkało się w Muzeum Okręgowym w Białymstoku. Zebraniu towarzyszyła sesja numizmatyczna poświęcona monecie litewskiej. Omawiano przydziały monet NBP do gabinetów numizmatycznych oraz przygotowania do druku informatora dotyczącego inwentaryzacji zabytków numizmatycznych. Niestety, kłopoty komitetu redakcyjnego skutecznie hamowały przez następne lata realizację tego pożytecznego przedsięwzięcia.

Udało się natomiast zorganizować konferencję naukową „Zbiory numizmatyczne w muzeach polskich”, która wraz z zebraniem Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego odbyła się w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi od 12 do 14 marca 1986 r. Konferencji towarzyszyła otwarta właśnie ekspozycja „Pieniądz czasów wojennych XVIII-XX w.” ze zbiorów muzeum łódzkiego.

Wygłoszono 19 referatów i komunikatów, opublikowanych następnie w 7 tomie serii numizmatycznej i konserwatorskiej „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.” Łódzkie obrady poświęcone były numizmatyce w muzealnictwie regionalnym. Przygotowany wspólnie przez wszystkie muzea polskie rejestr złotych monet polskich z XIV-XIX w. w zbiorach publicznych przyjęty został do druku w 6 tomie serii numizmatyczno-konserwatorskiej „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” (ukazał się w 1989 r.). Obejmował ok. 1100 monet (niestety, bez zbiorów Skarbcza Emisyjnego i Muzeum Narodowego w Warszawie, które do współpracy nie przystąpiły), co wraz z opublikowanym wcześniej przez niżej podpisanego rejestrem ok. 1000 złotych monet polskich w zagranicznych zbiorach muzealnych, stanowi do dzisiaj ważne źródło informacji o zabezpieczonych zabytkach państwa polskiego w późnym średniowieczu i okresie nowożytnym.

W październiku 1986 r. Międzymuzealne Kolegium Numizmatyczne zostało zaproszone przez Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej, które oprócz gościny zaoferowało objazd zabytkowych miejscowości podlaskich oraz otwarcie wystawy sprowadzonej z Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu. Kontynuowano podjętą w Łodzi dyskusję nad opracowaniem korpusu monet piastowskich w polskich zbiorach publicznych. Sprawa ta była przedmiotem narady Kolegium jeszcze w cze-



rwcu 1986 r., podczas posiedzenia w Muzeum Archeologicznym w Krakowie oraz w trakcie specjalnego zebrania w węższym gronie w Muzeum Narodowym w Krakowie w końcu września 1986 r. Znajdujące się w maszynopisie opracowanie dr J. Reymana najstarszych monet piastowskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie po koniecznych uzupełnieniach mogłoby rozpocząć cykl publikacji, tym bardziej iż dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie zainteresowana propozycją Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego była skłonna przyjąć do swego planu wydawniczego tę pozycję. Rezygnacja autora zdezaktualizowała, niestety, powyższe zamiary.

Marcowe zebranie Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego w 1987 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu poświęcone było numizmatyce w muzeach dolnośląskich. Specjalnie przygotowane przez mgr M. Kowalińską i mgr. T. Polaka wystawy śląskich tłoków mennicznych z XVI i XVII w. i współczesnych monet polskich stanowiły tło do dyskusji, w której uczestniczyli przedstawiciele muzeów w Brzegu, Jeleniej Górze, Legnicy, Świdnicy, Wałbrzychu, Kamiennej Górze, „Ossolineum” i Archiwum Wojewódzkiego we Wrocławiu.

W końcu września 1987 r. Międzemuzealne Kolegium Numizmatyczne zebrało się w Muzeum Historii Miasta Łodzi, gdzie omawiano zastosowanie techniki komputerowej w dokumentacji zbiorów numizmatycznych na przykładzie Zamku Królewskiego w Warszawie oraz zbiory monet piastowskich w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Kolejne zebranie miało miejsce 29 stycznia 1988 r. w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu, w którym otwarto też wystawę „Wczesnośredniowieczne skarby srebrne w Polsce” ze zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Warto zwrócić uwagę na zaktywizowanie się muzeów polskich w zakresie czasowych wystaw numizmatycznych, widoczne od chwili powstania Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego. Wspomniana wyżej wystawa łódzka dotarła do Muzeum Morawskiego w Brnie, Muzeum w Kromierzyżu na Morawach, Muzeum Archeologicznego w Gdańsku, Muzeum Archeologicznego w Krakowie, Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu, Muzeum Okręgowego w Białymstoku, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Co kwartał pojawiały się nowe wystawy

numizmatyczne w Białej Podlaskiej, Lublinie, Warszawie, Płocku, Tomaszowie Maz., Białymstoku, Grudziądzu. Wystawiane były też najnowsze nabytki numizmatyczne.

Omówienie wystaw numizmatycznych znaleźć można było w „Sprawozdaniu Numizmatycznym”, których siedem numerów, obejmujących lata 1981-1987, ukazało się dzięki subwencji Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Przedmiotem dyskusji była też nowelizacja ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach, umożliwiająca rzeczywistą, a nie tylko pozorną, ochronę przypadkowych znalezisk monetarnych, także skarbów monet. Postulaty środowiska muzealnego zostały sprecyzowane stosunkowo wcześniej i z tego też chyba względu niżej podpisany wraz z dr. J. Jaskanisem i mgr. M. Konopką uczestniczył w pracach nad projektem nowej ustawy dotyczącej zabytków archeologicznych i numizmatycznych.

Nielegalny wywóz znalezionych w Polsce monet antycznych, średniowiecznych i nowożytnych za granicę, gdzie trafiały one do sprzedaży antykwarecznej, był rejestrowany i omawiany podczas posiedzeń Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego, a ujawnione fakty publikowane w „Sprawozdaniach Numizmatycznych”.

Wszystkie zagadnienia nurtujące muzealne środowisko numizmatyczne przekazywane były w formie sprawozdań do Polskiego Komitetu Narodowego ICOM. Z kolei kwestie poruszane przez Polski Komitet Narodowy były referowane i dyskutowane przez Międzemuzealne Kolegium Numizmatyczne. Istotnym problemem okazał się Kodeks Etyczny ICOM-u, który po przełożeniu na język polski został przedstawiony na posiedzeniu Kolegium jesienią 1988 r., zorganizowanym w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Właśnie numizmatyczne środowisko jako pierwsze w kraju zapoznało się z pełnym brzmieniem kodeksu, regulującym zawodowe i etyczne normy postępowania.

Pobyty we Włocławku wykorzystany został do zorganizowania 28 i 29 września 1988 r. — przy finansowej pomocy Włocławskiego Towarzystwa Naukowego — konferencji naukowej „Obieg pieniężny w starożytności, średniowieczu i okresie nowożytnym” z udziałem badaczy polskich i zagranicznych. Kilkanaście referatów polskich, brytyjskich i luksemburskich przedstawionych na tej,



drugiej z kolei konferencji naukowej Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego, wypełniło 9 tom serii numizmatycznej i konserwatorskiej „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, którego ukazanie się w 1990 r. zagrożone jest kłopotami finansowymi muzeum łódzkiego.

Wiosną 1989 r. numizmatycy zjechali się do Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wielkopolskim. Pobyt nad Wartą dał okazję do zapoznania się z problemami muzealnictwa i ochrony zabytków na zachodnich rubieżach polskich, czemu służył objazd miejsc zabytkowych w woj. gorzowskim. Szczególne znaczenie miała możliwość obserwacji losów zabezpieczonego przez mgr. T. Szczurka z gościnnego muzeum dużego skarbu monet z XV i XVI w. odkrytego tuż przed posiedzeniem Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego. Uczestnicy zebrania poparli stanowisko Muzeum Okręgowego w sprawie miejsca przechowywania odkrytych monet.

Jesienią tegoż roku Międzemuzealne Kolegium Numizmatyczne przyjęte zostało przez Muzeum Okręgowe w Koninie, które zadbało o wizytację zabytków położonych w swym sąsiedztwie oraz o prezentację udanych wystaw czasowych i stałych, w tym numizmatycznych, m.in. sprowadzonej z zaprzyjaźnionego Brińska ekspozycji monet średniowiecznych i nowożytnych z terenu Rosji. Podczas obrad dominowały bieżące sprawy muzealnych działów numizmatycznych, najczęściej — niestety — kłopoty biorące się z nieodpowiedniego wyposażenia muzeów w zaplecza konserwatorskie, braków finansowych i kadrowych.

Tuż przed oddaniem maszynopisu do redakcji „Muzealnictwa” Międzemuzealne Kolegium Numizmatyczne zebrało się w Muzeum Okręgowym w Białej Podlaskiej. W ciągu trzech dni (20-22 maja 1990 r.) odbyło się posiedzenie robocze, objazd nadbużańskich zabytków i szkolnych izb muzeal-

nych oraz sesja naukowa muzeum i numizmatyka poświęcona byłym i zaginionym oraz obecnym zbiorom numizmatycznym i ich oddziaływaniu na świadomość historyczną społeczeństwa. Referaty przygotowane przez muzealników z Wrocławia, Poznania, Warszawy, Łodzi, Białej Podlaskiej, Lublina, Pińska i Brna zostały opublikowane przez Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej.

Na kolejne spotkanie zaprosiło Muzeum Okręgowe w Elblągu.

Sprawozdawczy charakter informacji o Międzemuzealnym Kolegium Numizmatycznym zobrazować miał proces integracji polskiego środowiska muzealnego związanego z numizmatyką. Integracja ta jest naturalną reakcją na istniejące, tradycyjne rozproszenie po licznych placówkach muzealnych szczupłej liczebnie kadry muzealnej odpowiedzialnej za publiczne zbiory numizmatyczne w Polsce. Tabela prezentująca liczbę numizmatycznych zabytków w muzeach zapewne przybliży czytelnikowi tę kwestię, aczkolwiek wiadomo, że o randze poszczególnych kolekcji nie decydują cyfry lub inne statystyczne ujęcia.

Nie można oczywiście przeceniać roli Międzemuzealnego Kolegium Numizmatycznego. Jego istnienie jednak stwarza atmosferę sprzyjającą porozumieniu i (nie tylko teoretycznej) współpracy zarówno naukowej, wydawniczej, jak i kulturalnej, wystawienniczej — współpracy, której tak długo brakowało w polskim muzealnictwie.

Ostatnio powstały w muzealnictwie polskim różne kolegia specjalistyczne, np. archeologiczne. Międzemuzealne Kolegium Numizmatyczne było jednak pierwszym kolegium, a więc niejako prekursorem nowego sposobu myślenia o muzeach polskich, które jedynie dzięki wspólnym działaniom mogą przetrwać głęboki kryzys, jaki muzealnictwo polskie — podobnie jak i inne organizacje i instytucje naukowe i kulturalne — przeżywa od początku lat osiemdziesiątych.



## Zbiory numizmatyczne w muzeach polskich

Muzeum	Monety	Medale i odznaczenia	Banknoty	Inne	Razem
Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej	11392	2984	689	—	15005
Muzeum Okręgowe w Białymstoku	14336	40	192	2	14570
Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	27060	2943	6277	—	36280
Muzeum w Chorzowie	12741	4726	7115	—	24582
Muzeum Okręgowe w Częstochowie	908	14	1	—	923
Muzeum Okręgowe w Elblągu	1270	94	115	14	1493
Muzeum Okręgowe w Gorzowie Wlkp.					
Muzeum Okręgowe w Kaliszu	17937	201	244	27	18409
Muzeum w Grudziądzu	4932	1119	758	—	6809
Muzeum Narodowe w Kielcach	29161	1726	232	41	31160
Muzeum Okręgowe w Koninie	2538	554	4521	—	7613
Biblioteka PAN w Kórniku	10978	1274	1639	5	13891
Muzeum Narodowe w Krakowie	55092	9480	11275	1457	77304
Muzeum UJ w Krakowie	15197	1328	593	—	17118
Muzeum Lubelskie w Lublinie	44855	3726	1736	279	50623
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	39345	2443	11867	220	53871
Muzeum Historii Miasta Łodzi	183	6317	359	306	7165
Muzeum Zamkowe w Malborku	3889	748	—	—	4637
Muzeum w Nowej Soli	3177	419	955	2	4553
Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie	6787	747	1144	765	9443
Muzeum Mazowieckie w Płocku	30169	1906	467	—	33169
Muzeum Narodowe w Poznaniu	97397	9802	19780	9989	136968
Muzeum Okręgowe w Radomiu	4195	473	359	124	5151
Muzeum Narodowe w Szczecinie	22490	—	2538	534	25562
Muzeum Okręgowe w Toruniu	35600	2374	17493	—	55367
Muzeum Narodowe w Warszawie	x	x	x	x	254294
Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie	14617	383	—	2747	17047
Zamek Królewski w Warszawie	x	x	x	1691	14739
Muzeum Okręgowe we Włocławku	4866	673	622	492	6653
Ossolineum we Wrocławiu	19976	16348	7275	—	43599
Muzeum Narodowe we Wrocławiu	16771	4561	5285	2613	29230

*Andrzej Mikołajczyk*

### L'activité du Collège Intermuséaire Numismatique

Le Collège Intermuséaire Numismatique fut appelé en décembre 1981. Il entre, dans sa composition, des représentants des divisions (cabinets) des postes de musée en Pologne, ainsi que des représentants de la Société Archéologique et Numismatique Polonaise, de même que du Ministère de la Culture et des Beaux-Arts.

La promotion de la numismatique dans la politique de musée est le but du Collège Intermuséaire Numismatique. Entre ses tâches il faut noter:

1. élaboration scientifique de collections numismatiques
  - détermination des directions du façonnement de collections numismatiques à l'échelle de toute la Pologne,
  - assurance des conditions de la formation du cadre de musée, élévation des aptitudes essentielles des travailleurs cadets des divisions (cabinets) numismatiques,
  - élaboration des publications communes de collections numismatiques.

2. l'extension et protection de collections numismatiques:
  - façonnement de la politique de l'agrandissement de collections numismatiques,
  - amélioration des conditions du logement et de l'équipement des bibliothèques spécialistes des divisions (cabinets) numismatiques,
  - entreprise d'une action commune au profit de l'élévation de l'état de sécurité des collections et expositions numismatiques,
  - assurance du passage constant des informations sur les collections numismatiques et accumulation des données à l'échelle du pays;
3. vulgarisation de collections numismatiques.

Les séances du Collège Intermuséaire Numismatique se tiennent trimestriellement aux centres de musée différents. Elles ont pour but l'intégration du milieu de musée lié avec la numismatique, la prise de collaboration, ainsi que l'échange d'expériences.



## O sprzedaży muzealiów

W prasie ostatnio wielokrotnie pojawiła się kwestia ewentualnej wyprzedaży wyselekcjonowanych obiektów należących do muzeów państwowych. Te nieśmiałe propozycje spotkały się z ostrymi replikami, a z reguły zarzucają sobie nawzajem niekompetencję. Może i nie bezzasadnie?

Problem nie jest nowy i bynajmniej nie ogranicza się do naszego kraju. Oto np. podobna dyskusja ma właśnie miejsce w prasie zachodnioeuropejskiej. Wywołał ją nowo mianowany dyrektor Muzeum Miejskiego w Hadze, w Holandii. Uznał on, iż przyznany mu roczny budżet na zakupy dzieł współczesnych (ok. 225 000 dolarów) nie wystarczy, by utrzymać poziom tego muzeum, głośnego m. in. ze swej wielkiej kolekcji abstrakcyjnych obrazów Mondriana. Toteż postanowił on sprzedać dwa obrazy Picassa (*Arlekin* z 1913 i *Sybilla* z 1921) oraz jeden Moneta (*Widok paryskiego nadbrzeża* z 1866), a nabyć dzieła artystów najbardziej „nowoczesnych”. Uważa, iż to, co nie jest dla ekspozycji niezbędne, powinno ustąpić miejsca temu, co najlepiej charakteryzuje nasze czasy. Zresztą w muzeach holenderskich znajduje się po 12 obrazów Picassa i Claude’a Moneta. Dyr. Rudi Fuchs chce przebudować galerię „swego” muzeum i taka wymiana jest mu do przeprowadzenia jego koncepcji potrzebna. Zarząd miasta wyraził zgodę. Sprzedaż miałaby przynieść około miliona dolarów, a za takie pieniądze dałoby się zdecydowanie wzbogacić dział malarstwa najnowszego. Nie trzeba dodawać, że przeciwników takiego postępowania nie brakuje. Podnoszono m.in. niedopuszczalne uszczuplenie majątku narodowego, a także możliwe zniechęcenie potencjalnych ofiarodawców, którzy obawialiby się, że przekazywane przez nich obiekty stałyby się po prostu monetą wymienną w rękach kierowników muzeów.

Jesteśmy przyzwyczajeni do stabilności zasobów muzealnych, w których wyrwy są wynikiem tylko katastrof, natomiast zbiory stale są wzbogacane poprzez dary i zakupy. Ale nie zawsze tak jest. Czasem muzea pozbywają się swych arcydzieł na skutek kłopotów finansowych państwa: przypomnijmy chociażby masową wyprzedaż wybitnych dzieł ze zbiorów radzieckich, szczególnie intensywną w latach dwudziestych, ale trwającą także

po 1945 r. W ten sposób poszedł — obok wielu innych — do Ameryki piękny obraz Rembrandta z leningradzkiego Ermitażu, mający rzekomo przedstawiać Polaka (proponowano Jana III Sobieskiego, albo jednego z Reyów), a do zbiorów Gulbenkiana w Portugalii sprzedano wspaniałe XVIII-wieczne srebra francuskie. Zdarzało się, że do sprzedaży dzieł z sal muzealnych prowadziła barbarzyńska ideologia. To w jej wyniku hitlerowskie Niemcy sprzedały mnóstwo obrazów, rysunków i rzeźb zakwalifikowanych jako „sztuka zdegenerowana”. Zdrowe były przedstawienia uśmiechniętych herosów i radosne realistyczne pejzaże, tylko taką sztukę uznają systemy totalitarne. Innym razem, muzea pozbywały się tego, co nabyły niegdyś, kierując się kryteriami estetycznymi, które się jak gdyby zdezaktualizowały. Tak postąpiła np. berlińska Galeria Narodowa, gdy po I wojnie światowej sprzedawała swe XIX-wieczne nabytki, wśród nich piękną, ostatnią kompozycję Maksymiliana Gierymskiego *Polowanie par force na jelenia* (obecnie w dostępnym zbiorze prywatnym w jednym z zamków w Niemczech). Także i my korzystaliśmy z takich możliwości, przede wszystkim u progu II Rzeczypospolitej. Wśród innych ważnych malowideł kupiliśmy np. w 1921 r. do Państwowych Zbiorów Sztuki z muzealnych kolekcji cesarskich w Wiedniu słynnego *Rejtana* Matejki.

Więc nietykalność zasobów muzealnych jest mitem. Czyżby Polska stanowiła tu wyjątkową wyspę niewinności? Tak nie jest, przytoczmy choćby wyłączone i wymienione za granicę takie arcyportrety jak Ludwiki z Hohenzollernów Radziwiłłowej, malowany przez panią Vigée-Lebrun, lub postaci tak ważnej jak Talleyrand (pędzla François Gerarda). Ale te pojedyncze, choć tak bardzo cenne, dzieła sztuki, jakie opuściły nasze muzea, to tylko przykłady. Trudno mi zapomnieć o całym, wielkim transporcie obrazów, który jako „dar przyjaźni” przekazaliśmy przed 40 laty do NRD, albo o tym, co każdego roku było w naszym imieniu ofiarowywane na urodziny Stalina (w Moskwie znajduje się, wciąż niedostępne dla publiczności, muzeum darów dla Józefa Wissarionowicza, bo Polska nie była, rzecz jasna, jedyna, która



w ten sposób powtarzała te bizantyńskie hołdy). W ZSRR istniało specjalne przedsiębiorstwo państwowe zajmujące się sprzedażą dawnych dzieł sztuki za granicę, a i u nas były takie próby. W każdym razie wiem, iż na aukcjach zachodnioeuropejskich pojawiały się dostarczane przez instytucje polskie obrazy (np. Franciszka Streitta), osobliwości filatelistyczne (listy obozowe) i inne. Więc powołanie się na zakazujące przepisy prawne, jak to robią nasi dyskutanci, nie może być traktowane rygorystycznie, skoro praktyka temu przeczy.

Czy ma to wszystko prowadzić do konkluzji, że jestem zwolennikiem zezwolenia na sprzedaż muzealiów? Nie jest to takie proste. Przed kilku laty miała miejsce, że tak powiem, wymiana poglądów między pełnomocnikiem do spraw odbudowy i adaptacji na cele muzealne pewnej zabytkowej budowli oraz kustoszem gromadzonych zbiorów. Otóż ten pełnomocnik oświadczył, iż jego żona życzyłaby sobie, by jedną lub lepiej dwie komódki czekające na urządzenie wewnątrz wyłączyć z prowizorycznego inwentarza i jemu przekazać. Miało to miejsce w dużym mieście i zostało „załatwione odmownie”. Ale wyobraźmy sobie okoliczności, kiedy siły nacisku z jednej strony, a słabość pozycji z drugiej nie pozwoliłyby się przeciwstawić. Czy rzeczywiście taka sytuacja jest trudna do pomyślenia?

Więc warunek pierwszy: jeśli by dopuścić możliwości wyłączenia z zespołów muzeów i sprzedaży jakichkolwiek obiektów, to może to nastąpić jedynie w wyniku decyzji powołanej i działającej centralnie komisji ludzi kompetentnych i nieposzlakowanej uczciwości, a przy tym niezależnych.

*Andrzej Ryszkiewicz*

### Sur la vente des objets de musée

Des magasins de musée surchargés, la présence des objets sans aucune valeur de musée, manque de fonds pour des achats — cela insinuait toujours une idée de vente des objets superflus ou de moindre valeur. Mais, d'autre part, des prescriptions

A co ewentualnie można by wyłączyć? Przede wszystkim obiekty nie posiadające wartości muzealnej, o czym mogłaby ta sama komisja decydować. Np. widzieliśmy niedawno to, co nie zostało zaprzepaszczone z darów na FON z 1939 r. Jest tam masa przedmiotów mających tylko wartość srebrnego kruszcu, m.in. monety obiegowe, pojedyncze sztuki prostych sztuków, balowe torebki itp. Następnie to, co muzeum posiada w kilku takich samych egzemplarzach, np. odbitki graficzne, odlewy drobnych rzeźb, odznaczenia, monety, medale, plakety itd. Mówię o obiektach o charakterze historyczno-artystycznym, ale można by to przez analogię rozciągnąć i na eksponaty etnograficzne, geologiczne, przyrodnicze i inne, nie mówiąc o książkach albo o pozytywach fotograficznych. Zawsze decyzja musiałaby należeć do grupy niezależnych fachowców o wypróbowanym charakterze, mających przy tym na uwadze potrzeby muzealne w szerszej, państwowej skali.

I na tym bym tymczasem poprzestał. Oto mój program minimum: przywrócić pojęcie wartości muzealnej i nie zapychać magazynów muzealnych rzeczami zbędnymi. Decyzje pozostawić uważnie dobranej niewielkiej grupie osób, podając do powszechnej wiadomości jej skład. Sprzedawać publicznie, poprzez aukcję. Przedmioty należące do konkretnych placówek sprzedawać wyłącznie na zasilenie ich kas, w szczególności z przeznaczeniem na zakupy muzealiów, których się obecnie z reguły nie dokonuje z braku środków. To, co do muzeów nie należało — dary na FON, obiekty zarekwirowane przy próbach wywozu lub przepadłe sądownie na rzecz skarbu państwa itp. — puszczać na specjalnych licytacjach, np. na konto rządowego funduszu pomocy.

légales, des restrictions des donateurs, la crainte de l'erreur ou simplement de la malhonnêteté — tout cela empêche la vente (ou bien l'échange). L'article discute des aspects différents de ce problème.



## Muzeum Wisły w Tczewie

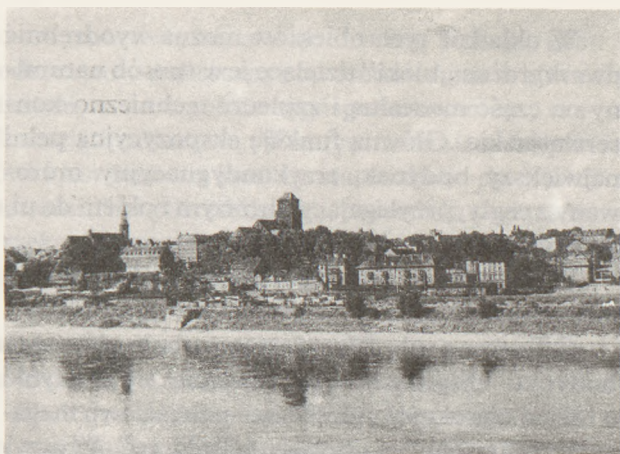
Wisła wywarła ogromny wpływ na dzieje naszego narodu. W wiekach XV-XVIII tylko jeszcze Ren spełniał w Europie tak doniosłą rolę. W pewnych okresach tych stuleci miała znaczenie światowe. Żegluga wiślana stanowiła źródło bogactwa szlachty i mieszkańców miast nadbrzeżnych. Dzięki rozwojowi żeglugi wyrósł Gdańsk, którego historii nie można rozpatrywać w oderwaniu od Wisły. Ponadto 2000 sztuk, komięg, byków, tyżew, kóz i galarów spływało rocznie Wisłą do tego miasta. Jak na owe czasy był to ruch niebywały. W XVI w. 3/5 całego handlu bałtyckiego koncentrowało się w Gdańsku, skąd na tysiącach statków różnych bander odpływało polskie zboże, najrozmaitsze płody rolne i runo leśne, a także słynny polski budulec okrętowy — do Szwecji, Danii, Niemiec, Holandii, Anglii, Francji, Hiszpanii, Portugalii i na Morze Śródziemne. Do Polski zaś statki przywoziły towary zagraniczne. Nie był to więc gdański handel, był to polski handel morski, a miasto portowe pełniło jedynie rolę pośrednika. De Witt — holenderski mąż stanu z połowy XVII w. — tak stwierdził: *Handel zbożem z Bałtykiem jest źródłem i korzeniami najbardziej znakomitego handlu i żeglugi Niderlandów*. Holandia, mając największą flotę handlową, była w tym czasie głównym przewoźnikiem na morzach i oceanach świata. Jeśli więc ten największy przewoźnik morski uważał, że nie handel z Indiami, nie Kompania Wschodnioindyjska, lecz flota holenderska, która pływa do Gdańska, jest podstawą jego bogactwa, to określa chyba dostatecznie znaczenie spływu wiślanego i portu przeładunkowego Gdańska. Okres, kiedy kwitł spływ zboża oraz wielu innych towarów, był złotym wiekiem Rzeczypospolitej i zarazem potęgi miasta. Wówczas rozwinęło się wiele historycznych już dziś polskich miast leżących nad Wisłą, zarówno tych dużych, jak Kraków i Warszawa, czy mniejszych — Kazimierz Dolny, Sandomierz, Toruń, nie mówiąc już o Gdańsku. Była więc czynnikiem miastotwórczym i odgrywała jednocześnie bardzo ważną rolę polityczną, szczególnie w okresie zaborów. Szlak Wiślany w sposób niejako naturalny łączył poszczególne zabory, będąc do czasu założenia kolei jedyną drogą umożliwiającą kontakt ludności z różnych części kraju.

Z koncepcją założenia Muzeum Wisły wystąpił doc. dr hab. Przemysław Smolarek już w 1954 r. na ogólnopolskiej sesji muzealnej w Szczecinie. Materiały z tej sesji zostały opublikowane w 1958 r. w „Muzealnictwie” wydawanym przez Muzeum Narodowe w Poznaniu. W Centralnym Muzeum Morskim od początku jego istnienia rozpoczął pracę Dział Historii Żeglugi Śródlądowej, gromadząc eksponaty z myślą o przyszłym Oddziale Muzeum Wisły. Załącznikiem tej placówki była wystawa w Gdańskim Żurawiu, siedzibie Centralnego Muzeum Morskiego, pt. „Spław wiślany w dawnych wiekach”, eksponowana w związku z pierwszą konferencją poświęconą muzealnictwu morskemu, jaka miała miejsce w dniach 24-25 listopada 1965 r.

O Muzeum Wisły ubiegało się kilka miast: Sandomierz, Kazimierz Dolny, Wyszogród, Toruń, Gniew i Włocławek. Ostateczny jednak wybór padł na Tczew. Decyzja Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 10 grudnia 1979 r. usankcjonowała ten stan rzeczy. Jego lokalizacja w tym mieście znajduje pełne uzasadnienie. Tczew jest stosunkowo dużym ośrodkiem położonym na szlakach drogowych, wodnych i kolejowych i to blisko Gdańska. Ma to duże znaczenie, tym bardziej że leży na terenie tego samego województwa, co Centralne Muzeum Morskie, którego jest Oddziałem. Trzeba jeszcze dodać, że w Tczewie nie ma ani jednej konkurencyjnej placówki muzealnej.

Do stworzenia Muzeum Wisły właśnie tutaj predestynuje Tczew jego historia, która zawsze była związana z dziejami Wisły i morza. Na początku XIII w. wpływały tutaj statki morskie, m.in. z Lubeki. Z tego miasta przybywali na swoich kogach kupcy i rzemieślnicy. Wzrost znaczenia gospodarczego Wisły w tym czasie spowodował przeniesienie siedziby księstwa dzielnicowego przez Sambora II z Lubiszewa do Tczewa. Uruchomiono wówczas prom przez Wisłę. Od 1252 r. istniała tutaj, jedna z nielicznych w dolnym biegu Wisły, dochodowa komora celna. Naturalny port rzeczny przekształcił się z rybackiego w handlowo-wojenny. Wzdłuż nabrzeży portu powstały spichrze i magazyny. W wiekach XV-XVIII





1. Panorama Tczewa od strony Wisły.  
1. Le panorama de Tczew du côté de la Vistule.

Tczew był organicznie związany z wielkim spławem na rzece, miał w nim wcale pokaźny udział. Bardzo ważnym w XIX w. momentem była budowa mostów tczewskich, związana z budową linii kolejowej łączącej Królewiec z Berlinem.

Otwarcie kolei i budowa mostów na Wiśle miała decydujące znaczenie dla rozwoju Tczewa.

W okresie II Rzeczypospolitej Tczew z racji swego położenia nad Wisłą odegrał ważną rolę w rozwoju gospodarki morskiej. Rozważano nawet budowę portu morskiego o randze przyszłej Gdyni. Pierwszy projekt uruchomienia portu przez pogłębienie Wisły przedstawiono w kwietniu 1920 r. Losy potoczyły się inaczej; wielki port powstał w Gdyni, a w Tczewie w czerwcu 1920 r. uroczystie otworzono port rzeczno-morski, który jeszcze w tym samym roku przeładował 230 tys. ton węgla. W jego otwarciu uczestniczył minister Eugeniusz Kwiatkowski, udzielając administracji praktycznej lekcji ekonomii. *Z mostu kolejowego w Tczewie — mówił po wielu latach w wywiadzie prasowym — kazałem sypać lejami węgiel do luków stateczków szwedzkich, duńskich, norweskich, wydzierżawionych polskich, fińskich, a nawet angielskich wprowadzanych holownikami w koryto Wisły. Każdy cal gotowego i naprędce urządzonego nabrzeża począł teraz gorączkowo w dzień i w nocy pracować. Gdańszczanie, dający mi z początku niedwuznacznie do zrozumienia, iż pomysł wywożenia węgla śląskiego przez odległe porty uważają za nierozsądny, po upływie kilku dni przyłączyli się do zyskowej akcji. Była to wspaniała lekcja pogładowa dla całego rządu i tzw. sfer gospodarczych o wartości i celowości inwestycji morskiej.*



2. Muzeum Wisły od strony ul. 30 Stycznia.  
2. Le Musée de la Vistule du côté de la rue 30 Stycznia.

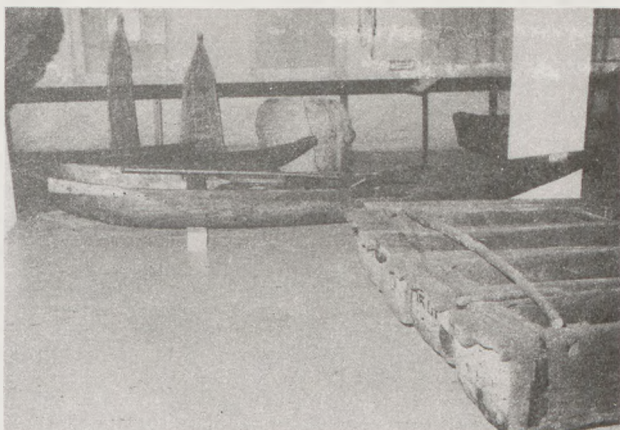
W 1926 r. powstała spółka, która przyjęła nazwę: „Żegluga-Wisła-Bałtyk”. Miała ona na celu rozwiązanie eksportu węgla, rozbudowę portu i utworzenie polskiej linii żeglugowej. Żegluga wiślana miała w tym okresie duży wpływ na ożywienie gospodarki miasta. W 1929 r. powstała nowa spółka: „Żegluga rzeczna » Vistula <<”. Zorganizowano regularną komunikację towarową i pasażerską. Jednocześnie z funduszy rządu w 1927 r. zaczęto pogłębiać Wisłę, aby do portu tczewskiego mogły zawijać większe jednostki morskie. Planowano też obsługę ruchu pasażerskiego, włącznie z wycieczkami po Bałtyku. Wyrazem morskich dążeń było utworzenie w Tczewie, na mocy zarządzenia ministra spraw wojskowych z 17 czerwca 1920 r., Państwowej Szkoły Morskiej. Uczelnia ta, zwana „szkołą kapitanów”, odegrała ważną rolę w działaniach naszej marynarki. Swoją „morską” działalność w Tczewie prowadziła do wiosny 1930 r., kiedy jej siedzibę przeniesiono do Gdyni.

Niewątpliwie ważnym wydarzeniem było utworzenie w Tczewie 11 maja 1924 r. Polskiego Związku Żeglarskiego, a więc geneza żeglarstwa polskiego jest ściśle związana z tym miastem.

W czasach nam współczesnych tradycję ścisłego związku miasta z Wisłą kontynuują: Tczewska Stocznia Reczna, Przedsiębiorstwo Budownictwa Wodnego, Inspektorat Eksploatacji Wód, Spółdzielnia Pracy Rybołówstwa Śródlądowego „Troć”. Tczewska Stocznia Reczna rozbudowała się na terenie portu rzeczno-morskiego, wybudowanego w latach 1888-1889 i zyskała miano „kuźni przydrożnej”.

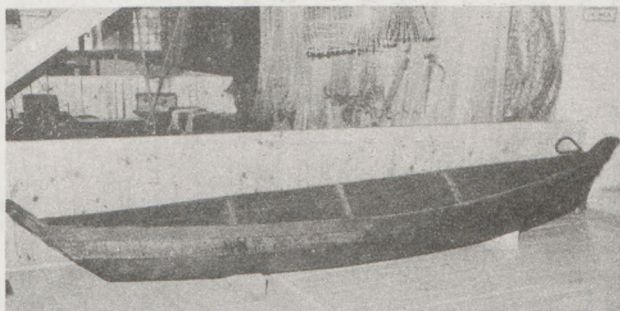
Ważnym argumentem przemawiającym za lokalizacją Muzeum Wisły w Tczewie jest położenie





3. Fragment wystawy „Łodzie ludowe dorzecza Wisły” — na pierwszym planie tratwa dębiana ze Sromowiec Niżnych nad Dunajcem.

3. Le fragment de l'exposition "les Barques populaires de bassin de la Vistule" — au premier plan un radeau creusée de Sromowce Niżne sur Dunajec.



4. Fragment wystawy „Łodzie ludowe dorzecza Wisły” — „Sz lutka” z Warty, na drugim planie „Sieciarnia”.

4. Le fragment de l'exposition "les Barques populaires du bassin de la Vistule" — la „Sz lutka” (un petit chaland) de la Warta, au second plan — la „Sieciarnia”.

tego miasta na szlaku wiślanym. Tczew jest ostatnim poważnym ośrodkiem miejskim przed ujściem Wisły do morza. Bardzo istotnym argumentem w tej sprawie było zaoferowanie przez prezydenta miasta, mgra Czesława Glinkowskiego, kompleksu obiektów po Zakładach Zmechanizowanego Sprzętu Gospodarstwa Domowego „Predom-Matrix”, na siedzibę Muzeum Wisły. Są to obiekty zabytkowe, wybudowane w drugiej połowie XIX w. jako Fabryka Wyrobów Metalowych Kelcha. Od 1923 r. mieściła się w nich Wytwórnia Metalowa o nazwie „Arkona”. Rodowód tej fabryki ma ścisły związek z budową mostów tczewskich. XIX-wieczny charakter architektury fabrycznej tych budynków doskonale harmonizuje z „szorstkością” zbiorów nautologicznych Muzeum Wisły.

W układzie tych obiektów można wyodrębnić dwa wyraźne „bloki” dzielące je w sposób naturalny na część muzealną i zaplecze techniczno-konserwatorskie. Główną funkcję ekspozycyjną pełni największy budynek, trzykondygnacyjny murywany z cegły, przylegający dłuższym bokiem do ul. 30 Stycznia.

Powierzchnia ekspozycyjna tego obiektu wynosi 2100 m<sup>2</sup>.

Od strony ul. Waryńskiego obok głównego budynku ekspozycyjnego znajdują się budynki o różnej wysokości, mieszczące przejściowo magazyny i biura ZOT-u „Serwis — Predom”. W przyszłości powstanie w nich duża hala, w której zostanie zlokalizowana ekspozycja tradycyjnych łodzi ludowych.

W głównym budynku czynne są następujące wystawy: „Łodzie ludowe dorzecza Wisły” (otworzona 8 października 1984 r.), „Portrety kapitańskie” (czasowa, otworzona 23 kwietnia 1987 r.), „Dzieje żeglugi wiślanej” (stała, otworzona 13 kwietnia 1984 r.).

Drugi budynek w części muzealnej usytuowany jest prostopadle do ul. 30 Stycznia i oddzielony od głównego bramą wejściową. Jego architektura ma charakter XIX-wiecznej architektury fabrycznej. Mieszczą się w nim biura, pracownie działów Historii Żeglugi Śródlądowej, Historii Tczewa i Naukowo-Oświatowego, a także „załazek” biblioteki, archiwum i sala odczytowo-projekcyjna. W budynku tym eksponowane są trzy wystawy czasowe: „Budownictwo tradycyjne na Żuławach Wiślanych”, „Stare Miasto w Elblągu w fotografii archiwalnej”, „Polska w filatelistyce”. Przylega do niego kotłownia nr 1 z charakterystycznym wysokim kominem z czerwonej cegły, stanowiącym interesujący akcent architektoniczny.

Po przeciwległej stronie części muzealnej, pomiędzy ul. Waryńskiego a Tczewskim Domem Kultury, usytuowany jest blok techniczno-konserwatorski. Jego głównym akcentem architektonicznym jest hala Pracowni Konserwatorskiej Zbiorów Nautologicznych Centralnego Muzeum Morskiego. W kompleksie Pracowni Konserwatorskiej znajdują się również: kotłownia nr 2, stolarnia, warsztat skutniczy i ślusarski.

Głównym zadaniem Muzeum Wisły jest gromadzenie, zabezpieczanie, opracowywanie i eksponowanie zbiorów związanych z następującymi funkcjami Wisły i jej dopływów: komunikacyj-



no-transportowymi, a więc historią żeglugi, gospodarczymi, politycznymi, osadniczymi i kulturalnymi, a szczególnie zagospodarowaniem, eksploatacją i zabudową. Ważnym zadaniem tej placówki jest ochrona kultury materialnej i duchowej ludności, bezpośrednio lub pośrednio związanej z rzeką. Muzeum gromadzi również zbiory ilustrujące historię Tczewa.

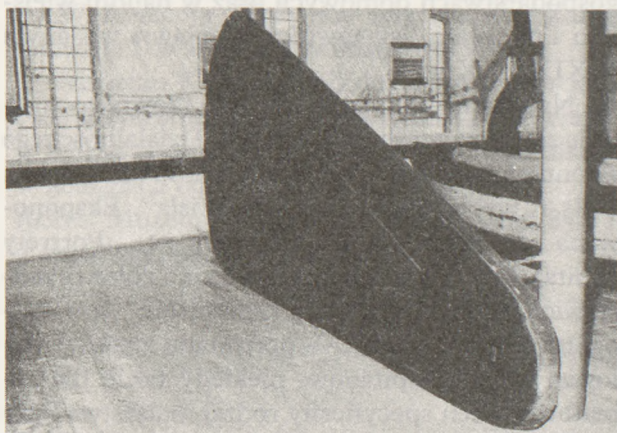
Wisła wraz z dopływami, a więc praktycznie całe jej dorzecze, obejmuje 55% powierzchni kraju. Określa to zasięg działania Muzeum.

Zwiedzanie Muzeum Wisły rozpoczyna się od wystawy stałej „Łodzie ludowe dorzecza Wisły”. Podzielona jest ona na dwie części. W pierwszej sali eksponowane są czółna drażone, w drugiej natomiast łodzie klepkowe. Układ ekspozycji pozwala prześledzić rozwój szkutnictwa — od jednostek najprostszych do bardziej skomplikowanych i rozbudowanych. W „Sali czółen” prezentowane są następujące jednostki: czółno o nie znanym miejscu odkrycia, pochodzące ze zbiorów byłego Muzeum Przyrodniczego i Archeologicznego w Gdańsku, czółno wiślane z Nowej Cerkwi, czółno kociewskie z jeziora Lubiszewskiego, czółno kaszubskie z jeziora Raduńskiego, czółno kurpiowskie z Ostrykółu Dworskiego nad Narwią, czółno bużańskie z Kamieńczyka, czółno poleskie, czółno „poszerzone” z Majdanu Zbidniowskiego nad Sanem, tratwa dłubankowa ze Sromowiec



5. Fragment wystawy „Łodzie ludowe dorzecza Wisły” — „Żakówka” z Zalewu Wiślanego, na drugim planie fragment ekspozycji pt. „Miary i wagi splawu wiślanego”.

5. Le fragment de l'exposition "les Barques populaires du bassin de la Vistule" — la „Żakówka” de la Lagune de la Vistule, au second plan le fragment de l'exposition intitulée "les Mesures et poids du flottage de la Vistule".



6. Fragment wystawy „Łodzie ludowe dorzecza Wisły” — miecz boczny od lomy z Zalewu Wiślanego.

6. Le fragment de l'exposition "les Barques populaires du bassin de la Vistule" — une dérive latérale d'une "loma" de la Lagune de la Vistule.

Niżnych nad Dunajcem, elementy współczesnej tratwy pienińskiej, łódź wędkarsko-myśliwska z Nidy, prom ze Słonnego nad Sanem.

W „Sali łodzi klepkowych” natomiast znajdują się: łódź wiślana z Kaliszan, bat wiślany z Kazimierza Dolnego, łódź flisaków kaszubskich znad Brdy, łódź rybacka z Ulanowa nad Sanem, łódź „oskrzydłona” i „krypa” z Serocka nad Sanem, „szkuta” z Warty, lejtak z Wyszogrodu nad Wisłą, dwie łodzie rybackie tzw. żakówki z Zalewu Wiślanego i miecz boczny od lomy z tego akwenu (jedyna autentyczna pozostałość po tego typu statkach).

Na zewnątrz budynku eksponowany jest także oryginalny prom wiślany z Basonii, natomiast w pracowni konserwatorskiej znajdują się następne jednostki, wchodzące w skład kolekcji tradycyjnych łodzi śródlądowych, a więc: dwa czółna drażone z jeziora Głębokiego k. Borkowa, czółno drażone z Sanu k. Ulanowa, a także z jeziora Mały Mausz i z okolic Chełmna.

Kolekcja ta ilustruje przemiany zachodzące w szkutnictwie ludowym dorzecza Wisły. Jest to największy zbiór w kraju. Tego typu łodzie drewniane, budowane według rodzimych wzorów, przedstawiają sylwetki, kształty i szczegóły konstrukcyjne dawnego i współczesnego polskiego szkutnictwa ludowego. Uzupełnienie wystawy stanowią wiślane narzędzia rybackie i szkutnicze, stroje ludowe regionów nadwiślańskich, narzędzia flisackie, a także miary ciężaru, objętości i długości, używane na ziemiach polskich w chłopskich



gospodarstwach domowych oraz w handlu wiejskim i miejskim, jak również w splawie wiślanym w XIX i XX w.

Na pierwszym piętrze obiektu głównego znajduje się salon wystaw czasowych. Działalność tego salonu została zainaugurowana w dniu 12 listopada 1985 r. wystawą „Mazowsze i Wisła”. Ekspozycja jest tutaj wystawa czasowa pt. „Portrety kapitańskie”, na której zgromadzono zbiór przedstawień statków. „Portrety kapitańskie” są — najogólniej rzecz ujmując — portretami statków malowanych dla kapitanów, niekiedy także dla armatorów. Ten specyficzny rodzaj malarstwa liczy sobie ponad 200 lat. Portrety kapitańskie charakteryzują się dużą wiernością szczegółów i z tego powodu mają wartość dokumentu techniki. Kolekcja „portretów kapitańskich”, pochodząca ze zbiorów Centralnego Muzeum Morskiego, obejmuje 40 obrazów. Jest to największa w Polsce kolekcja, a zarazem jedyna w polskich zbiorach państwowych. Na wystawie w Muzeum Wisły obrazy te zostały po raz pierwszy zaprezentowane publiczności.

Wystawa stała pt. „Dzieje żeglugi wiślanej”, otworzona najwcześniej, bo w dniu 13 kwietnia 1984 r., zainaugurowała oficjalnie działalność Muzeum Wisły. Ekspozycja ta prezentuje rolę dorzezcza Wisły w rozwoju gospodarczym, społecznym i politycznym Polski od okresu pierwszych Piastów, aż do dwudziestolecia międzywojennego. Uzupełnieniem części ikonograficznej wystawy są makiety ilustrujące poszczególne tematy, a więc makietą „Wisła i jej dopływy”, dalej „Ważniejsze ośrodki handlu wiślanego w XVII w.”, „Technika splawu wiślanego w XVIII w.” i „Program Wisła”. Bardzo istotnym składnikiem wystawy — z nautologicznego punktu widzenia — są modele tradycyjnych drewnianych statków wiślanych o napędzie wiosłowym i żaglowym, różnych typów statków parowych i współczesnych. Jest to obecnie największa kolekcja w kraju. Oryginalnym akcentem ekspozycji są także autentyczne towary pochodzące z wraka XV-wiecznego statku, tzw. miedziozca, odkrytego w 1969 r. przez jednostki Gdańskiego Urzędu Morskiego i Polskiego Ratownictwa Okrętowego w czasie budowy Portu Północnego. Centralne Muzeum Morskie pozyskało 15 ton ładunku złożonego z miedzi, rudy żelaza, żelaza w sztabach, wosku, dziegciu, żywicy, cisów dębowych klepek do produkcji, beczek do

przechowywania żelaza itd. Część tych muzealiów ekspozycyjnych jest właśnie na wystawie. Znalazły się również na niej bibliofilskie rarytasy poświęcone Wiśle, szczególnie XIX-wieczne, oraz dokumenty i archiwalia jak: patenty wodniaków, statuty, karty rejestracyjne itd. Uzupełnienie ekspozycji stanowią obrazy będące artystyczną wizją miejsc i regionów, przez które przepływa Wisła. W Muzeum Wisły — od momentu zamknięcia budowy pierwszego etapu wystaw stałych, tj. 8 października 1984 r. — ekspozycją było wiele wystaw czasowych takich jak: „70-lecie ZHP”, „Motyw muzyczny w rzeźbie ludowej Kociewia i Kaszub”, „Tczew w rycinie, w starej fotografii i na znaku pocztowym”, „Militaria ze zbiorów rodziny Wilczewskich”, „Nowe rozwiązania urbanistyczne miasta Tczewa”, „Tczew w fotografii Stanisława Zaczynskiego”, „Wisła w filatelistyce polskiej”, „Kociewie i Pomorze w starym dokumencie ze zbiorów Cyryla Jakubusa i Jerzego Neubauera”, „Mazowsze i Wisła”, „Wystawa prac artystów Wybrzeża” (w ramach Tczewskiej Wiosny Plastycznej), „Wisła w malarstwie Stanisława Dobrskiego”, „Wisła w grafice”, „Tradycyjne budownictwo na Żuławach Wiślanych”, „Stare Miasto w Elblągu w fotografii archiwalnej”, „Portrety kapitańskie”, „Polska w filatelistyce”.

Muzeum Wisły prowadzi wielokierunkową działalność oświatową. Było współorganizatorem tradycyjnych już imprez folklorystycznych, takich jak *Tczewskie Sobótki* czy też *Powitanie wiosny*, jak również ogólnopolskiej imprezy kulturalnej pod nazwą *Spotkania Nadwiślańskie*. Ciekawą formą były też *Wędrowki krajoznawcze brzegiem Wisły* (organizowane wspólnie z Regionalną Pracownią Krajoznawczą i Klubem Turystów Pieszych „Delta” w Elblągu) oraz cykle wycieczek *Śladami mennonitów* i *Przyroda i zabytki tczewskich regionów* organizowane przy współpracy Oddziału PT-TK w Tczewie i Komisji Ochrony Przyrody i Opieki nad Zabytkami przy ZW PTTK w Elblągu.

Do programu oświatowego Muzeum Wisły na stałe też weszły takie formy pracy jak: *Lekcje w Muzeum*, *Muzeum Wisły w tczewskich radiowęzłach* czy też bloki prelekcyjne, jak np. *Okolice Tczewa*.

Na terenie Muzeum mają swoje siedziby: Oddział PTTK i Towarzystwo Miłośników Wisły (wcześniej także Towarzystwo Miłośników Ziemi



Tczewskiej i Oddział Miejski Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego). Towarzystwo Miłośników Wisły powstało z inicjatywy i inspiracji Muzeum Wisły. Zgodnie ze statutem terenem działalności Towarzystwa Miłośników Wisły jest obszar całego kraju i istnieje prawna możliwość tworzenia struktur Towarzystwa w postaci oddziałów w każdej miejscowości.

*Roman Klim*

### Le Musée de la Vistule à Tczew

La Vistule avec ses affluents joua un rôle d'une grande portée au cours des siècles XVe-XVIIIe dans l'histoire de la Pologne, en tant qu'une voie de communication d'importance. Le fleuve eut de même une valeur de poids dans le commerce mondial, quelques époques durant.

Une conception de la création du Musée de la Vistule se forma en 1954 déjà, mais une résolution définitive sur sa fondation fut prise en 1979. On élut Tczew comme son siège.

Le musée se place dans un ensemble de bâtiments d'anciens Etablissements Mécanisés du Matériel du Ménage Domestique "Predom-Metrix", de la IIe moitié du XIXe siècle. La disposition de l'aménagement rendit possible une division claire du musée en 2 parties: celle de musée et celle de technique et conservation. On organise des expositions stables et tempo-

*Aleksander Dubiński*

### Karaimska Wystawa Etnograficzna w Trokach

W 1987 r. upłynęło 20 lat od otwarcia w Trokach k. Wilna stałej ekspozycji muzealnej — „Karaimskiej Wystawy Etnograficznej” stanowiącej część Muzeum Historycznego w Trokach.

Przed pół wiekiem, 6 lipca 1938 r., odbyło się uroczyste wmurowanie aktu erekcyjnego pod budowę muzeum karaimskiego w Trokach, prastarej siedzibie Karaimów polsko-litewskich. Jak zanotowały kroniki, uroczystość ta miała niezwykle podniosły charakter. Wzięli w niej udział m.in. dyrektor Departamentu Wyznań w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Franciszek hr. Potocki, wojewoda wileński oraz duchowieństwo karaimskie z najwyższym duchownym, hachanem prof. S. Szapszałem (1873-1961)<sup>1</sup>.

Dzieje gromadzenia zbiorów dla muzeum karaimskiego sięgają końca XIX w. Z inicjatywą stwo-

W Muzeum Wisły ma swą siedzibę Zarząd Główny Towarzystwa Miłośników Wisły.

Muzeum Wisły jest unikatową placówką w kraju i jedną z nielicznych tego typu w Europie. Zwiedzać je można codziennie (z wyjątkiem poniedziałków), w godzinach od 10-16, a w czwartek 12-18.

Adres: Muzeum Wisły, ul. 30 Stycznia 4, 83-110 Tczew, skr. poczt. 69, telefon 31-07-05.

raires dans la partie de musée.

Une tâche principale du Musée de la Vistule est le rassemblement, la protection, l'élaboration et l'exposition des collections, liées avec les fonctions de la Vistule et ses affluents, comme suit: des fonctions de communication et de transports, économiques, politiques, celles de colonisation et culturelles, de même que la protection de la culture matérielle et spirituelle de la population liée, directement ou non, avec le fleuve, ainsi que la sauvegarde du paysage, comme de la nature. Le musée assemble en plus des objets exposés illustrant l'histoire de Tczew.

Le Musée de la Vistule est un poste unique en son genre dans notre pays, et l'un de peu nombreux postes de cette classe en Europe.

zenia muzeum historyczno-etnograficznego wystąpił w dziewięćdziesiątych latach ubiegłego stulecia młody wówczas student Wydziału Języków Wschodnich Uniwersytetu w Petersburgu, Seraja Szapszał. Z dużym zapalem przystąpił do zbierania eksponatów kultury materialnej i duchowej Karaimów przede wszystkim na terenie Krymu (skąd pochodził) i na południu Rosji. Kiedy S. Szapszał już jako hachan karaimski na Krymie powołał do życia w 1916 r. centralną Bibliotekę Karaimską (Karaj Bitikligi) w Eupatorii<sup>2</sup>, zgromadzono tam również obok rękopisów i starodruków przedmioty muzealne, jak np. okazy broni palnej z czasów chanatu krymskiego, eksponaty etnograficzne — stroje narodowe, tkaniny ręcznie haftowane, sprzęt domowy i inne zabytki dawno minionej przeszłości oraz ówczesne utensylia codziennego





1. Hachan karaimski prof. Seraja Szapszał — założyciel muzeum karaimskiego w Trokach.

1. Le hachan caraïme le prof. Seraja Szapszał — fondateur du musée caraïme à Troki.

użytku<sup>3</sup>. Niestety, wypadki polityczne następnych lat nie pozwoliły na doprowadzenie do końca rozpoczętego dzieła.

W okresie międzywojennym prof. S. Szapszał jako hachan Karaimów w Polsce przystąpił ponownie do gromadzenia eksponatów z myślą umieszczenia ich w specjalnie w tym celu wzniesionym budynku. W ciągu blisko 9 lat odbywał podróże po krajach Bliskiego Wschodu i zdołał zgromadzić wiele eksponatów do przyszłego muzeum, które miało być świadectwem dawnego i współczesnego życia ośrodków karaimskich w różnych krajach. Przywieziona pokaźna ilość materiałów muzealnych czasowo została umieszczona w jego mieszkaniu w Wilnie. Starania o budowę muzeum w Trokach uwieńczone zostały pozytywnym rezultatem — wreszcie przystąpiono do prac budowlanych. Władze wyasygnowały środki finansowe, a część kosztów budowy ponieść miała sama ludność karaimska — w formie datków pieniężnych

i pomocy przy zwożeniu materiałów budowlanych własnymi furmankami. Styl architektoniczny wznoszonej budowli harmonizował z otaczającymi domami zamieszkałymi przez Karaimów. Pracami technicznymi kierował inż. Jan Borowski, zatrudniony w tym czasie przy pracach konserwatorskich zamku wielkksiążęcego na wyspie w Trokach<sup>4</sup>.

Budowa muzeum trwała do wybuchu wojny, tzn. do września 1939 r. Budynek był gotowy w stanie surowym, ale nie zdołano już przeprowadzić prac wykończeniowych wnętrza ani przenieść zgromadzonych przedmiotów. Tak więc wydarzenia dziejowe ponownie stanęły na przeszkodzie w realizacji planów muzealnych Karaimów.

Przechowywane w mieszkaniu S. Szapszała przedmioty muzealne zgrupowane zostały w trzech podstawowych działach: 1) historycznym, 2) etnograficznym, 3) bibliotecznym. Dział historyczny obejmował dokumenty, na które składały się przywileje i reskrypty wielkich książąt litewskich i królów polskich, jak też jarłyki chanów krymskich oraz rozporządzenia (fermany) sułtanów tureckich. Z militariów dawne uzbrojenie, strzelby, pistolety, jatagany, strzały itp. Do tego też działu zaliczyć należy kolekcję monet z czasów chanatu krymskiego (Karaimi byli zarządcami mennicy chanów) oraz dawne monety państwa polsko-litewskiego. W dziale etnograficznym znajdowały się dawne narzędzia rolnicze (Karaimi w Trokach byli w większości rolnikami i ogrodnikami), tkaniny, ręczniki, ubiory mężczyzn i kobiet, strój duchownych, sprzęt domowy. Do niego też należały liczne ryciny i fotografie Karaimów oraz domów mieszkalnych na Krymie i Litwie.



2. Ulica karaimska w Trokach, przy której znajduje się muzeum karaimskie.

2. Une rue caraïme à Troki, près de laquelle le musée caraïme est situé.



Zbiory biblioteczne obejmowały rękopisy i druki tematycznie związane z Karaimami i ich dziedzictwem kulturowym, jak też z innymi ludami i narodami Bliskiego Wschodu pozostającymi z nimi w kontakcie.

S.Szapszał, jako inicjator i organizator tych zbiorów, przekazał je oficjalnie 16 stycznia 1941 r. władzom radzieckiej Litwy, a 1 lutego tegoż roku został mianowany dyrektorem Karaimskiego Muzeum Historyczno-Etnograficznego. Począwszy od 2 kwietnia 1951 r. karaimskie zbiory muzealne w Wilnie włączono do zasobów Muzeum Etnograficznego Akademii Nauk Litewskiej SRR<sup>5</sup>.

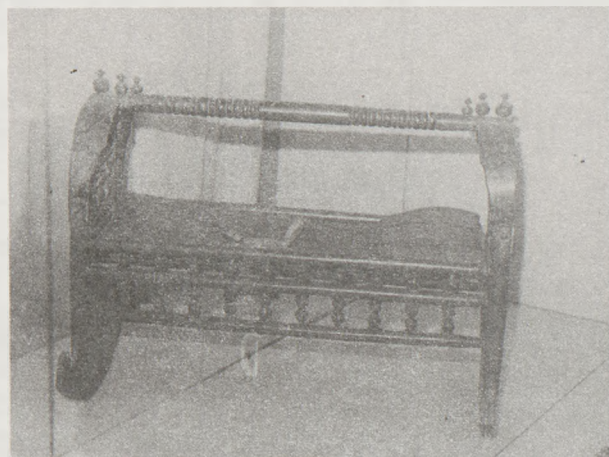
W dniu 24 czerwca 1967 r. nastąpiło otwarcie w Trokach Karaimskiej Wystawy Etnograficznej w salach wzniesionego przed wojną budynku. O tym wydarzeniu donosiła miejscowa prasa, podkreślając, że nowo otwarta wystawa cieszy się dużym zainteresowaniem i jest licznie odwiedzana (por. np. gazety „Tiesa” z 29 czerwca 1967 i „Przodownik” z 11 lipca tegoż roku). Pokoje na piętrze przeznaczono na pomieszczenie biurowe Muzeum Historycznego (część eksponatów wystawiono w komnatach zamkowych na wyspie), natomiast parter zajmuje stała ekspozycja etnograficzna poświęcona wyłącznie Karaimom.

W dwóch salach zaprezentowano w szklanych gablotach kilkadziesiąt przedmiotów muzealnych oraz fotografie — rozwieszane na ścianach. Zasadniczą grupę stanowią eksponaty pochodzące z muzeum karaimskiego w Wilnie, zgromadzone przez prof. S.Szapszala. Stamtąd przekazano jednak tylko niektóre eksponaty z działów historycznego i etnograficznego Muzeum Etnograficznego Akademii Nauk Litewskiej SRR. Ekspozycję w ubiegłych latach stale uzupełniano nowymi nabytkami, najczęściej z kolekcji prywatnych, pochodzących ze zbiorów uflu hazzana (starszego duchownego) i poety karaimskiego, Szymona Firkowicza (1898-1982)<sup>6</sup>.

Prezentację ekspozycji w Trokach należy zacząć od stwierdzenia, że zbiory te są świadectwem kultury materialnej Karaimów zamieszkałych nie tylko w Trokach czy na Litwie, ale również na innych terenach — Wołyniu czy Małopolską Wschodnią, a przede wszystkim Krym i tereny nadczarnomorskie oraz kraje Bliskiego Wschodu. Poszczególne przedmioty odzwierciedlają więc zajęcia, tryb życia i częściowo wierzenia w przekroju historycznym i terytorialnym.



3. Fragment ekspozycji muzeum karaimskiego w Trokach.  
3. Le fragment de l'exposition du musée caraïme à Troki.



4. Kołyska ze zbiorów muzeum karaimskiego w Trokach.  
4. Le berceau des collections du musée caraïme à Troki.

Na wystawie znajduje się kilka egzemplarzy dawnego uzbrojenia, jako że sprowadzeni z Krymu na Litwę w XIV w. Karaimi stanowili początkowo załogę zamku wielkksiążęcego w Trokach i pełnili powinności wojskowe w formacjach Wielkiego Księstwa. Podobnie na Krymie byli często zmuszani do obrony twierdzy karaimskiej w pobliżu Bachczeseraju. Niestety, nie zachowała się broń typowo karaimska, a więc swego rodzaju dzida w kształcie wideł, zwana *jabq*, a zaprezentowano jedynie tarczę — *katkan*. Oba te militaria figurują w herbie karaimskim również zdobiącym jedną z sal wystawowych.

Karaimi zamieszkali w Trokach zajmowali się uprawą roli i ogrodnictwem, co obrazuje fotografia przedstawiająca obchodzone niegdyś co roku święto żniw, tzw. *orach toju*.

U dawnych ludów tureckich prowadzących w zamierzchłej przeszłości koczowniczy tryb życia dużą rolę odgrywało ognisko i kocioł, *kazan*. Poza





5. Świątynia karaimska (kienesesa) w Wilnie. (fot. Y. Bułhak)  
5. Un temple caraïme (kienesesa) à Vilnius.

konkretnym jego przeznaczeniem u wielu ludów tureckich symbolizuje on jednocześnie się plemienia czy rodu wokół ogniska i kotła. Taki też kocioł znajduje się w zbiorach karaimskich. Innym przejawem życia koczowniczego w ciepłym klimacie jest eksponowany przenośny piecyk, *mangal*.

Ze sprzętów domowych duże zainteresowanie budzi kołyska dziecinna — *beszik*. Stała ona zazwyczaj (szczególnie na Krymie) w żeńskiej części domu i wszystkie jej elementy były sporządzone z drewna. Przy konstrukcji nie wolno było używać metalowych gwoździ, gdyż takimi gwoździami zbija się zazwyczaj trumnę. Nie może więc być niczego, co się wiąże ze śmiercią. Inną osobliwością takiej kołyski jest to, że ma ona w dnie wycięty okrągły otwór, do którego wstawiano gliniany nocniczek, tak że dziecko leżało w zasa-

dzie suche. Niemowlę przywiązywano do kołyski specjalnymi pasami, często haftowanymi złotymi lub kolorowymi nićmi. Oczywiście, niedopuszczalne też było bujanie pustej kołyski, gdyż, wierzono, że może to przyczynić się do rychłej śmierci dziecka.

Z drobniejszych przedmiotów domowego użytku przedstawiono dzban na wodę, rondel do gotowania mięsa z ryżem, naczynie zwane *tawa*, w którym wypieka się pierogi z mięsem — *kiubieten* oraz moździerz — *hawan*. Z innych przyborów kuchennych można wymienić naczynie do parzenia kawy *dżezwe* z czerwonej miedzi z żelazną rączką. Trzeba dodać, że w innych krajach Wschodu wyrabia się podobne naczynia również z żółtej miedzi. Zgromadzono również przedmioty kultu religijnego — ubiór duchownego, *dżube*, kandelabr ze świątyni karaimskiej (*kienesy*) oraz nożyce do obcinania knotów w świecach. O charakterze etnograficznym wystawy świadczą też takie eksponaty, jak stroje narodowe męskie, kobiece oraz dziewczęce i chłopięce. Były one w powszechnym użyciu na Krymie od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Są więc wyszywane tkaniny, najstarsze z XVII w. stanowiące posag narzeczonej. Z drobnych przedmiotów — fajka, kałamarz, instrument muzyczny, zwany *zurna*.

Zrozumienie ekspozycji ułatwia notatka informacyjna, zawierająca dane o tureckim pochodzeniu Karaimów, ich języku należącym do kipczackiej gałęzi języków tureckich, przybyciu w XIV w. na tereny Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz o stanie obecnym skupisk karaimskich w Związku Radzieckim i innych krajach (w tym również w Polsce). Przez dwadzieścia lat ekspozycja muzealna cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, zarówno wycieczek zbiorowych, jak i pojedynczych osób. W ciągu roku sale wystawowe odwiedza przeciętnie ok. 50 tysięcy osób<sup>7</sup>. O zainteresowaniu ekspozycją świadczą też liczne zapisy w Księdze Pamiątkowej.

Szlak turystyczny prowadzący w okresie międzywojennym przez Troki nadal jest chętnie uczęszczany. Położone na tym szlaku zabytki (nie tylko karaimskie) są dodatkową atrakcją i wzbogacają walory poznawcze trasy turystycznej. Ponadto zebrane i należycie przechowywane zabytki muzealne gwarantują ich przetrwanie.



## Przypisy

- <sup>1</sup> Por. „Myśl Karaimska” 1939, t. 12 ss. 139-141.  
<sup>2</sup> *Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław 1971 ss. 1265-1266.  
<sup>3</sup> Bardziej szczegółowo pisze na ten temat: S. Firkowicz, *O Karaimskim Muzeum Historyczno-Etnograficznym na Krymie i w Polsce*. „Myśl Karaimska” 1939, t. 12 ss. 22-26.  
<sup>4</sup> Por.: S. Lorentz, *Albumy wileńskie*. Warszawa 1986.  
<sup>5</sup> R. Firkovič, *Karaimika Lietuvoje*. „Muziejai ir Pamin-

klai” 1968 (Vilnius) ss. 24-28.

<sup>6</sup> Por. m.in.: R. Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*. Warszawa 1981.

<sup>7</sup> Zamek na wyspie (część Muzeum Historycznego) zwiedza rocznie ok. 500 tys. osób. Dane liczbowe zawdzięczym uprzejmości p. Marka Kozyrowicza, mieszkańca Troki, któremu tą drogą składam moje podziękowanie.

Aleksander Dubiński

## Exposition Ethnographique Caraïme à Troki

En 1967, on ouvra à Troki près de Vilnius, une "Exposition Ethnographique Caraïme", en tant qu'une partie du Musée Historique local, dans les salles du bâtiment d'avant-guerre. Les collections pour le Musée Historique et Ethnographique Caraïme furent assemblées encore dans les années quatre-vingt-dix du siècle écoulé. Ce fut Seraja Szapszał (1873-1961), ultérieur prêtre suprême caraïme (hachan) et directeur du musée caraïme dès janvier 1941, qui se mit à ramasser des objets exposés. Dix ans plus tard (en 1951), les collections caraïmes de Vilnius furent incorporées dans celles du Musée Ethnographique de l'Académie des Sciences de la République Socialiste Soviétique de Lituanie.

Les objets, exposés dans les deux salles de l'Exposition Ethnographique Caraïme à Troki, ouverte en 1967, ce sont des objets de valeur de musée et des photographies illustrant des emplois, le train de vie, ainsi que les croyances des Caraïmes, vus par des sections historique et territoriale. Les collections assemblées font témoignage de la culture matérielle, et, en partie, spirituelle des Caraïmes installés non seulement à Troki et en Lituanie, mais encore habitant d'autres territoires, comme la Volhynie ou la Petite-Pologne orientale, mais surtout la Crimée, berceau des Caraïmes lithuanio-polonais, de même que les pays du Proche-Orient. L'exposition caraïme à Troki est visitée par 50 mille personnes par an environ, des différents pays du monde.

Andrzej Ryszkiewicz

## Fundacja imienia Ciechanowieckich

Wraz z likwidacją wielkiej własności ziemskiej oraz upaństwowieniem przemysłu i handlu o dużej skali, ustać musiał indywidualny mecenat artystyczny. Teoretycznie — jego funkcje miały przejąć instytucje: państwo, administracja i samorząd terytorialny, związki różnego rodzaju. Ale to tylko teoretycznie, bo w praktyce mówić można było raczej o polityce kulturalnej i o samopomocy koleżeńskiej organizacji zawodowych. A to zupełnie co innego; osoby kolekcjonera i opiekuna artystów nie zastąpi nic i nikt.

Więc mecenasów w większym stylu zabrakło, bo nie było po temu warunków, a ponadto — przykro powiedzieć — w powodzi nadużywanych wielkich słów stępił się, starł na proszek, znany niegdyś polski patriotyzm, tj. tak gorące przywiązanie do dobra publicznego, że przeradzało się w pragnienie jego wzbogacenia, w stawianie interesu społecznego ponad majątkiem własnym i swych najbliż-

szych. Pojawiają się nieśmiałe symptomy zmiany tego stanu rzeczy, pierwsze jaskółki myślenia obywatelskiego (w każdym razie u ludzi starszych, niepoprawnych idealistów niegdysiejszego chowu). Ale czy odtworzy się tę szlachetną cechę narodową, jaką jest bezinteresowność?

Brak mecenasów krajowych co i rusz rekompensuje pojawianie się kogoś z zagranicznej Polonii, kto zgromadził artystyczny dorobek i postanowił przekazać go na służbę społeczną w ojczyźnie, czyli kraju ojców. Wciąż i wciąż dowiadujemy się o takim hojnym darze, wzbogacającym rozgromiony i stale rozkradany spadek po kulturalniejszych i szlachetniejszych pokoleniach. Takim gestem szczególnie mi miłym jest pokazany w warszawskim Pałacu pod Blachą „wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji Imienia Ciechanowieckich”.

Ciechanowieccy to stary, senatorski ród herbu



Dąbrowa piszący się z Ciechanowca na Podlasiu. Świetnie koligaceni i zamożni, odgrywali oni w dziejach Rzeczypospolitej (szczególnie na wschodzie kraju) znaczącą rolę, zwłaszcza w XVII i XVIII w., udokumentowaną choćby siedmioma przedstawicielami rodziny uwzględnionymi w *Polskim Słowniku Biograficznym*. „Półtora szlachcica” mawiano o takich. Otóż ten ród wygasa, jak wiele innych, ostatnim, który to historyczne nazwisko nosi, jest dr Andrzej Stanisław Ciechanowiecki, rocznik 1924, przez przyjaciół (których ma legion) zwany serdecznie Adim.

Ostatni przedstawiciele zasłużonych rodzin wielokrotnie chcieli upamiętnić nazwisko kulturowymi fundacjami, żeby przypomnieć Działyńskich, Ossolińskich, Paców, czy Rastawieckich. *Szlachectwo zobowiązuje* — mawiali ci, którzy jeszcze wiedzieli, co to pojęcie oznacza. Toteż na ciche działania Adiego natykamy się stale: czy to wówczas, gdy mowa o budowie kościoła w Mistrzejowicach, albo gdy ludzie dowiadują się, kto sfinansował arcyważną publikację Romana Aftanazego o dawnych rezydencjach kresowych, albo choćby wtedy, gdy okazuje się, że to Andrzej Ciechanowiecki wziął na własne utrzymanie przez cały czas studiów w Londynie młodzieńca z kraju, syna zasłużonego historyka i publicysty. Takich działań jest wiele i nietaktem byłoby je wyliczać, skoro nie miały być ujawnione.

Ale Ciechanowiecki jest przede wszystkim historykiem sztuki o silnie uformowanej żyłce kolekcjonerskiej, toteż najczęściej ze śladami jego hojnych poczynań spotykamy się w muzeach, np. na Zamku Wawelskim. Szczególnie jednak na Zamku Królewskim w Warszawie. „*Każdy bez mała kąt w Zamku nosi dziś piętno zbiorów Andrzeja Ciechanowieckiego*” — pisze we wstępie do katalogu obecnej wystawy Aleksander Gieysztor. Właściwie prawie wszystko, co się na Zamku znajduje, zostało przez Ciechanowieckiego wyszukane i określone, przeszło przez jego ręce. Wiele z tego stanowi albo jego osobisty dar lub depozyt, albo dar cudzoziemców (przede wszystkim władz RFN), którzy powierzyli Adiemu skompletowanie przewidzianego prezentu.

Bo dr Ciechanowiecki od lat pracuje w międzynarodowym obrocie dzieł sztuki. Nim jednak do tego doszło, przeżył jeden z tych pokreślonych przez historię polskich losów. Podczas wojny — partiotyczna konspiracja i udział w warszaw-

skim powstaniu. Studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, którym tamę położyło aresztowanie w latach terroru. W mokotowskim więzieniu był aktywny w akcji oświatowej (odczyty, nauka języków) dla współtowarzyszy pognębnienia. W 1956 r. wyszedł na wolność, ale miał kłopoty ze znalezieniem pracy. Przytuliliśmy go wówczas w Państwowym Instytucie Sztuki. W październiku 1957 r. wyjechał do Włoch. Wziął ze sobą m.in. materiały do słownika złotników krakowskich oraz rozpoczętą pracę nad dworem artystycznym Michała Kazimierza Ogińskiego w Słonimiu. Wykańczył ją na Uniwersytecie w Tybindze. Wydana została w 1961 r. w Kolonii. Przyniosła mu doktorat. Dopiero w 1974 r. ogłoszono w Paryżu *Złotników*.

Wcześniej rozpoczął — zrazu dorywczo, następnie regularnie — swą pracę w zachodnioeuropejskim handlu antykwarycznym. Wysokiej kultury, wprowadzony w kręgi międzynarodowych elit społecznych, znakomicie posługujący się językami, przy nienagannych manierach i bardzo miłym i prostym usposobieniu — Ciechanowiecki szybko pozyskał sobie sympatię powszechną, połączoną z zaufaniem i szacunkiem. Na stałe związał się z wielkim paryskim domem handlu dziełami sztuki, firmą Heim. Przeniósł się wówczas do Londynu, gdzie stanął na czele tamtejszej ekspozytury Heima, z latami się usamodzielniał, stając się właścicielem renomowanego domu handlowego „*Dawni Mistrzowie (obrazy i rzeźby)*”. Firma prosperuje dobrze, a z uzyskiwanego majątku Andrzej Ciechanowiecki bez ustanku wspiera polskie instytucje (i osoby).

A przy tym zbiera sam. W 1976 r. pisał mi: „...*jak wiesz, zbieram wszędzie nasze monumenta naufragie patriae erepta* (tj. pamiątki uratowane z potopu ojczyzny), *część powoli wraca do Polski, reszta kiedyś, po mojej śmierci*”. Szukał więc szczególnie tego, co się nazywa polonikami, to znaczy dzieł związanych z Polską. Nawet w mniejszym stopniu obrazów, rysunków czy rzeźb autorów-Polaków (bo takich w kraju jest przecież masa), ale prac twórców cudzoziemskich wykonanych dla Polaków, lub w ten czy inny sposób mówiących o naszym kraju i jego bohaterach. Wyznaję, iż jest to punkt widzenia szczególnie mi bliski: tropienie obecności Polaków w kulturze światowej. Aż chętna więc bierze, żeby się za te dzieła zabrać. Są to bowiem obiekty prawie wyłącznie wielkiej wartości i dla historii, i dla sztuki, a właściwie nie tknięte



przez naukę. Szkoda to wielka. Towarzyszący warszawskiemu pokazowi katalog jest tylko prostym spisem eksponatów określonych tradycyjnie.

Trzeba by koniecznie poddać je szkiełku i oku badaczy i to takich, którzy by mieli dla takiej pracy serce i wiarę. Najchętniej sam uczestniczyłbym w tej robocie, tym więcej, że na wystawie spotykam wiele dzieł, które znane mi są od lat choćby z fotografii lub informacji.

Ale to są mrzonki: już wkrótce cały pokazany zbiór wraca na swoje miejsce, donacja zostanie zrealizowana, gdy już twórcy Fundacji nie będzie. Niech zaś żyje jak najdłużej — jest jeszcze przecież tyle do zrobienia dobrego.

To co pokazano obecnie, jest częścią części Fundacji: wyborem z działu poloników. Katalog wykazuje 270 pozycji, a za niektórymi numerami kryje się czasem aż np. kilkadziesiąt sztuk z serwisu porcelany koreckiej. A wszystkie eksponaty są wysmakowane, wiele jest bardzo ważnych i szczególnie pięknych, jak choćby iluminowany modlitewnik Szydłowieckich z początku XVI w.

Oto kilka przykładów, jak potrzebne jest badanie szczegółowe. Nr 235. Wspaniały posąg Jana III wielkości naturalnej, rzeźbiony w mahoniu i barwiony. Jak podano — „*model postaci króla do pomnika projektowanego prawdopodobnie dla jednego z placów Warszawy*”. Zakłada się więc, że jeszcze za życia monarchy miano w Warszawie wzniesić mu pomnik, zamawiać go w prowincjonalnym francuskim warsztacie rzeźbiarskim niejakiemu Vaneau pracującym wyłącznie w drewnie, do modeli odlewniczych stosować materiał tak kosztowny jak mahoń itd. Wszystko to jest nieprawdopodobne, a wiemy, że biskupem w Le Puy, gdzie właśnie pracował Pierre Vaneau, był wtedy Armand de Béthome, brat ambasadora Francji w Polsce i szwagra Marii Kazimiery Sobieskiej, a sam

pomnik przeznaczony był do wnętrza katedry w Le Puy. Zresztą pisałem już o tym, opracowując zbiory zamku w Montrésor, gdzie jest kilka dalszych części tego monumentu. Albo nr 2 i 3 — portrety hetmana Michała Józefa Massalskiego i jego syna Ignacego, biskupa wileńskiego. Oba tego samego rozmiaru, malowane przez Marcella Bacciarellego. Widziałem je przed przeszło 20 laty w zamku Beauvoir u starego hr. Guy de Courtin de Neufbourg żonatego z Teresą Zamoyską, a spokrewnionego z wieloma polskimi rodzinami arystokratycznymi. Dom był pełen rzeczy polskich, nie budzących już wówczas zainteresowania właścicieli. Między obrazami było kilka portretów Massalskich, także i te dwa. Oba określone były jako dzieła Bacciarellego, zgodnie z dawną rodzinną tradycją, która wydaje mi się wiarygodna. Tymczasem podobną parę posiada wileńskie Muzeum Sztuk Pięknych z tym, że słabszy wizerunek biskupa uznany został za dzieło Franciszka Smuglewicza i obecnie wisi w pałacu w Werkach, a drugi figuruje jako obraz Szymona Czechowicza (któremu już wcześniej przypisał go polski uczone). Litwinom wygodniej jest podać, że autorami są Pranas Smuglevičius i Simonas Čechovičius, obaj malarze litewscy, choć pierwszy urodził się w Warszawie, a drugi w Krakowie. Bacciarelli był jednak cudzoziemcem i Wilna nie znał. Dla określenia tych obrazów para ze zbiorów Ciechanowieckiego ma więc znaczenie zasadnicze.

Takie uwagi mógłbym dowolnie mnożyć, bo to lubię, trochę się na tym znam i te wszystkie zgromadzone cudowności wprost ze mną rozmawiają, przywołując wciąż nowe wspomnienia i skojarzenia. Toteż wielkim głosem chwalać Andrzeja Ciechanowieckiego, chciałbym go też gorąco prosić: zostaw nam tę część Fundacji w Warszawie, choćby na jeszcze trochę.

Andrzej Ryszkiewicz

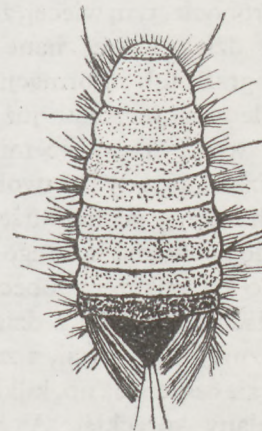
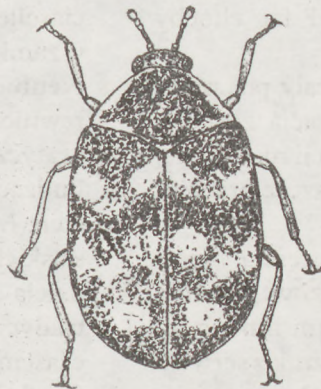
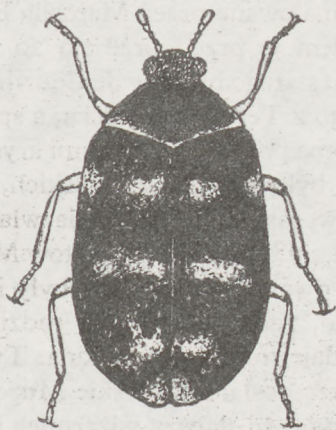
### La Fondation de musée des Ciechanowiecki

Un antiquaire éminent de Londres, le dr Andrzej Ciechanowiecki est historien d'art polonais. Il choisit du marché mondial de tels objets (tableaux et dessins, sculptures et objets de métier d'art) qui sont liés avec la Pologne — par la nationalité polonaise de l'auteur, le caractère polonais du thème, du

mécène. Il créa de ceux-là une collection infiniment intéressante et très précieuse, à la base de laquelle il forma une fondation du nom de sa famille, et la destina au Château Royal à Varsovie, où l'on organisa son exposition.



## Mrzyki — groźne szkodniki eksponatów muzealnych



1. Mrzyk muzealny — chrząszcz (według Hintona).
2. *Anthrenus verbasci* L. — chrząszcz (według Hintona).
3. *Anthrenus verbasci* L. — larwa (według Lepesme'a).

Mrzyki (*Anthrenus spp.*), chrząszcze z rodziny skórnikowatych (*Dermestidae*) należą do groźnych szkodników eksponatów muzealnych — szczególnie wyrobów ze skóry, tkanin, drewna i papieru, a także zbiorów przyrodniczych (M. Mroczkowski, 1954; Z. Gołębiowska i St. Nawrot, 1976).

Te niewielkie owady mogą spowodować znaczne szkody. Szczególnie groźne są dla dużych zbiorów przyrodniczych (N.J. Armes, 1988).

Z uwagi na dużą szkodliwość tych owadów bardzo ważnym problemem jest uniemożliwienie im przedostania się do muzeum oraz niszczenie znalezionych ognisk tych szkodników. Aby nie dopuścić do pojawienia się owadów w placówkach muzealnych, należy przede wszystkim dokładnie sprawdzać otrzymywane eksponaty, zwłaszcza gdy pochodzą one z zagranicy. W okresie wiosenno-letnim należy instalować w oknach siatkę o drobnych oczkach, aby zapobiec przedostaniu się chrząszczy tych owadów.

Metody zwalczania mrzyków w muzeum powinny być zarówno skuteczne, jak i bezpieczne dla eksponatów. Najbezpieczniejsze jest wybieranie larw, poczwerek i chrząszczy szkodników. Trudno jednak zauważyć jaja, co obniża skuteczność tej metody. Przy silnym porażeniu można stosować odkażenie termiczne (0,5-1,0 godz. w temperaturze 50-55°C) lub, co się jednak rzadko stosuje, gazowanie w skrzyniach dezynfekcyjnych, np. za

pomocą bromku metylu, preparatów fosforowodorowych itp. Wskazane jest też przeprowadzenie gazowania pomieszczeń magazynowych muzeum. Oczywiście przy zastosowaniu tych metod należy mieć na względzie ewentualny ich wpływ na eksponaty. Zbiorów bibliotecznych nie można odkażać ani termicznie, ani chemicznie.

Przy masowym występowaniu mrzyków, niekiedy konieczne jest spalenie zniszczonych przez te szkodniki eksponatów, które nie nadają się już do naprawy.

Tylko dzięki stałemu zapobieganiu przedostawania się mrzyków do placówek muzealnych oraz stosowaniu odpowiednich i nieszkodliwych metod ich zwalczania można ustrzec muzea przed stratami wywoływanymi przez te szkodniki.

\* \* \*

Korzystając z okazji, chciałbym prosić pracowników placówek muzealnych o to, by w wypadku stwierdzenia występowania w eksponatach jakichkolwiek szkodliwych owadów, zebrali te szkodniki do buteleczki przesłali na adres: mgr Witold Karnkowski, Pracownia Kwarantanny Roślin IOR, Żwirki i Wigury 73, 87-100 Toruń. Umożliwi to identyfikację szkodników i opracowanie skutecznych metod ich zwalczania.



## Literatura

1. Armes N. J., *The seasonal activity of Anthrenus sarnicus Mroczkowski (Coleoptera: Dermestidae) and some other beetle pests in the museum environment.* "Journal of Stored Products Research", vol. 24, 1988 nr 1, s. 29-37.

Witold Karnkowski

### Les anthrènes (*Anthrenus* spp.) — des insectes nuisibles dangereux des objets de musée

L'auteur discute des moyens de protection des collections de musée en face des insectes nuisibles dangereux, tels que sont

2. Gołębiowska Z., Nawrot J., *Szkodniki magazynowe.* Warszawa 1976.

3. Mroczkowski M., *Klucze do oznaczania owadów Polski.*, cz. XIX, *Chrzążce — Coleoptera*, z. 52. *Skórniki — Dermestidae.* Warszawa-Wrocław 1954, s. 47.

des anthrènes, de même que les méthodes de les combattre.

## Muzeum przy Kolegiacie Zamojskiej

25 października 1987 r. w Zamościu w XVI-wiecznej Infułtce otwarto Muzeum Sakralne Kolegiaty Fundacji Rodziny Zamojskich. Zapro-

szonych gości powitał gospodarz Infułtki, ks. kanonik Jacek Żórawski — dziekan kolegiacki. Następnie głos zabrał pomysłodawca i organizator



1. Fragment ekspozycji.  
1. Le fragment de l'exposition.



2. Relikwiarz św. Jana Kantego z 1702 r., szkoła krakowska.  
2. Le reliquaire du saint Jean Kanty de 1702, l'école cracovienne.

muzeum, Jan Zamojski — ostatni, XVI ordynat zamojski.

Myśl utworzenia muzeum zrodziła się jeszcze w 1938 r. Na ekspozycję złożyć się miały przede wszystkim bogate dary, składane przez wieki w skarbcu kościelnym kolegiaty przez rodzinę Zamojskich.

Druga wojna światowa i zmiany, jakie po niej nastąpiły, spowodowały, że do sprawy utworzenia muzeum wrócono po prawie pół wieku. Po wybudowaniu nowego budynku w Infułtce zwolniło się





3. Relikwiarz św. Piotra z XVIII w., J. Navarra.  
3. Le reliquaire du saint Pierre du XVIIIe siècle, J. Navarra.



4. Infula, XVII w.  
4. La mitre d'évêque, XVIIe siècle.  
(wszystkie zdjęcia S.M.Orłowski)

obszerne pomieszczenie ze sklepieniem dekorowanym sztukaterią i kartuszem z herbem pierwszego infulata ks. Mikołaja Kiślickiego.

W czasie otwarcia historię tworzenia muzeum przedstawił główny konsultant wystawy, wybitny znawca przeszłości Zamościa, prof. Jerzy Kowalczyk. Ks. biskup prof. Bolesław Pylak, ordynariusz diecezji, poświęcił nową placówkę. W otwarciu uczestniczył również wojewoda zamojski, Bolesław Didyk i wicedyrektor ówczesnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Maria Sarnik.

Na poczesnym miejscu umieszczono brązowe popiersie Jana Zamoyskiego dłuta A. Le Bruna (z końca XVIII w.), przechowywane przez jezuitów warszawskich, stojące niegdyś w Bibliotece Ordynacji Zamojskiej. Na ekspozycję złożyły się prawie wyłącznie zbiory kolegiackie, w większości nigdy dotąd publicznie nie pokazywane. Na uwagę zasługuje bogaty zestaw szat liturgicznych, z których najcenniejsze umieszczono w czterech dużych ga-

blotach. Są wśród nich dwa białe ornaty, pierwszy z datą 1583 i drugi prawdopodobnie ormiański z początku XVII w., komplet czerwony z atłasowo-brokatowej tkaniny z herbem Jelita (ornat, kapa, dalmatyka, a także antepedium) zamówiony przez kanclerza w 1601 r. we Florencji, zielony i czerwony ornat fundacji Tomasza Zamoyskiego (1612-1618), XVIII-wieczne ornaty z tkanin francuskich, infuly (najstarsza z początku XVII w.).

Ekspozowane są też stare relikwiarze, m.in. z rąbkim szaty (velum) Najświętszej Marii Panny — jeden z najcenniejszych tego typu zabytków w polskiej sztuce sakralnej, a zarazem jedno z cenniejszych dzieł polskiej sztuki jubilersko-złotniczej z przełomu XVI i XVII w., oraz relikwiarze św. Tomasza, św. Piotra, a ponadto okazały srebrny relikwiarz św. Jana Kantego — dzieło złotników krakowskich (1702); pacyfikały z relikwiami: drewniany inkrustowany masą perłową (z pierwszej połowy XVII w.), hebanowy z wizerunkiem Chrystusa z kości słoniowej (z drugiej połowy XVII w.),



z relikwiami św. Jana Nepomucena (z pierwszej ćwierci XVIII w.); wspaniałą późnorenansowy kielich — dzieło miejscowego złotnika (1641), barokowa monstrancja z datą 1685, ampułki na wodę i wino, jakich nie posiadają nawet najwspanialsze polskie kościoły (ok. 1615), krzyż procesyjny fundacji Marcina Zamoyskiego osadzony na drzewcu chorągwi tureckiej zdobytej pod Chociem (1697), gotycka misa chrzcielna ze sceną *Zwiastowania Najświętszej Marii Panny*.

Wielką wartość historyczną ma biała płócienna koszula koronacyjna króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego. W muzeum umieszczono też suknię

z obrazu Matki Boskiej Zamojskiej, okazałą chrzcielnicę z brązu, znakomite dzieło mistrzów francuskich (ok. 1630), jedyny tego typu zabytek sztuki barokowej w Polsce, kocioł muzyczny (XIX).

Wśród licznych portretów, m.in. papieża Klemensa VIII (J. Majer, 1772), infulatów i ordynatów, należy zwrócić uwagę na wizerunek Tomasza Zamoyskiego pędzla Jana Kasińskiego (lata trzydzieste XVII w.) i unikatowy portret trumienny Jana Zamoyskiego Sobiepana (1665). Muzeum można zwiedzać w niedziele (godz. 10-12) i dni powszednie (godz. 12-14), z wyjątkiem poniedziałków.

*Andrzej Kędziora*

## Wystawa pamiątek Powstania Warszawskiego w Pałacu Krasińskich w Warszawie

W dniach 29 VII-13 VIII 1989 r. czynna była wystawa poświęcona pamiątkom Powstania Warszawskiego. Zorganizowało ją Archiwum Państwowe m.st. Warszawy przy współpracy Biblioteki Narodowej. Pomysłodawcą wystawy i głównym realizatorem był Romuald Śreniawa-Szypowski, pracownik naukowy Archiwum. Dzięki jego zaangażowaniu i inicjatywie na wystawie znalazły się nigdzie uprzednio nie publikowane i wystawiane archiwalia i eksponaty, udostępnione przez żołnierzy AK, uczestników powstania.

Nie sposób wymienić wszystkich indywidualnych ofiarodawców, którzy udostępniili swoje cenne, chronione przez lata pamiątki, jakie ocalały z tamtych dni. Nie można jednak nie wspomnieć tu nie żyjącego już Joachima Joachimczyka, ps. „Joachim” — fotoreportera powstańczych dni, czy Leopolda Kummanta, którego zbiory prasy konspiracyjnej wzbogaciły wystawę. Słowa podziękowania należą się żołnierzom-powstańcom z oddziałów: „Chrobry I”, „Chrobry II”, „CZATA-49”, „Parasol”, „Dysk”, „Dyon Motorowy”, „Pięść”, „Żywiciel”, „Kryśka”, „Leśnik”, „Waligóra”, „Dzik”, „Gurt”, „Zaremba-Piorun”, „104 kompania ZSP”, „PWB/17/S”, oraz osobom, które użyczyły swych prac, a mianowicie Zuli Wiśniewskiej-Machnowskiej z Wenezueli, Juliuszowi Kuleszy i Jerzemu Wilkowi za grafiki i akwarele, Romualdowi Śreniawa-Szypowskiemu i Mirosławowi Śreniawa-Szypowskiemu, Mu-

zeum Rodziny Juszkiewiczów z Mławy i wszystkim tym, dzięki którym wystawę można było zorganizować.

Dzięki uprzejmości kierownictwa Biblioteki Narodowej pamiątki te mogły być wyeksponowane w pięknych salach Pałacu Krasińskich, gdzie 45 lat temu walczyły powstańcze oddziały „104 kompanii ZSP” i batalionu harcerskiego „Parasol”.

Wystawa ta mogła być jedną z tzw. okolicznościowych, związanych z kolejną rocznicą powstania. Mogła, bo w różnych okresach politycznych rocznice te miały różny przebieg. Przez lata zożydzano powstanie i jego uczestników. Aresztowano i mordowano tych, którym udało się uniknąć tego z rąk niemieckich oprawców. Sądono i skazywano na śmierć generałów, oficerów i żołnierzy-powstańców. Mimo tych aktów przemocy i barbarzyństwa pamięć o powstaniu trwała w pamięci i sercu narodu obok bohaterów powstań listopadowego i styczniowego, obok Peowiaków i Legionistów, obok Orłąt Lwowskich i żołnierzy września. Trwała do czasów, kiedy można było białe plamy wypełnić prawdą, że nie było winy dowódców, że nie brakło męstwa powstańców, że ludność cywilna z wytrwałością znosiła cierpienia, że pomoc aliantów była nieskuteczna, a wojska sprzymierzeńców stały beczynnym u bram konającego miasta.

Tytuł wystawy określił jej charakter. Nie było zamiarem organizatorów zrobienie wystawy o wy-





1. Budowa stanowiska ogniowego przy ul. Zgoda.

1. La construction par des sapeurs du poste de feu dans la rue Zgoda.



2. Barykada na ul. Chmielnej.

2. Une barricade polonaise dans la rue Chmielna près du magasin des frères Pakulski.

sokich walorach artystycznych, wystawy naukowej czy historycznej obejmującej terytorialnie, chronologicznie i merytorycznie tak rozległy temat, jakim jest Powstanie Warszawskie. Wystawa nie przedstawiała organizacji, motywów ani celów powstania. Była wystawą pamiątek troskliwie przechowywanych przez jego uczestników i ich rodziny.

Główny temat wystawy poprzedzał wstęp zatytułowany *Okupacja*, przedstawiający działalność władz okupacyjnych, życie okupowanej Warszawy, konspirację i walkę. Z tych trzech nurtów wyłania się właściwy wątek ekspozycji.

Pamiątki (jakże ich niewiele pozostało) — troskliwie chronione i przechowywane z narażeniem życia, jak sztandar I kompanii „Zemsta” batalionu „Pięść”, najcenniejszy eksponat uszyty, w pierwszych dniach powstania przez pensjonariuszki Ewangelickiego Domu Starców mieszczącego się przy ul. Karolkowej. Przetrwał powstanie towa-

rzysząc walczącym oddziałom, a po klęsce ukrywany trafił po 45 latach na wystawę w Pałacu Krasińskich. Broń powstańcza — zdobywana w walce lub produkowana własnymi skromnymi siłami. Podobnie umundurowanie — zdobyczna panterka, ale najczęściej własne ubranie. Jedyną rzeczą, którą mieli wszyscy, była powstańcza biało-czerwona opaska.

Organizatorzy wyeksponowali kilkanaście takich opasek, wśród nich biało-niebiesko-czerwoną z orłem noszoną przez plutonowego ppor. Mirosława Iringha ps. „Stanko”, dowódcę plutonu Słowaków walczących na Czerniakowie, opaski żołnierzy plutonu 301 III Obwodu „Waligóra” z Woli, opaski plutonu harcerskiego 227 zgrupowania „Żyrafa” Obwód „Żywiciel”, opaski Harcerskiej Służby Pomocniczej „Mafeking” używane w pierwszych dniach powstania na Żoliborzu, biało-czerwone z orłem i napisem „Mafeking”, opaski biało-czerwone z orłem i napisem „WP” plutonu 200 z Żywiciela. Nietypowa, bo fioletowa opaska z napisem „LIS” z baonu „Chrobry I” i wiele opasek z naszytym czerwonym krzyżem noszonych przez sanitariuszki.

Niektóre opaski miały swoje indywidualne charakterystyczne znaki. Na przykład żołnierze „Parasola”, oprócz swojego batalionowego symbolu — poszarpanego kulami parasola, nosili granatowe w białe groszki chustki. Zaś żołnierze z oddziału Jana Potulickiego, ps. „Rafał Olbromski”, mieli wymalowaną na hełmach literę „R”, stąd nazwa „Rafalki”.

Ale przecież nie tylko zdobyczna broń czy opaska stanowią pamiątki. Są i inne bardziej osobiste, związane z jakimś wydarzeniem, sytuacją czy też zwykłym powstańczym dniem. Stanowią dla właścicieli coś bardzo osobistego, coś — co przetrwało tyle lat. Bo jakże traktować np. łyżkę znaną wśród zrabowanych rzeczy przy zabitym żołnierzu niemieckim, której później używał płk. „Leśnik”. Zwykłą granitową kostkę, z jakich budowano barykady, a wyniesioną kanałami z płonącego Starego Miasta. Pamiątki Teresy Kornackiej ps. „Żabka” i Krystyny Hendrys, sanitariuszek z „CZATY-49” z wpisami kolegów z oddziału, notesy z wierszami, listy ze stemplami Poczty Harcerskiej i inne. Dwa bilety kolejki EKD z datą 31 VII 1944 r., własność pp. A.H. Mickiewiczów, latarka z wytopioną tylną ścianką, w której tkwił odłamek raniąc sanitariuszkę-łączniczkę





3. Barykada na ul. Jasnej.

3. Auprès d'une barricade dans la rue Jasna près de la Caisse Générale d'Épargne (PKO).

z „Parasola”, list do „Maliny” od ojca przeniesiony kanałami ze Śródmieścia na Stare Miasto. Liczne przepustki wystawiane sanitariuszkom i łączniczkom, umożliwiające swobodne poruszanie się po Warszawie. Wnioski o nadanie odznaczeń bojowych, meldunki i szkice sytuacyjne sporządzone przez dowódców oddziałów, wiele zdjęć z życia powstańców. To wszystko — to świadkowie minionych dni.

Szczególną zachowaną pamiątką jest „Jawnutka” — pisemko dla dzieci. Układane przez dzieci i zdobione ich nieporadnymi rysunekami. Z „Jawnutką” współpracowali: Maria Kownacka, Joanna Przedworska, Wanda Wawrzyńska, Maria Wyleżyńska-Popławska, Andrzej Nowicki. „Jawnutkę” czytały dzieci z Żoliborza, a na wystawę trafiły dwa egzemplarze, nr 14 z dn. 31 VIII 44 i nr 15 z dn. 1 IX 44 r.

Dużą grupę pamiątek stanowiły przedmioty związane z jenieckimi losami powstańców, a więc blaszki identyfikacyjne, listy i kartki obozowe,

zdjęcia, pamiątniki i rysunki. Pełne dowcipu karykatury włoskiego jeńca Berreto robione w Oberlangen i grafiki Zuli Wiśniewskiej-Machnowskiej powstałe w Zeithain.

Wstrząsające wrażenie robiły przedmioty znajdujące przy ciałach ekshumowanych powstańców, np. łańcuszek z medalikiem i sygnet należące do Henryka Paluchowa, ps. „Góral”, czy też mały drewniany krzyżyk z trumny W. Dobrzańskiego, ps. „Wład”. I wreszcie trzecia grupa pamiątek mówiąca o losach powstańców po odzyskaniu wolności. A więc naramienniki z napisem „POLAND”, legitymacje studenckie Ośrodka Wyższych Studiów Polskich w Belgii, świadectwa ze szkoły 3 Dywizji Strzelców Karpaccich w Amandoli we Włoszech, różnego typu dokumenty wystawiane przez władze alianckie i wiele innych.

Wystawę zamykał temat *Powroty*. Jak gorzkie i tragiczne były dla wielu te powroty, świadczą dwa plakaty o jakże wymownej treści. Jeden z nich propagandowy: *Olbrzym i zapluty karzeł reakcji*, a drugi wydany w 1945 r., przez „Czytelnika” *Pod sąd skrytobójców z AK i NSZ pomocników Hitlera*. Przed tymi plakatami zatrzymywało się najwięcej młodych ludzi. W ich oczach malowało się zdziwienie i niedowierzanie, jak to możliwe, by w Polsce mogły być wydrukowane plakaty o takiej treści. No cóż, nie było nikogo, kto mógłby im wyjaśnić tę białą plamę naszej historii.

Wystawa, mimo że trwała tak krótko, cieszyła się dużym zainteresowaniem. Zwiedziło ją setki osób, zaś wpisy do książki pamiątkowej świadczą o tym, że spełniła oczekiwania. Powstała nie w związku z kolejną rocznicą, ale z potrzeby serca, z myślą o tych, którzy walczyli, a i o tych, którzy powinni poznać całą prawdę tamtych dni.

Wśród wpisów przewijały się takie, które wyrażały nadzieję, że może wreszcie nadszedł czas na utworzenie Muzeum Powstania Warszawskiego. A że taka potrzeba istnieje, niech świadczy kilka zacytowanych wpisów:

„Wystawa cenna, powinna być impulsem do składania dalszych zbiorów [...] Batalion »Dzik«, zgrupowanie »Roga«”.

„[...] mam nadzieję, że uda się nam zorganizować stałą ekspozycję tych świętych pamiątek. Hanna Mickiewicz, ps. »Anna«, baon »Zaremba-Piorun«.”

„Biorąc pod uwagę wrażenia i uwagi ludzi zwiedzających wystawę, a także odczucia własne



*i przyjaciół z mojego batalionu bardzo bym pragnęła, żeby te wszystkie pamiątki mogły się znaleźć w Muzeum Powstania Warszawskiego. Danuta Hibner, batalion »Pięć«, zgrupowanie »Radosława«.*

*Uczestniczyłem w Powstaniu na Starym Mieście od 1.08 do 2.09.44 r., i z wielkim wzruszeniem obejrzałem tę niezwykłą ekspozycję Pamiątek [...] Czy doczekam powstania Muzeum o stałej ekspozycji*

*tych skarbów z naszej powstańczej epopei. Czas najwyższy, aby to się stało faktem [...] Stefan Szypowski”.*

*„Kiedy wreszcie będzie Muzeum AK. T. Duchnowski, ps. »Motek«, obwód »Żywiciel« zgrupowanie »Żyrafa«, plut. 227”.*

*Mnie pozostaje tylko powtórzyć pytanie — kiedy?*

*Małgorzata Sikorska*

## Paryskie kolokwium na temat obsługi osób niepełnosprawnych

7 i 8 listopada 1988 r. w gmachu UNESCO w Paryżu odbyło się spotkanie pracowników różnych muzeów z zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych. Oficjalny temat kolokwium brzmiał: *Les Musées et les Personnes Handicapés (Muzea i osoby niepełnosprawne)*. Zjazd zgromadził wiele osób — w tym także osoby niepełnosprawne. Na Zachodzie wiele muzeów zatrudnia również osoby niepełnosprawne właśnie w celu lepszej obsługi ludzi skrzywdzonych przez los. Cité des Sciences et des Industries w Paryżu zatrudnia m.in. jedną osobę niewidomą i jedną osobę głuchą (brały one udział w omawianej sesji). Niewidomą zatrudnia także Dział Oświatowy Röhsska Museet w Sztokholmie, zaś muzea amerykańskie dobierają sobie komitety doradcze spośród osób niepełnosprawnych. Troska o obecne na spotkaniu osoby niepełnosprawne była zresztą widoczna przez cały czas — wszystkie wystąpienia były tłumaczone na język migowy.

Kolokwium *Muzea i osoby niepełnosprawne* zorganizowała La Fondation de France — organizacja filantropijna, która wspiera różne działania na rzecz osób poszkodowanych, w tym także niepełnosprawnych, niedostosowanych społecznie, bezrobotnych etc. Współorganizatorami byli, prócz Cité des Sciences et des Industries, Oddział Działania na Rzecz Osób Niepełnosprawnych Komisji EWG, ICOM, Dyrekcja Muzeów Francji i Fundacji OTIS.

Zjazd, jak wspomniałem, miał charakter międzynarodowy, choć zarówno wśród występujących, jak i uczestników, zdecydowanie przeważali Francuzi. Byli jednak także Anglicy, Szwedzi,

Belgowie, Amerykanie, Hiszpanie, Włosi, Portugalczycy, Grecy i Niemcy z RFN. Ja zaś byłem jedynym reprezentantem Europy Wschodniej.

Sesja została niezwykle starannie przygotowana. Organizatorzy dołożyli starań, by nikomu niczego nie brakowało. Obradom towarzyszyła niewielka wystawa publikacji i pomocy naukowych stosowanych przez poszczególne muzea.

Omawiana na sesji problematyka, była niezwykle bogata — dlatego poszczególne wystąpienia ograniczono do 15 minut. Szkoda tylko, że wiele cennego czasu pochłonęły przemówienia i sprawozdania współorganizatorów sesji i władz centralnych EWG i Francji (przedpołudnie pierwszego dnia obrad).

Sesja popołudniowa poświęcona była architektonicznemu dostosowaniu budynków do potrzeb osób niesprawnych ruchowo. Referaty wygłaszali przede wszystkim architekci omawiający i pokazujący różne rozwiązania schodów, ramp, wind i toalet.

O potrzebach osób niesprawnych ruchowo mówił Pascal Dubois, z Association des Paralysés de France, a Piero Cosulich, architekt z Mediolanu, przedstawił próby wprowadzenia pewnych rozwiązań w Wenecji, pozwalających na poruszanie się po mieście osobom korzystającym z wózków inwalidzkich. Yann Weymouth omawiał przebudowę wielkiego Luwru, uwzględniającą potrzeby osób niepełnosprawnych, a Jean Paul Philippon dostępność dla grupy publiczności Musée d'Orsay.

Niezwykle ciekawe było wystąpienie Petera Seniora z Politechniki w Manchester, który poka-



zywał, jak artyści współpracujący z United Kingdom Committee of Inquiry into the Arts and Disabled People (Brytyjski Komitet Badań nad Sztuką i Osobami Niepełnosprawnymi) przemieniają szpitale w miejsca sprzyjające terapii (praca z chorymi, dzieła sztuki i dekoracja wnętrz). Równie rozbudowany program proponowany jest domom starców.

W drugim dniu kolokwium omawiano zagadnienia związane z obsługą różnych grup inwalidów w muzeach. Serię wystąpień o niewidomych rozpoczął film Maartena Averinka *Niewidomi a muzeum*, który zarejestrował zwiedzanie katedry gotyckiej oraz przyległego do niej muzeum przez grupę niewidomych. Zwiedzanie rozpoczęło od bardzo dokładnego oglądania modelu kościoła, po czym niewidomi poznawali wnętrze jego przestrzeni (m.in. w tym celu przewodnik wprowadził grupę na sam szczyt wieży kościelnej), oglądali przez dotyk detale architektoniczne i wreszcie, już w muzeum — wybrane przedmioty.

Równie ciekawe było wystąpienie Marie Tissier de Mallerais, kuratora Zamku i Muzeów w Blois. Pokazywała ona, etap po etapie, zwiedzanie zamku przez grupę osób niewidomych. Po zapoznaniu się ze świetnym modelem zwiedzający poznawali rozkład wnętrz na powielonych, dużych, wypukłych planszach. Następnie zwiedzali komnaty i poznawali dotykowo wybrane fragmenty architektury i meble. Na końcu oglądano zbiór rzeźb i odlewów gipsowych. Zwiedzanie było starannie przygotowane i prowadzone, z troską o to, by niewidomi jak najwięcej skorzystali i by mogli spokojnie obejrzeć wszystko to, co ich interesuje.

Najbardziej niezwykłą próbę przybliżenia niewidomym świata sztuki — malarstwa i rzeźby — zaprezentował Michel Bourgeois-Lechartier z Laons le Saunier. Opracował on metodę przybliżania osobie niewidomej (choć nie tylko) treści dzieła sztuki. Poprzez układy ciała i odpowiednie wewnętrzne nastawienie uruchamia się jakby „wewnętrzne oko” i „oczyma duszy” zaczyna się odbierać dzieło sztuki, które nie jest dostępne zmysłom. Metoda nie jest łatwa i wymaga od personelu prowadzącego zajęcia starannego przygotowania i nieustannego treningu. Choć to, co pokazywał Michel Bourgeois-Lechartier było trudne w odbiorze i bardzo złożone, miałem wrażenie, że, wystąpienie to wzbogaciło kolokwium o ważną

sprawę. Nareszcie ktoś wyszedł poza sprawy techniczne i zwrócił uwagę na więzy emocjonalne, relację osobową, jaka powinna łączyć tego, który oprowadza lub prowadzi zajęcia w muzeum, z uczestnikami.

Ciekawa była również reprezentacja Muzeum Dotykowego dla Niewidomych „Latarnia Morska”, niewielkiego muzeum w Atenach, które zgromadziło kopie najważniejszych dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego starożytnej Grecji. Pozwala to niewidomym na przygotowanie się do przyszłego oglądania oryginałów. Niestety, jak wynikało z wypowiedzi przedstawicielki tego muzeum, Ifigenii Benaki, muzea greckie niechętnie udostępniają dzieła sztuki niewidomym.

Południe drugiego dnia obrad poświęcono problemom obsługi osób niepełnosprawnych w muzeach. Charles Steiner z The Art Museum Princeton University mówił o swoich doświadczeniach w pracy z młodzieżą upośledzoną umysłowo, w Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Obecnie jego praca jest kontynuowana przez tamtejszy dział oświatowy.

Moje wystąpienie dotyczyło pracy z podobną grupą osób na Zamku Królewskim w Warszawie.

Interesujące było wystąpienie Guy Boucheauveau, głuchego pracownika oświatowego Cité des Sciences et des Industries de la Villette (Paryż). mówił on we francuskim języku migowym, a jego wystąpienie było tłumaczone na francuski. Podkreślił, jak ważne jest dla osób głuchych zwiedzających muzea znalezienie w nim głuchego przewodnika. Ułatwia to znacznie wzajemne zrozumienie, tym bardziej że osoby głuche wstydzą się swego upośledzenia. Specyfika języka migowego pozwala, jak twierdzi Guy Boucheauveau, na porozumiewanie się również z głuchymi gośćmi zagranicznymi.

Warto wspomnieć jeszcze o wypowiedzi Erica Bizagueta, francuskiego audioprotetyka. Uświadomił on zebranym istnienie bardzo dużej grupy osób niedosłyszących, o wiele liczniejszej niż głusi, i trudności, jakich mogą oni doświadczać podczas zwiedzania muzeum. Ograniczenie słuchu do niektórych dźwięków powoduje, że osoba dotknięta tym schorzeniem słyszy wszystko, a nic nie rozumie (zostało to zademonstrowane — w nagranej bajce La Fontaine’a zlikwidowano pewien zakres dźwięku). Dla takiej publiczności Eric Bizaguet proponował różnego rodzaju aparaty słuchowe. Jego wypowiedź przypomniała, że obok ludzi



niepełnosprawnych, w sposób widoczny, istnieje cała kategoria osób niedowidzących, niedosłyszących oraz o ograniczonej możliwości poruszania się, która również doświadcza znacznych ograniczeń w korzystaniu z muzeów.

Wydaje się mi, że kolokwium *Les Musées et les Personnes Handicapées* było spotkaniem bardzo potrzebnym i pożytecznym.

Daniel Artymowski

## Międzynarodowy kongres ICAMT (ICOM) w Budapeszcie

Wymiana poglądów, prezentacja osiągnięć, różnego rodzaju rozwiązań wystawowych, ich krytyka, czy po prostu analiza — stanowią istotne momenty w twórczości projektantów muzealnych oraz w pracy organizatorów wystaw. Zestawienie rozwiązań z różnych krajów, zestawienie ich zaplecza technologicznego, czy ideowego podłoża sprawia, że projektanci czy organizatorzy nie czują się w swej pracy izolowani — mogą zobaczyć własne prace na tle tego, co dzieje się w muzealnictwie światowym.

I taki właśnie cel miał ostatnio zorganizowany kongres ICAMT (Komitetu Architektury Muzealnej) w ramach ICOM. Reprezentowani byli przedstawiciele: Anglii, Francji, Holandii, Finlandii, Danii, Kanady, Norwegii, Szwecji, Stanów Zjednoczonych, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Austrii, Polski i oczywiście Węgier jako organizatorów imprezy. Sesje wypełnione były odczytami na temat organizacji wystaw muzealnych, koncepcji architektonicznych we wnętrzach adaptowanych do celów muzealnych, oraz w budynkach nowych. Pokazano rozwiązania m.in. bardzo odważne, np. realizację muzeum morskiego w zdesakralizowanym kościele św. Katarzyny w Stralsundzie, przerobionym na arsenał jeszcze w czasie wojen szwedzkich. Urządzenie w tym obiekcie muzeum było sposobem uratowania obiektu od dewastacji, lub od adaptacji do celów nie gwarantujących zachowania jego zabytkowej substancji. Pokazano zaadaptowanie dla celów muzealnych XIV-wiecznego kościoła na wschodnim wy-

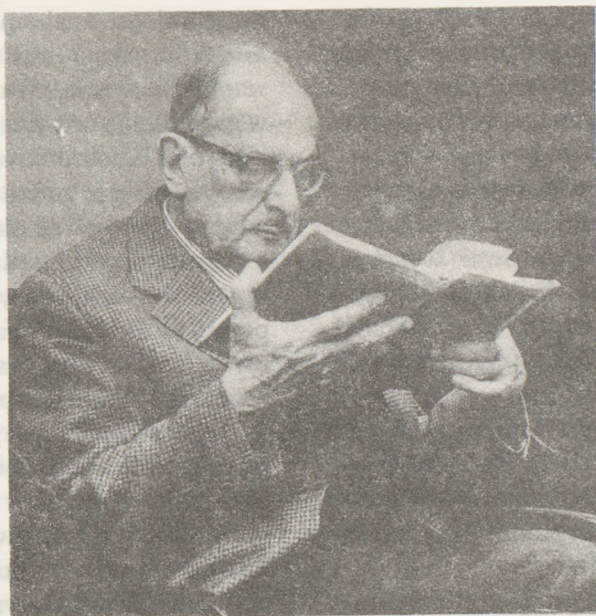
brzeżu Anglii, projekty zespołu muzeów w Wiedniu oraz dwa rozwiązania nowych wystaw muzealnych w Polsce. Organizatorzy starali się pokazać wiele rozwiązań wystawowych w muzeach węgierskich, w tym wystaw będących jeszcze w fazie konstrukcji. Pokazano zarówno rozwiązania podbudowane najlepszymi środkami techniczno-materiałowymi, jak i rozwiązania materiałowo ubogie. Dało to przegląd skali możliwości projektowych i wykonawczych w kraju o podobnym do polskiego systemie politycznym i ekonomicznym, lecz rozporządzającym nieporównanie lepszymi środkami materiałowymi, przynajmniej w pewnej grupie rozwiązań. Można na te środki patrzeć często wręcz z zazdrością („jakby to było, gdybyśmy podobne materiały sami także mieli”).

Objazd muzeów poza Budapesztem ograniczył się do dwóch miast: Győr i Tata. Był to wybór bardzo skromny oczywiście, lecz w ograniczonym czasie trwania kongresu ((6 dni) jedynie możliwy.

Atmosfera kongresu była znakomita: często właśnie owe pozaoficjalne rozmowy i dyskusje bywają ważniejsze niż oficjalne prezentacje. Nawiązane zostały kontakty, projektanci i muzeolodowie mogli się wzajemnie poznać, przedyskutować zagadnienia szczegółowe, często bardzo techniczne. Gościnność gospodarzy, organizatorów kongresu i oprawa artystyczna (koncerty muzyki barokowej Węgier — u nas prawie nieznaney) stworzyły klimat zarówno koncentrujący, jak relaksujący. Czas pokaże w postaci publikacji teoretycznych bezpośrednie wyniki tego kongresu.

Oprac. Jerzy Świecimski





## Jerzy Szablowski (1906-1989)

27 września 1989 r. zamknął się długi i ważny rozdział w dziejach polskiej historii sztuki, polskiego muzealnictwa i ochrony zabytków. Zmarł człowiek, który dla ludzi ze środowisk związanych z tymi dziedzinami był najwyższym autorytetem, a dla wielu z nich jednocześnie bliskim i pełnym życzliwości nauczycielem i opiekunem. Zerwała się jedna z ostatnich nici tradycji, łączącej nasze czasy z epoką Jerzego Mycielskiego, Juliana Pagaczewskiego i Adolfa Szyszko-Bohusza.

Jerzy Szablowski urodził się w Krakowie 30 stycznia 1906 r. jako syn doktora praw — Mieczysława Szablowskiego i Stanisławy z Pawliców. Na ostatnie lata I wojny światowej oraz pierwsze lata niepodległości przypadła Jego nauka w zasłużonym krakowskim III Gimnazjum im. Króla Jana III Sobieskiego, które ukończył również Jego rówieśnik, Karol Estreicher mł., a także wielu krakowskich historyków sztuki młodszych pokoleń. W 1924 r. Jerzy Szablowski podjął studia historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie obok jego głównego mistrza, prof. Juliana Pagaczewskiego, wykładali również profesorowie Jerzy Mycielski, a następnie Tadeusz Szydłowski i Wojśław Molè. Jako przedmiot poboczny wybrał polonistykę u prof. Kazimierza Nitscha, co wynikało z ówczesnego systemu studiów, a jednocześnie

nie zapewniło przysłemu uczonemu poszerzenie horyzontów humanistycznych.

Już pierwsze prace Jerzego Szablowskiego, powstałe pod wpływem Pagaczewskiego, odznaczały się doskonałym warszatem i stanowią ważny i trwały wkład do polskiej historii sztuki. Praca seminaryjna, ustalająca fazy budowy i znaczenie kościoła Św. Marka w architekturze Krakowa, ukazała się już w 1929 r., a znakomita rozprawa doktorska z 1931 r. pt. *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej, 1600-1702* — w 1933 r. W owym czasie (1929-1934) Jerzy Szablowski pełnił funkcję asystenta w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, a następnie w Zakładzie Historii Sztuki UJ. Lata trzydzieste przyniosły kolejne publikacje, z których najcenniejsze to studia o ikonografii śmierci w malarstwie polskim (1934) oraz opracowanie własnego odkrycia — późnogotyckiego tryptyku z Mikuszowic (1936). W pracach tych Jerzy Szablowski łączył przenikliwość zamilowanego badacza obiektów *in situ* z warsztatową akrybią i wszechstronną, pogłębioną interpretacją uczonego uniwersyteckiego.

W 1935 r. Jerzy Szablowski przeniósł się do Warszawy, gdzie objął stanowisko referendarza w Państwowych Zbiorach Sztuki, a następnie urząd zastępcy kierownika Centralnego Biura In-



wentaryzacji Zabytków Sztuki (CBI) oraz obowiązki kustosa Łazienek Królewskich, stanowiących wówczas część PZS. Nie przypuszczał wtedy zapewne, że nowe kierunki działania: muzealnictwo i inwentaryzacja, a także nowa instytucja — Państwowe Zbiory Sztuki staną się w przyszłości polem Jego największych dokonań. Związki z Łazienkami Jerzy Szablowski udokumentował wystawą i publikacją planów i widoków rezydencji królewskiej (1937), wnosząc wiele istotnych treści do stanu wiedzy na jej temat. Młody uczonec wiele czasu i sił poświęcił jednak sprawie inwentaryzacji zabytków, które w związku ze zniszczeniami z okresu rozbiorów i I wojny światowej była ważnym problemem wymagającym pilnego rozwiązania. Wystąpił z inicjatywą opracowania programu *Inwentarza topograficznego zabytków*. Celowi temu miało służyć archiwum klisz, planów i rysunków architektonicznych, które Jerzy Szablowski stworzył przy CBI. Pierwsze tomy inwentarza, opublikowane w latach 1938–1939, potwierdzają słuszość koncepcji serii wydawniczej, a jakość jej realizacji naukowej i typograficznej wystawiła chlubne świadectwo autorowi.

Wybuch II wojny światowej zastał Jerzego Szablowskiego na stanowisku kierownika CBI (od 1938 r) i Państwowych Zbiorów Sztuki (od I VII 1939 r). Wraz z innymi przedstawicielami warszawskiego środowiska muzealnego i konserwatorskiego przystąpił w nowych, jakże trudnych warunkach, do planowego ratowania polskich dóbr kultury. Jedną z jego zasług było ocalenie archiwum negatywów i rysunków CBI. Poważna rana ręki, odniesiona w czasie Powstania Warszawskiego przerwała te działania. Po kapitulacji stolicy Jerzy Szablowski udał się przez Pruszków do Krakowa.

Od pierwszych dni po wyzwoleniu Krakowa Jerzy Szablowski włączył się do prac nad reaktywowaniem swej macierzystej uczelni. Już 1 II 1945 r. ponownie został asystentem w Zakładzie Historii Sztuki, a 1 XII tegoż roku — adiunktem. W 1946 r. habilitował się na podstawie rozprawy o polsko-czeskich związkach artystycznych w okresie renesansu, a w 1951 r. uzyskał nominację na docenta etatowego. W 1954 r. został profesorem nadzwyczajnym, w 1966 r. profesorem zwyczajnym. Karierę uniwersytecką zakończył dopiero w 1976 r. po przejściu na emeryturę.

Wszyscy, którzy mieli szczęście być uczniami Profesora Jerzego Szablowskiego, na zawsze zapa-

miętałi jego znakomite wykłady ze *Wstępu do historii sztuki*, *Technik artystycznych* oraz *Polskiej sztuki nowożytnej*. W okresie studiów autorów tego wspomnienia odbywały się one w sali wykładowej budynku Kuchni Królewskich na Wawelu, zawsze we wczesnych godzinach rannych. Dla młodych adeptów historii sztuki było to pierwsze spotkanie z uniwersyteckim systemem nauki, a często również z wysokiej klasy obiektami, służącymi jako pomoce. Profesor zawsze potrafił przyciągnąć uwagę słuchaczy, z pasją, a jednocześnie nad wyraz rzeczowo ukazując perspektywy zawodu, który — Jego zdaniem — powinien zachować równowagę pomiędzy zachwytem nad pięknem sztuki oraz obiektywizmem profesjonalisty. Obdarzony niezwykłą spostrzegawczością i pamięcią potrafił zauważyć i wykorzystać każdą słuszną uwagę studenta. Widząc jedno z głównych zadań historyka sztuki w inwentaryzacji zabytków, pragnął, by Jego uczniowie byli zdolni do samodzielnej pracy w każdych warunkach, czemu służyły Jego ulubione ćwiczenia terenowe, tak w Krakowie, jak w czasie objazdów. Trudno przecenić znaczenie takiego ukierunkowania procesu nauczania. Miało ono wpływ na całe środowisko powojennych absolwentów historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Badania Jerzego Szablowskiego w okresie powojennym koncentrowały się zrazu na zagadnieniach architektury polskiej XVI w., a Jego publikacje z tego zakresu obejmowały zarówno wnikliwe studia szczegółowe, jak i cenne do dziś ujęcia syntetyczne (1952, 1962). Szczególne znaczenie miało tu ugruntowanie pojęcia manieryzmu, jako kategorii stylowej stwarzającej nowe możliwości klasyfikacji i interpretacji wielu zjawisk polskiej sztuki.

Później, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, prace Profesora obejmowały głównie wybrane obiekty ze zbiorów wawelskich. Jego publikacje imponują wielokierunkowością analizy i perspektywy, wychodzącą poza ramy pozornie wąskich tematów. Główną cechą tekstów Jerzego Szablowskiego była, podkreślana już wyżej, niezwykła wprost precyzja warsztatowa, nie pomijająca żadnego szczegółu i żadnej pozornie drugorzędnej ścieżki poszukiwań. Za chłodnym i wyważonym, niemal pozytywistycznym dyskursem kryła się jednak niezwykła wrażliwość na formę, wynoszącą klasę artystyczną badanego dzieła bezwzględnie na pierwsze miejsce w ramach problematyki



naukowej. Jerzy Szablowski na zawsze pozostał wiernym, ale i twórczym kontynuatorem Juliana Pagaczewskiego, mistrza analizy formalnej, poprzez niego sięgając do wielkiej tradycji szkoły wiedeńskiej z początku naszego wieku.

Owa ściśle badawcza praca Jerzego Szablowskiego łączyła się z działalnością w zakresie organizacji życia naukowego. Od chwili powstania gremiów poświęconych badaniom nad sztuką przy Polskiej Akademii Nauk był On ich członkiem, a od 1975 r. przewodniczył Komisji Teorii i Historii Sztuki Oddziału Krakowskiego PAN. W 1967 r., jako jeden z nielicznych historyków sztuki, został powołany na członka korespondenta PAN, a w 1980 r. na członka rzeczywistego. Oprócz tego brał aktywny udział w działalności Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Jeszcze w 1934 r. był wśród członków-założycieli Polskiego Związku Historyków Sztuki, istniejącego do dziś pod nazwą Stowarzyszenia Historyków Sztuki, które w 1977 r. przyznało Mu godność Członka Honorowego.

Równoległe do działalności dydaktycznej i naukowej Jerzy Szablowski wznowił prace nad inwentaryzacją zabytków, w latach 1945-1946, okresowo pełniąc obowiązki kierownika Sekcji Inwentaryzacyjnej Państwowego Instytutu Sztuki i Inwentaryzacji. W 1945 r. na ogólnopolskiej sesji historyków sztuki przedstawił stan problematyki inwentaryzacyjnej, a w 1948 r. wydał autorskie opracowanie kolejnego tomu *Inwentarza Zabytków*, obejmującego powiat żywiecki. Świadomość ogromu zniszczeń, jakie nastąpiły w wyniku II wojny światowej, skłoniła Go do opracowania w tym samym roku nowych założeń inwentaryzacji, w postaci *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, który miał zapewnić szybkie wstępne rozeznanie stanu obiektów i stanowić podstawę dla przygotowania właściwego inwentarza. Koncepcja ta, modelowo zrealizowana w postaci opracowanego pod redakcją Jerzego Szablowskiego katalogu zabytków województwa krakowskiego (1951-1953), stała się podstawą do trwających do dziś prac prowadzonych przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie. W ten sposób obecny, liczący się w Europie, dorobek polskiej inwentaryzacji wyrasta w znacznym stopniu z myśli Profesora, jakkolwiek myśli tej nie udało się urzeczywistnić w jej właściwym kształcie. Po ponad czterdziestu latach od rozpoczęcia akcji, znaczna część kraju wciąż

czeka na inwentaryzację, a charakter nowszych tomów katalogu, wobec rezygnacji z perspektywy inwentarza, znacznie odbiega od pierwotnego wzoru. Do problematyki inwentaryzacyjnej Jerzy Szablowski powrócił raz jeszcze w latach sześćdziesiątych, współtworząc i redagując tom katalogu poświęcony Wawelowi.

Przedstawione wyżej fakty wystarczyłyby do zapełnienia niejednej bogatej biografii naukowej. Nie obejmują one jednak dziedziny, która najsilniej zrosła się z postacią Jerzego Szablowskiego. W 1949 r., a więc niemal dokładnie w połowie swego długiego życia, został organizatorem i dyrektorem Muzeum Historii Wawelu, koordynując intensywne prace badawcze o charakterze architektonicznym i archeologicznym. Zainaugurowana w 1975 r. pionierska w swej koncepcji i opracowaniu funkcjonalno-plastycznym ekspozycja rezerwatu archeologiczno-architektonicznego *Wawelu zaginionego* w budynku dawnych Kuchni Królewskich oraz lapidarium i kolekcji kafli, stanowiła częściowe uwieńczenie tych prac (częściowe, bo Profesor planował dalsze badania i znaczne rozszerzenie Muzeum Historii Wawelu.)

1 stycznia 1952 r. Jerzy Szablowski został dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, pozostając na tym stanowisku aż do śmierci, czyli przez ponad trzydzieści siedem lat. Oznaczało to jednocześnie przejście odpowiedzialności konserwatorskiej za całość najcenniejszego polskiego kompleksu zabytkowego, co zostało podkreślone przez przyznanie Profesorowi prerogatyw konserwatora Wawelu. Pod Jego kierunkiem muzeum wawelskie uzyskało strukturę wewnętrzną konieczną dla należytej pracy (biblioteka, dział dokumentacji fotograficznej, pracownie konserwatorskie), a jednocześnie nadzwyczaj się rozrosło, przez wzbogacenie zbiorów i stworzenie oddziałów zamiejscowych (zamki w Pieskowej Skale i Sucheju, dwór w Stryszowie).

Powstało wiele wydawnictw dotyczących Wawelu, obejmujących zarówno problematykę historyczno-artystyczną zabytków wzgórze, jak i zbiorów muzealnych. Ukazały się serie wydawnictw źródłowych, których poziom naukowy był wysoki, katalogi poszczególnych kolekcji, ciągi monografii w ramach Biblioteki Wawelskiej, wreszcie monumentalne *Studia do Dziejów Wawelu*. Nie zaniedbano też edycji popularnych, o charakterze albumowym, przewodników i folderów. Do wszystkich



tych opracowań Profesor wnosił swój znaczący wkład — inspirując ich wydanie, udzielając pomocy i wydając życzliwą, choć nieraz surową ocenę. Jego sposób pracy, dogłębne rozważanie wszelkich aspektów publikacji pochłaniało nadzwyczaj wiele czasu. Naturalne w tych warunkach wydłużenie cyklu redakcyjno-drukarskiego niektórych prac było z reguły rekompensowane przez jakość i trwałość wyników naukowych. Dorobek w zakresie wydawnictw wawelskich, powstałych pod egidą Profesora Jerzego Szablowskiego, jest naprawdę imponujący i obejmuje wszystkie w zasadzie typy publikacji, koniecznych do właściwego funkcjonowania muzeum i przekazania odbiorcom sztuki o bardzo zróżnicowanym przekroju społecznym i poziomie intelektualnym możliwie pełnej informacji o zbiorach. To, że nie ma ich w ciągłej sprzedaży w księgarniach, wynika wyłącznie z anomalii naszego rynku wydawniczego, z tego, że wznowienie udanej i przynoszącej dochód pozycji wymaga niekończących i trudnych starań.

Apogeum wawelskiej działalności Jerzego Szablowskiego wiązało się z akcją na rzecz odzyskania skarbów narodowych, wywiezionych w czasie II wojny światowej do Kanady, ze Szczerbcem i jagiellońską kolekcją arrasów. W 1958 r. Profesor przewodził Komisji Ekspertów, która wynegocjowała zwrot i zorganizowała przewiezienie do kraju owych bezcennych zabytków. Powrót skarbów wawelskich w latach 1959 i 1962 stanowił prawdziwe święto narodowe, a ich włączenie do ekspozycji, przeprowadzone z nadzwyczajnym wyczuciem i smakiem, postawiły zamek na Wawelu wśród muzeów liczących się w skali międzynarodowej. Oprócz komnat nową szatę otrzymał wówczas Skarbiec Koronny (1959, 1965) oraz przepiękna ekspozycja *Wschód w zbiorach wawelskich* (1965), prezentująca jedyną w swoim rodzaju sekwencję wnętrza namiotów tureckich..

Obok zabiegów związanych ze zwrotem obiektów przechowywanych w Kanadzie, Jerzy Szablowski prowadził systematyczną akcję na rzecz wzbogacania zbiorów Zamku Królewskiego. Szczególnie zabiegał o obiekty związane z historią Polski, a zwłaszcza o regalia, które mogłyby przywrócić się do odtworzenia charakteru i atmosfery dawnej rezydencji królewskiej. Wykazywał wiele energii przy wyszukiwaniu muzealiów „wawels-

kiej” klasy, a jednocześnie równie wiele taktu w pertraktacjach zmierzających do zakupu, względnie uzyskania depozytu lub daru. Jest przy tym warte podkreślenia, że w czasach, gdy inne instytucje muzealne niezbyt szanowały cudze prawo własności, Profesor nigdy nie występował z pozycji siły wobec właścicieli interesujących Go przedmiotów. Dzięki temu do zbiorów wawelskich wpływały na stałe depozyty, sukcesywnie nabywane od właścicieli. W ten sposób udało Mu się też zakupić na terenie kraju całe kolekcje: broni Brunona Konczakowskiego (1961) i tkanin wschodnich W. i J. Kulczyckich (1964). Dla akcji na rzecz zdobywania godnych Wawelu obiektów za granicą potrafił pozyskać pomoc Polonii, szczególnie tak bezcennych współpracowników, jak Julian Godlewski ze Szwajcarii, fundator wielu obiektów najwyższej klasy, czy Andrzej Ciechanowiecki z Londynu, niestrudzony łowca poloników i hojny ofiarodawca.

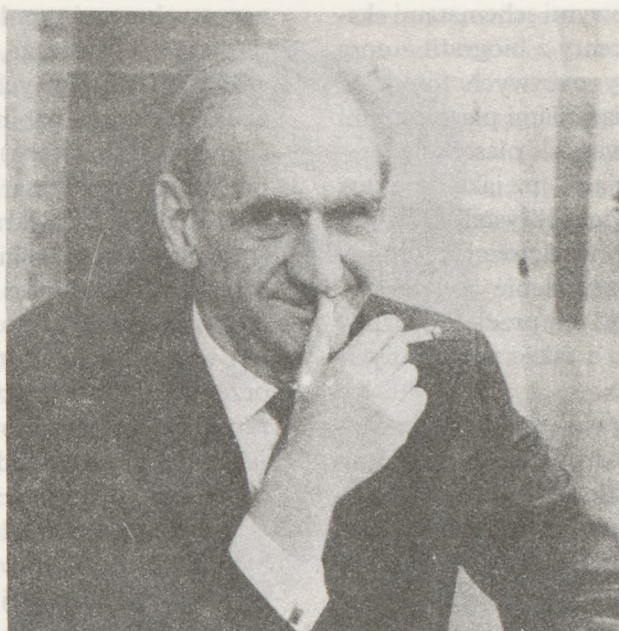
Obok stale rozwijanej i ulepszanej stałej ekspozycji pod kierunkiem Profesora Jerzego Szablowskiego odbyły się trzy wielkie wystawy problemowe, o charakterze historyczno-artystycznym: *Tysiąc lat stosunków polsko-węgierskich* (Kraków-Budapeszt, 1970), *Sztuka dworu Wazów* (Kraków-Sztokholm, 1976) i *Odsiecz wiedeńska 1683* (Kraków, 1983).

W kształcie ekspozycji muzealnych inspirowanych przez Jerzego Szablowskiego, a realizowanych przez grono współpracowników z mgr Janiną Gostwicką i autorem oprawy plastycznej, prof. Adamem Młodzianowskim, łączy się klarowność koncepcji historyczno-dydaktycznej ze znakomitą efektem estetycznym. Zrodzona w ten sposób atmosfera wnętrza wawelskich, będących przecież w znacznym stopniu rekonstrukcją, nabrała przejmującego autentyzmu.

Stało się tak w znacznym stopniu dlatego, że jak w pracy naukowej, tak i w praktyce muzealnej Profesor do końca życia zachował zdolność bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki, niemal dziecięcej radości, rodzącej się wobec jego piękna i zawartego w nim przesłania historycznego. Jest to jedna z najcenniejszych wskazówek dla tych, którzy zostali powołani do kontynuowania Jego dzieła.

Magdalena Piwocka  
Jan K. Ostrowski





## Adam Mauersberger (1910-1988)

3 września 1988, w dniu swoich siedemdziesiątych ósmych urodzin, w Skolimowie pod Warszawą zmarł Adam Mauersberger. Nekrologi określały Go jako historyka, literata, muzeologa, a także eseistę, tłumacza i myśliciela. Wystawa „Adam Mauersberger” jaka wiosną 1988 roku przygotowała Biblioteka Narodowa w sali Pałacu Rzeczypospolitej ukazywała Jego arcywarszawskie (choć ród wywodził się ze Śląska) korzenie z wybitnymi przedstawicielami tej rodziny zarówno w ubiegłym stuleciu, jak i bieżącym: dość przypomnieć ks. Jana Mauersbergera, kapelana harcerstwa, stryja Adama.

Urodził się Adam Mauersberger w Warszawie 3 IX 1910 r., tu podjął studia historyczne na Uniwersytecie Warszawskim gdzie był uczniem Maurycego Handelsmana. Interesowały Go szczególnie dzieje Wielkiej Emigracji, pracował nad biografią Aleksandra Walewskiego, której niestety nie ukończył (jeden rozdział opublikował w 1938 r. w dwumiesięczniku „Ateneum”). Obdarzony osobowością nieprzeciętną stał się inspirującym przyjacielem wielu twórców: Achillesa i Tadeusza Brezów, Stanisława Dygata, Światopełka Karpińskiego, Feliksa Topolskiego, przede wszystkim zaś Witolda Gombrowicza, który wprowadził Go potem do nieukończonej sztuki „Historia”. Bibliofil-

ska edycja listów Witolda do Adama sprzedawana była na wernisazu wystawy w Pałacu Rzeczypospolitej, na którym Mauersbergera, już ciężko chorego, nie było.

W latach 1947-1949 pracował w Państwowym Instytucie Wydawniczym gdzie usiłował zorganizować pracę nad wydawnictwem encyklopedycznym. Publikuje podówczas recenzje literackie i teatralne, jako członek Komitetu Redakcyjnego Wydania Narodowego Dzieł Adama Mickiewicza był autorem obszernych objaśnień wydawcy w tomie XI — „Trybunie Ludów”, wydaje również Mickiewicza „Zbiór listów, wierszy i rozmów (1817-1831) oraz antologię „Warszawa naszej młodości”. W 1953 r. pisze wespół z K.I. Gałczyńskim groteskę dramatyczną „Noc mistrza Andrzeja”.

W mickiewiczowskim roku 1955 związał się na lat piętnaście z bardzo podówczas młodym, działającym od kilku lat Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie: Ministerstwo Kultury i Sztuki powierzyło Mu zorganizowanie centralnej wystawy mickiewiczowskiej. Dyrektorował tu wtedy, po zmarłym w 1954 r. założycielu muzeum Aleksandrze Semkowiczu, badacz realiów mickiewiczowskich i poeta Leonard Podhorski-Okołów. Mauersberger wniósł w tę wystawę całą swoją niezwykłą inteligencję, wyczucie artystyczne i śmiałość kon-



cepcji. Zerwał z dotychczasowymi schematami ekspozycyjnymi. Przesunął akcenty z biografii autora na jego twórczość, a rzędy martwych fotografii zastąpił nastrojowymi rozwiązaniami plastycznymi angażując do tego utalentowanych artystów.

W następnych ekspozycjach, już jako dyrektor Muzeum Adama Mickiewicza błysnął nowymi pomysłami i rozwiązaniami, utwierdzając tym samym nowy, stworzony przez siebie styl wystawiennictwa literackiego. Styl ten przejęło i wzbogaciło Muzeum Literatury, a także wiele innych polskich muzeów.

Adam Mauersberger sprawił, że Muzeum Mickiewicza stało się ważnym ośrodkiem życia kulturalnego Warszawy, zdobywało stale nową publiczność i sympatyków. Dyrektorem Muzeum Mickiewicza został w roku 1957 i pełnił tę funkcję przez 13 lat do końca 1969 r. Obok wystawiennictwa drugą Jego pasją było gromadzenie zbiorów, zwłaszcza przedmiotów artystycznych o historycznej wartości, na których znał się niebywale. Już od roku 1960 prowadził Muzeum Mickiewicza w kierunku Muzeum Literatury rozszerzając tematykę wystaw i zasięg gromadzenia. Sprzyjało temu

zapotrzebowanie społeczne, przede wszystkim jednak Jego twórcze, nieustanne poszukiwanie spraw i rzeczy nowych. Utworzył wówczas w muzeum pierwsze gabinety pisarzy współczesnych (Tuwim, Dąbrowska), zapoczątkował przejmowanie spuścizn po zmarłych pisarzach, organizował muzea literackie w kraju (Opinogóra) i za granicą (Muzeum Kraszewskiego w Dreźnie), założył czasopismo „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza” wybiegające tematyką poza Mickiewicza i jego epokę. Był więc właściwym twórcą Muzeum Literatury: przemianowanie Muzeum Mickiewicza na Muzeum Literatury, które nastąpiło w dwa lata po Jego odejściu na przedwczesną emeryturę było już tylko oficjalnym stwierdzeniem stanu istniejącego.

Powiedziano w jednym z nekrologów, że sztuka była dla Niego sprawą bezinteresowną i najważniejszą. Wrażliwy jej odbiorca i inspirator sam w ostatnich latach życia przekładał Apollinaire'a czy „Boską Komedie” bezinteresownie właśnie, na wystawie oglądaliśmy również Jego rysunki. W pamięci tych, co Go znali, pozostanie indywidualnością niepowtarzalną.

*Janusz Odrowąż-Pieniążek*





## Jan Krzysztof Makulski (1938-1989)

„Każde pożegnanie ma w sobie coś z dramatu, a najbardziej dramatyczne są te z nich, które spadają na nas niespodziewanie i nagle” — tak zaczęła swe krótkie przemówienie nad grobem Zmarłego prof. dr Zofia Sokolewicz — przewodnicząca Rady Muzealnej przy Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Takie było nasze pożegnanie z Krzysztofem. Był wychowankiem Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie studiował archeologię i etnografię, a następnie socjologię. Miał znakomitych nauczycieli — wielkich mistrzów „starej generacji”: Włodzimierza Antoniewicza, Józefa Chałasińskiego i Witolda Dynowskiego. Niemalży wpływ na ukształtowanie Jego osobowości i zainteresowań miały studia oraz stypendium naukowe w Paryżu.

Pracę w Zakładzie Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, a następnie w Uniwersytecie Warszawskim w Katedrze Socjologii oraz w Katedrze Socjologii Kultury uwińczył tytuł doktora nauk humanistycznych. Młody, świetnie zapowiadający się naukowiec, został w 1970 r. wicedyrektorem Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, którym potem kierował przez ponad 15 lat. Sądzę, że z tą właśnie instytucją była i pozostanie nierozdzielnie związana postać Krzysztofa Makulskiego.

Jego szerokie zainteresowania oscylowały wokół problemów teorii muzealnictwa, współczesnych przemian w kulturze ludowej oraz etnografii Afryki.

Jako teoretyk muzealnictwa dostrzegał ogromne znaczenie jego funkcji patriotycznych i społecznych. Był zwolennikiem nawiązywania dialogu z publicznością, a zwłaszcza młodym widzem.

Wiele czasu i energii poświęcał wystawiennictwu. Ostatnie 15 lat w historii Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie to okres ożywionej działalności wystawienniczej, tak krajowej, jak i zagranicznej. Jej punktem kulminacyjnym stał się jubileusz 100-lecia muzeum. Z osobistych kontaktów z dyrektorem Makulskim wiem, jak ogromny był Jego wkład w kształt obchodów 100-lecia Państwowego Muzeum Etnograficznego. Jakiż był dumny, że dzięki wspaniałemu darowi Państwa Kosińskich mógł zaprezentować publiczności jubileuszową wystawę *Sztuka plemienna Zairu* — ekspozycję o tematyce afrykanistycznej, nawiązującej do pierwszej wystawy ówczesnego Muzeum Etnograficznego w Warszawie przygotowanej w 1888 r. Ze smutkiem należy stwierdzić, że jubileusz warszawskiego Muzeum Etnograficznego był ostatnim etapem wszechstronnej działalności Jana Krzysztofa Makulskiego.



Afryka fascynowała Krzysztofa. Przez kilka tygodni towarzyszyłem Mu w Jego pierwszej wyprawie na Czarny Ląd — do Angoli. Podziwiałem Jego odwagę, gdy mimo wielu zagrożeń płynących ze złożonej sytuacji politycznej na tym obszarze, a także kłopotów zdrowotnych realizował swój program naukowo-konserwatorski. Często wracał do tamtej wyprawy. Mówił o niej z pasją, pragnął zachować we wspomnieniach każdy szczegół. Sądzę, że wywarła ona ogromny wpływ na Jego zainteresowania problematyką afrykańską.

Patrząc dzisiaj na wszystkie poczynania Krzysztofa Makulskiego możemy powiedzieć, że żył dla

muzeum. Nie zdążył jednak zrealizować swej wizji muzeum. A plany miał ciekawe. Chciał stworzyć w okolicach Warszawy ośrodek badań nad kulturą ludową w Polsce, który stanowiłby naukowe zaplecze muzeum.

W krótkim wspomnieniu trudno podsumować bogaty dorobek Krzysztofa Makulskiego. Działał w wielu dziedzinach. Dużą część swego czasu poświęcał działalności społecznej. Mimo iż kosztowała Go wiele sił i powodowała inne stresy, nie potrafił się z niej wycofać.

Odszedł wspaniały przyjaciel. Zbyt wcześnie.

*Franciszek Cemka.*



*The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth — and seventeenth century Europe.* Edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor. Clarendon Press, Oxford University Press, Oxford 1985 ss.335 il. 108.

Dwa fakty zadecydowały o ukazaniu się w Oksfordzie, jesienią 1985 r. w wydawnictwie Clarendon Press-Oxford książki pt. *The origins of museums*. Zasięg owych „początków” czy „źródeł” konkretyzuje podtytuł *The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Redaktorami zbiorowego dzieła są Oliver Impey i Arthur MacGregor, kustosz w Ashmolean Museum w Oksfordzie<sup>1</sup>. Z muzeum tym łączy się ukazanie się wyżej wymienionej książki. W maju 1983 r. Ashmolean Museum święciło jubileusz otwarcia, którego przed z górą trzystu laty dokonał książę Yorku, późniejszy król Jerzy II, w towarzystwie profesorów uniwersytetu oksfordzkiego. Ten akt szerszego udostępnienia zbiorów naukowych jest uznawany przez niektórych historyków muzealnictwa za początek instytucji muzeum publicznego<sup>2</sup>. Specjalna wystawa przypominała po trzech wiekach kolekcję Eliasa Ashmole'a, który w drugiej połowie XVII w. przejął zbiory, jakie zgromadzili w pierwszej połowie stulecia ogrodnicy królewscy, ojciec i syn, Janowie Tradescantowie.

Jubileuszowa ekspozycja, której towarzyszył katalog, poświęcona była premuzealnym prywatnym kolekcjom cennosci i niezwykłości indywidualnym, a przecież do siebie podobnym zbiorom przedmiotów.

W lipcu 1983 r. w Ashmolean Museum zorganizowano międzynarodowe sympozjum na temat początków muzealnictwa. Wygłoszone na nim referaty — skrócone i uzupełnione po dyskusjach — stały się podstawą książki, którą chcę pokrótce zaprezentować.

Trzydzieści trzy teksty ułożone tematycznie: dwadzieścia było zarysami monograficznymi wybranych kolekcji europejskich, sześć traktowało o przedmiotach gromadzonych przez niektórych kolekcjonerów w XVI i XVII w.; ostatnie siedem — omawiało ówczesne zbiory egzotyczne dla Europy. Dwieście osiemdziesiąt stron tekstu opatrzonych jest stu ośmioma czarno-białymi, doskonałymi technicznie ilustracjami. Są to plany i widoki budynków mieszczących zbiory, zdjęcia sal wystawowych i pojedynczych obiektów, katalogi, rysun-

ki, portrety kolekcjonerów. Książka zawiera także indeks liczący około 2000 haseł, odnoszących się do osób, miejscowości, pojęć i przedmiotów oraz — około 1000 pozycji — podające źródła w podziale na rękopisy i druki, w układzie alfabetycznym. Ta imponująca bibliografia obejmuje prace poświęcone poszczególnym zbieraczom, kolekcjom, obiektom, listy, pamiętniki, opisy podróży, inwentarze itp., a także publikacje o dziejach muzealnictwa lub poszczególnych ich okresach. Tych ostatnich nie ma zbyt wiele, na co zwracają uwagę redaktorzy omawianej książki.

Czytelników polskich zainteresuje fakt, że w bibliografii ujęto wydaną w Wiedniu w 1923 r. książkę współautorstwa J. Strzygowskiego mówiącą o zbiorach indyjskich miniatur w zamku Schoenbrunn oraz artykuł K. Pomiana pt. *Collection -microcosme et la curiosité*, który ukazał się we Florencji w 1982 r. Indeks tylko sporadycznie odnosi się do Polski. Raz z powodu złotej ozdobienej sceną erotyczną tabakierki, którą car Piotr I otrzymał od króla Augusta II, gdzie indziej wspomina się chińską i japońską porcelanę gromadzoną przez tegoż Sasa w Dreźnie. Rzucona w tekście uwaga, że *królowie Polski i Portugalii*, podobnie jak władcy Danii i Szwecji, kolekcjonowali muszle — nie została rozwinięta.

Nasuwa się uwaga, że choćby królewskie zbiory Zygmunta Augusta lub znane z inwentarzy ruchomości rodziny Radziwiłłów czy Sobieskich owe osobliwe przedmioty, takie jak np.: *ryś cały, tykwa, skorupa od ślimaka, zębów białych 3, czy żółwik w puszce ruchający się ustawicznie*, warte są — zważywszy na wszelkie proporcje — prezentacji także w obcojęzycznej literaturze przedmiotu.<sup>3</sup>

Redaktorzy *The origins of museums* nie mieli ambicji zebrania wszystkich faktów ani też przeprowadzenia syntezy. Zgromadzone opracowania związane z nowoczesnymi kolekcjami na terenach: ówczesnej Austrii (z osobno omówioną Pragę), Danii, Hiszpanii, Holandii, Italii, Niemiec, Rosji, Szwajcarii, Szwecji i Brytanii — są przede wszystkim analizami poszczególnych zbiorów, ich grup, i odrębności<sup>4</sup>.

Zamieszczony w książce podtytuł *The cabinet of curiosities...* jest nazwą, która obejmuje występujące w poszczególnych tekstach dwa typy kolekcji tradycyjnie jako „Wunder” i „Kunstkammer”. Zdefiniowanie czy wyraźne rozgraniczenie obu pojęć nie jest tu podjęte jako osobny temat.



Samuel Quiccheberg „Ojciec muzeologii” natomiast w 1565 r. określił Wunderkammerę jako to „*miraculosum rerum promptuarium*”, a Kunstkammer jako *artificierum rerum conclave*<sup>5</sup>. W aneksie referatu o kolekcjach Kopenhagi autorka dodaje, że jej zdaniem zjawisko Kunstkammery to wynik ludzkiej ciekawości i zachwyty wobec otaczającego świata i że była ona tworzona dla umocnienia prestiżu posiadacza i — ewentualnie — do celów edukacyjnych<sup>6</sup>. Trudno zaprzeczyć temu twierdzeniu.

Nowożytny europejski gabinety cudowności (osobliwości) i gabinety sztuki (rozumianej jako umiejętność) była kontynuacją średniowiecznych skarbców królewskich, kościelnych, arystokratycznych, w których gromadzono wszystko to, co ceniła epoka w aspekcie ekonomicznym, magicznym, estetycznym. Premuzealne kolekcje prywatne, o których mowa w oksfordzkiej książce pokazują, że w zgodzie ze smakiem indywidualnym właściciela, jego możliwościami finansowymi, przedsiębiorczością i pasją powstawały zbiory niepowtarzalne, a przecież jakoś podobne do siebie. Encyklopedyczna kompozycja omawianych kolekcji sprawiała, że na przykład podróżnik Maximillian Misson uchyla się w swoich listach od opisu muzeum Lodovica Moscardo w Weronie, bo jego zdaniem musiałby powtórzyć to, co już napisał uprzednio o znakomitej kolekcji arcyksięcia Ferdynanda II w tyrolskim zamku w Ambras<sup>7</sup>.

Strusie jajo, ogromna perła, wypchany krokodyl, krzak koralowca, automatyczna zabawka czy nieprawdopodobnie mała rzeźbka w pestce owocu, składały się zazwyczaj na typową kolekcję. O uniwersalistycznej koncepcji takich zbiorów i ich roli prestiżowej świadczyć może misja, jaką otrzymał dworski bibliotekarz Johann Schumacher wyprawiony 1711 r. przez Piotra I w podróż dookoła Europy. Miał on za zadanie zwiedzać wszystkie możliwe muzea, wypatrywać i nabywać te przedmioty, których brakowało jeszcze tworzonej właśnie carskiej Kunstkammerze<sup>8</sup>.

W zachodniej Europie na przełomie XVI i XVII w. następowało różnicowanie specjalizowania się opisywanych kolekcji, akcentowano walory artystyczne przedmiotów, ich przydatność naukową, dydaktyczną czy wręcz praktyczną. Na przykład przywoływany powyżej Samuel Quiccheberg m.in. doradca i pośrednik w nabywaniu cennych obiektów, dla księcia bawarskiego Albrechta V,

określił jego monachijską Kunstkammerę, jako „*Theatrum Sapientiae*”. Zbiory księcia, pomieszczone w czteroskrzydłowym, z dziedzińcem wewnętrznym, specjalnym budynku renesansowym, łączyły wyróżnione za Pliniuszem *naturalia* i *artificialia*. Były tu więc kości i skamieliny, muszle i wybór tzw. bezuarów uważanych za nader skuteczną odtrutkę. Wystawiono też narzędzia tortur i sztuczne kwiaty, broń i anomalia przyrodnicze. Przedmioty rzemiosła artystycznego były porządkowane według tworzywa. Pokazywano też tkaniny z Tunisu, kiel słońca afrykańskiego, porcelanę z Japonii. Znajdowały się tam również portrety władców, modele miast i klocki drukarskie z mapą Bawarii oraz nadzwyczajnych rozmiarów kubrak pewnego sędziego. Magia i historia, twory boskie i ludzkie składały się na urozmaiconą, lecz jednorodną, zgodnie z ówczesną filozofią natury całość.

W mowie pogrzebowej na cześć zmarłego księcia w 1579 r. akcentowano jego pasje i zasługi kolekcjonerskie; o książęcej Kunstkammerze mówiono, że łączy *ars* i *natura*, ze względu na wspólne obu *insolitum*, *bellum*, *mirabile*, *rarum*, oraz że gromadzi bogactwo świata w miniaturze i tak — będąc naśladowczynią natury — staje się zarazem jej rywalką<sup>9</sup>. Wiązało się to z manierystyczną koncepcją zachowań, kształtowania otoczenia i sztuki, gdzie szklane drzewko, góra z gąbki, zwieńczona muszlami i nakryta kloszem, sztuczne owoce, umyślna grotta i niespodziewany wodospad, ceniono wysoko właśnie za ich nadnaturalność, pomysłowość i kunszt wykonania.

Takim arcydziełem rzemiosła, uznanym przez współczesnych za niemal „ósmą cud świata”, były na przykład szafy wykonane w pierwszej połowie XVII w. przez Filipa Hainhofera i jego warsztat w Augsburgu. Jedną z owych „Kunstschränk”, wykonana dla króla szwedzkiego Gustawa Adolfa, była przekazana w końcu XVII w. uniwersytetowi w Uppsali i do dziś zdobi gabinet rektora tejże uczelni. Dziesiątki szufladek i półeczek kryło przedmioty, których układ realizował program ikonograficzny triumfu sztuki nad naturą i wykład treści Pisma Świętego. Medycyna i magia, technika i dekoracja, symbolika i użyteczność, znajdowały swój wyraz w kompozycji zgromadzonych wewnątrz szafy rzeczy i w przedstawieniach zdobiących ścianki, drzwiczki i zwieńczenie mebla. Pięknie opisana i zilustrowana, uppsalska Kunstschränk sama w sobie stanowi rodzaj muzeum, gdzie



modelowa wizja świata uległa skondensowaniu tak, by otworzenie kolejnej szufladki odkrywało przed widzami nieskończenie bogate, spójne i pouczające *Theatrum Mundi*. Dydaktycznej wymowy nie podważały włączone w koncepcję szafy, typowe dla epoki, dowcipy, jak zaszyte rękawiczki, dzban, z którego nie można się napić czy sztuczne jajko<sup>10</sup>.

Miał rację przywoływany w omawianej książce Julius Schlosser, gdy przed osiemdziesięciu laty zwracał uwagę na obecność pierwotnego ducha cudowności w europejskich kolekcjach nowożytnych XVII w. Trudno natomiast w pełni zgodzić się z tezą tegoż autora mówiącą, że w czasach późnego renesansu gabinety cudowności („Wunderkammer”) były właściwe dla umysłowości ludzi północnej Europy, podczas gdy w Italii tego czasu tworzone gabinety sztuki („Kunstkammer”)<sup>11</sup>. Takim ostremu podziałowi przeczy choćby omówiona w książce, wyrafinowana estetycznie i niezależna od istniejącej Kunstkammer, praska galeria sztuki cesarza Rudolfa II z początków XVII stulecia<sup>12</sup>. Podobnie, wybitnie nastawiona na wartości artystyczne była wiedeńska Kunstkammer arcyksięcia Leopolda Wilhelma z tego samego czasu. Starannie dobrane rzeźby i obrazy (także współczesne) stanowiły kolekcję samodzielną, utrzymywaną obok, tak zwanej Schatzkammer<sup>13</sup>. Za przyjętym przez Schlossera rozgraniczeniem na upodobanie do osobliwości na północ od Alp i zamiłowanie do sztuki na południe od tychże, przemawiają natomiast inne, przypomniane w referatach fakty. Oto w Kunstkammerze Piotra I, ambitnie gromadzonej zdobyte w wyniku specjalnych misji instrumenty i preparaty naukowe, wykopane właśnie na Syberii wyroby Scytów, znajdowały się też czas jakiś dwa słoje z głowami ściętych kochanków carowej, a także żywe eksponaty w postaci paru kalek i hermafrodyty<sup>14</sup>. Do dziś zresztą, w obecnym Muzeum Etnografii Akademii Nauk ZSRR w Leningradzie oglądać można m.in. komplet zębów wyrwanych podwładnemu własnoręcznie przez cara<sup>15</sup>.

Za terytorialnymi odmiennosciami typów promuzealnych kolekcji przemawiają też referaty prezentujące kolekcjonerstwo w Italii, w XVI i XVII w. W tym wypadku Wunderkammer okazuje się już nieaktualny, adekwatna natomiast pochodząca z epoki nazwa „studio”, w którym świat sztuki i natury tworzył estetycznie uporządkowaną jed-

ność, jak to miało miejsce w znanym Studiolo Franciszka I Medyceusza we Florencji<sup>16</sup>.

O estetyzacji nowożytnych zbiorów w Italii świadczy też cytowany w jednym z referatów Giovanni P. Bellori, który w 1664 r. stwierdzał, że wśród 150 kolekcji rzymskich niemal wszystkie gromadzą wyłącznie malarstwo, antyki, kamee, medale. Okazy natury z kolei niemal wyłącznie zbierały, nastawione poznawczo i praktycznie, gabinety — muzea przyrodnicze, na przykład: lekarza rzymskiego Michela Mercatiego, fizyka Ulissesa Aldrovandiego w Bolonii, czy aptekarza Ferrante Imperato w Neapolu. Kolekcje te powstałe w drugiej połowie XVI w. stroniły od sztuki, ukazywały zaś bogactwo natury, pouczaly o jej właściwościach i możliwościach jej wykorzystania przez człowieka. Ten praktycyzm nie zrywał bynajmniej z symboliką skoro w wymienionym wyżej zbiorze neapolitańskim stał wypchany pelikan karmiący małe własną krwią z rozszarpanej piersi<sup>17</sup>. Inne symbole ulegały weryfikacji, jak na przykład jednorożec, znany ze sztuki średniowiecznej cudowny jeleń, którego domniemany róg posiadała każda niemal znacząca kolekcja osobliwości. Oto w muzeum Olausu Worma w Kopenhadze, z połowy XVII stulecia, stojąca pod oknem czaszka narwala ze spiralnie skrzyżowanym zębem, jest opisana przez właściciela jako należąca do *unicorn marinum*<sup>18</sup>.

Jedną z najznakomitszych, zaprezentowanych w oksfordzkim zbiorze premuzealnych zbiorów przyrodniczych była pochodząca z końca XVII w. kolekcja aptekarza Frederica Ruyscha z Amsterdamu. Wewnętrzne organy człowieka, szkielety, preparaty naczyń krwionośnych, tworzyły tam kompozycje typu *vanitas*. Nie tracąc walorów poznawczych, zawsze objaśnione, te niezwykle eksponaty zadziwiałały i moralizowały. Coraz doskonalsza znajomość anatomii człowieka, odkrywanie prawideł funkcjonowania jego organizmu nie wykluczały myślenia o nieuchronności śmierci. Znacząca część tej kolekcji została zakupiona przez Piotra I do wspomnianej tu już, carskiej Kunstkammer<sup>19</sup>.

W jednym z włoskich referatów przytoczone zostały poglądy Emanuela Tesaura z Turynu, który w 1675 r. pisząc m.in. o „mądrości natury”, wskazywał na mistyczną i symboliczną wymowę każdego z najmniejszych jej przejawów. W takiej perspektywie kolekcja okazów natury stawała się



jedną wielką metaforą świata pełnego wprawdzie „hieroglifów” — jak pisał — lecz sensownego. Nie występując przeciwko rozwijającym się badaniom naukowym, Tesauro obawiał się, że np. zastosowany właśnie teleskop unicestwi ideową koncepcję świata. Z tekstów tego pisarza — o czym mowa w referacie — powszechnie korzystali współcześni mu autorzy katalogów muzealnych<sup>20</sup>.

Zawarte w tych katalogach opisy przedmiotów, informacje z diariuszy podróży i listów, stanowią obfity materiał dokumentujący społeczne funkcjonowanie premuzealnych kolekcji prywatnych w Europie XVI i XVII w. W owym okresie w kolekcjach — zwłaszcza w Holandii i Danii — zaczęły pojawiać się przedmioty egzotyczne. Ceniono je wówczas wysoko za ich niezwykłość, oryginalność tworzywa, za funkcje, wymiary. Tak było np. w wypadku gigantycznego ptaka Dodo z kolekcji wspomnianych tu już angielskich kolekcjonerów Tradescantów. Obraz tego zwierzęcia, fragmenty jego głowy i nogi można do dziś oglądać w Oxford University Museum<sup>21</sup>. Przedmioty z Azji, Afryki i Ameryki posiadały chyba znaczną wartość, skoro arcyksiążę Ferdynand II, parą jaskrawych piór z Meksyku ozdobił swój hełm<sup>22</sup>.

Obszernie omówiona w siedmiu referatach rola przedmiotów egzotycznych w kolekcjach nowożytnych Europy wymagała odrębnego komentarza, jest to bowiem bardzo znaczące zjawisko w dziejach muzealnictwa. Krąg gromadzonych rzeczy rozszerzał się tak dalece, że musiało ulec zmianie ich wartościowanie. Niektóre przedmioty przesuвано z Wunderkammery do Kunstkammery, pod-

czas gdy inne przestawały być właśnie zaliczane do „sztuki” i stawały się osobliwościami. Zabezpieczane, nazywane i pokazywane zaczynają też być mało dotychczas dostrzegane lub wycofane z użytku rzeczy rodzime. Oto np. Don Vicencio Juan de Lastanosa, znakomity kolekcjoner hiszpański XVII w. gromadził z pasją wszystkie nieomal zachowane wówczas monety i medale ojczyzny Aragonii<sup>23</sup>.

Nowożytne poczucie ciągłości dziejów, potrzeba nienaruszalności zbiorów, znajdują swój wyraz w przytaczanych w omawianej książce dokumentach stabilizacji kolekcji, ich przypisania do określonych rodów, instytucji, miejsc. Nie ocaliło to przeważnie tych obiektów natury i sztuki od rozproszenia lub grabieży, ale same starania — także legislacyjne — na rzecz ich ochrony są bardzo znamienne z punktu widzenia historii kultury.

Napływ do kolekcji przedmiotów natury i sztuki pozaeuropejskiej, początki zbiorów etnologicznych, weryfikacja antycznej wiedzy o świecie, rozwój nauk eksperymentalnych i związanych z nimi kolekcji przyrodniczych, rodzące się poczucie misji oświatowych muzeów, kryzys obiektywizmu w myśleniu o sztuce, podziw dla rękodziela uprawianego niekiedy także przez cesarzy — to tylko niektóre zjawiska wskazujące na to, że ujęty w omawianej książce okres XVI i XVII w. został wybrany celnie, jako niezwykły, i przelomowy w historii muzealnictwa europejskiego.

Podsumowując: oksfordzkie *The origins of museums* są wydawnictwem nader pożytecznym, rzetelnym, a przy tym atrakcyjnym.

## Przypisy

<sup>1</sup> Pragnę w tym miejscu podziękować panu Arthurowi MacGregorowi, który udostępnił mi swój referat w Oksfordzie, przed jego opublikowaniem w omawianym zbiorze.

<sup>2</sup> Por. A. Wittlin, *Museums: in search of useable future*. Cambridge-Mass.-London. 1970 s. 78; G. Bazin, *Le temps de musées*. Desoer. 1967 s. 144-145.

<sup>3</sup> M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII*, Ossolineum Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973 s. 123-127; T. Sulerzyska, *Galeria obrazów i gabinety sztuki Radziwiłłów w XVII w.* „Biuletyn Historii Sztuki” 1961 nr 2.

<sup>4</sup> Redaktorzy zbioru wyjaśniają, że z przyczyn od nich niezależnych zabrakło referatów o kolekcjach francuskich tego czasu.

<sup>5</sup> L. Seeling, *The Munich Kunstkammer 1565-1807, The origins of museums*. Oxford 1985 s. 76-89.

<sup>6</sup> M. Bencard, *Appendix: A note on the Rosenborg Collection in Copenhagen. The origins ...*, s. 134.

<sup>7</sup> G. Olmi, *Italian cabinets of sixteenth and seventeenth centuries. The origins...*, s. 5-16.

<sup>8</sup> O. Neverov, *His Majesty's Cabinet' and Peter I's Kunstkammer. The origins...*, s. 54-62.

<sup>9</sup> L. Seeling, *op. cit.*

<sup>10</sup> H. O. Boström, *Philip Hainhofer and Gustavus Adolfus Kunstschränk in Uppsala. The origins ...*, s. 90-101.

<sup>11</sup> J. Schlosser, *Die Kunst-und-Wunderkammern der Spaetrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig 1908.

<sup>12</sup> E. Fučíková, *The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum? The origins ...* s. 47-53

<sup>13</sup> R. Distelberger, *The Habsburg collections in Vienne during the seventeenth century, The origins...*, s. 39-46.

<sup>14</sup> O. Neverov, *op. cit.*

<sup>15</sup> Z autopsji autorki w latach siedemdziesiątych i ostatnio w lipcu 1986.



<sup>16</sup> L. Laurencich-Minelli, *Museography and ethnographical collections in Bologna during the sixteenth and seventeenth centuries, The origins...*, s. 17-23.

<sup>17</sup> G. Olmi, *op. cit.*

<sup>18</sup> H. D. Schepelern, *Natural philosophers and princely collectors: Worm, Paludanus, and the Gottorp and Copenhagen collections. The origins...*, s. 115-120.

<sup>19</sup> Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Early Duch cabinets of curiosities. The origins...*, s. 115-120.

<sup>20</sup> G. Olmi, *op. cit.*

<sup>21</sup> A. MacGregor, *The cabinet of curiosities in seventeenth century Britain. The origins ...*, s. 147-158.

<sup>22</sup> E. Scheicher, *The collection of archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution. The origins ...*, s. 29-38.

<sup>23</sup> R. Lightbown, *Some notes on Spanish baroque collectors. The origins...*, s. 136-146.

Marta Krzemińska

MATERIES

11	Les musées de la région de l'arrondissement de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
12	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
13	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
14	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
15	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
16	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
17	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
18	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
19	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
20	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
21	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
22	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
23	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
24	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
25	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
26	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
27	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
28	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
29	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
30	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
31	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
32	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
33	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
34	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
35	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
36	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
37	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
38	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
39	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
40	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
41	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
42	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
43	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
44	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
45	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
46	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
47	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
48	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
49	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
50	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
51	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
52	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
53	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
54	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
55	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
56	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
57	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
58	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
59	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
60	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
61	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
62	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
63	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
64	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
65	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
66	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
67	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
68	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
69	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
70	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
71	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
72	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
73	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
74	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
75	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
76	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
77	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
78	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
79	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
80	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
81	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
82	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
83	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
84	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
85	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
86	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
87	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
88	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
89	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
90	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
91	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
92	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
93	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
94	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
95	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
96	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
97	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
98	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
99	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle
100	Le Musée de Valenciennes au XVIII <sup>e</sup> siècle



## SPIS TREŚCI / TABLE DES MATIERES

*Zdzisław Żygulski*

Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki . . . . .	3
Les principes théoriques de l'art de l'arrangement des expositions de musée, sous le jour des obtentions de la science contemporaine . . . . .	11

*Bogusław Mansfeld*

Związek Muzeów w Polsce (1914-1951) . . . . .	12
L'Union des Musées en Pologne (1914-1951) . . . . .	22

*Krzysztof Jakubowski*

Muzea przyrodnicze w obliczu przemian i wyzwań współczesności . . . . .	22
Les musées naturels en face des changements et défis de la contemporanéité . . . . .	35

*Jerzy Świecimski*

Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie — próba analizy porównawczej rozwiązań wystawowych . . . . .	37
Le Musée de l'Histoire Naturelle de Senckberg à Francfort — sur — le Main et le Musée Paléontologique de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou — l'essai d'une analyse comparative des résolutions d'exposition . . . . .	48

*Stanisław Januszewski*

Ekomuzeum Fourmies-Trélon we Francji . . . . .	48
L'écomusée Fourmies-Trélon en France . . . . .	54

*Jan Samek*

Polonica na Węgrzech. Zegary w zbiorach Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie .	55
Les „polonica” en Hongrie. Les horloges dans les collections du Musée des Artisanats Artistiques à Budapest . . . . .	58

**Andrzej Mikołajczyk**

Działalność Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego . . . . .	59
L'activité du Collège Intermuséaire Numismatique . . . . .	65

*Andrzej Ryszkiewicz*

O sprzedaży muzealiów . . . . .	66
Sur la vente des objets de musée . . . . .	67

*Roman Klim*

Muzeum Wisły w Tczewie . . . . .	68
Le Musée de la Vistule à Tczew . . . . .	73

*Aleksander Dubiński*

Karaimska Wystawa Etnograficzna w Trokach . . . . .	73
Exposition Ethnographique Caraima à Troki . . . . .	77

*Andrzej Ryszkiewicz*

Fundacja imienia Ciechanowieckich . . . . .	77
La Fondation du nom des Ciechanowiecki . . . . .	79

*Witold Karnkowski*

Mrzyki — groźne szkodniki eksponatów muzealnych . . . . .	80
Les „athrenus” — des insectes nuisibles dangereux pour des objets d'exposition de musée .	81



Muzeum przy Kolegiacie Zamojskiej. <i>Oprac. Andrzej Kędziora</i> . . . . .	81
Le musée près de la collégiale de Zamość — <i>élaboration Andrzej Kędziora</i> . . . . .	81
<b>Wystawa pamiątek Powstania Warszawskiego w Pałacu Krasińskich w Warszawie.</b>	
<i>Oprac. Małgorzata Sikorska</i> . . . . .	83
L'exposition des mémoires de l'Insurrection de Varsovie dans le Palais des Krasiński à Varsovie — <i>élaboration Małgorzata Sikorska</i> . . . . .	83
Paryskie kolokwium na temat obsługi osób niepełnosprawnych. <i>Oprac. Daniel Artymowski</i> .	86
Le colloque parisien sur le service des personnes infirmes — <i>élaboration Daniel Artymowski</i> .	86
Międzynarodowy kongres ICAMT (ICOM) w Budapeszcie. <i>Oprac. Jerzy Świecimski</i> . .	88
Le congrès international de l'ICAMT (ICOM) à Budapest — <i>élaboration Jerzy Świecimski</i> .	88
Jerzy Szablowski (1906-1989). <i>Oprac. Magdalena Piwocka, Jan K. Ostrowski</i> . . . . .	89
Jerzy Szablowski (1906-1989) — <i>élaboration Magdalena Piwocka, Jan K. Ostrowski</i> . . .	89
Adam Mauersberger (1910-1988). <i>Oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i> . . . . .	93
Adam Mauersberger (1910-1988) — <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i> . . . . .	93
Krzysztof Makulski (1938-1989). <i>Oprac. Franciszek Cemka</i> . . . . .	95
Krzysztof Makulski (1938-1989) — <i>élaboration Franciszek Cemka</i> . . . . .	95
The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe — recenzje — . . . . .	97
Les origines de musées. Le cabinet des curiosités en Europe des XVIe et XVIIe siècles .	97
<i>oprac. Marta Krzemińska</i>	



Skład: Pracownia Poligraficzna „Mikrotext”, W-wa, tel. 34.74.13  
Druk: Zakład Poligraficzny COIB, ul. Instalatorów 7c  
Zam.: /



