

MUZEAL NICTWO

POZNAN 1963

MUZEALNICTWO

NR 11

OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTKÓW

MUZEALNICTWO

NR 11

WARSZAWA—POZNAŃ 1963
MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Doc. Dr JANUSZ DURKO, Doc. Dr KAZIMIERZ MALINOWSKI,
Prof. Dr BOHDAN MARCONI, Prof. Dr KSAWERY PIWOCKI,
Prof. Dr ZDZISŁAW RAJEWSKI

Redaktor Naczelny: Doc. Dr KAZIMIERZ MALINOWSKI
Sekretarz Redakcji: mgr ANNA DOBRZYCKA

Redakcja techniczna: WINCENTY BASIŃSKI
Tłumaczenia francuskie: mgr MARIA KOLBUSZEWSKA s. 191—2, 194—5
mgr MAREK ROSTWOROWSKI s. 193



FOTOGRAFIE WYKONALI:

Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie: 1—9, 72—78. Pracownia Fotograficzna Muz. Hist. Włókiennictwa w Łodzi: 10—14. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie: 37—50, 59—71. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Poznaniu: 57, 79—82, 85, 87. Pracownia Fotograficzna Muzeum w Zielonej Górze: 22—26. Pracownia Fotograficzna Muzeum Przyrodniczego w Krakowie: 88—98. Colonial Williamsburg Photograph: 27—36. Narodowa Galeria, Praga: 51—56. Muzeum Sztuki, Bukareszt: 58. J. Niepokój, Krosno: 15—17, 20—21. J. Świdorski, Lublin: 83, 84, 86. A. Podlewski, Gdańsk: 104

Okładkę projektował JÓZEF SKORACKI

Ośrodek Dokumentacji Zabytków Warszawa—Poznań 1963 r. Nakład 700+20 egz.
Ark. wyd. 20,3 Ark. druk. 24,5 Papier ilustracyjny kl. III., 80 g, 61×86/8 cm.
Oddano do składania w październiku 1962 r. Druk ukończono w sierpniu 1963 r.

Zakłady Graficzne im. Marcina Kasprzaka w Poznaniu Zam. 2357/62 — P-4

SPIS TREŚCI

MATERIAŁY

<i>Stanisław Lorentz</i>	W stulecie Muzeum Narodowego w Warszawie	7
<i>Tadeusz Mańkowski</i>	Ze studiów nad historiografią sztuki w Polsce (I)	16

MUZEA I WYSTAWY

<i>Krystyna Kondratiuk</i>	Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi	33
<i>Stanisław Brzostowski</i>	Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu	46
<i>Bogdan Kres</i>	Dział winiarski w Muzeum Okręgowym w Zielonej Górze . . .	57
<i>Andrzej Szpakowski</i>	Colonial Williamsburg. Idea amerykańskiego muzeum pod go- łym niebem	61
<i>Marek Rostworowski</i>	Wystawa malarstwa Trecenta i Quattrocenta w Muzeum Naro- dowym w Krakowie	78
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	Retrospektywna wystawa niemieckiego portretu w Muzeum Narodowym w Warszawie	114
<i>Stanisław Błaszczuk</i>	Wystawy wielkopolskiej sztuki ludowej w Poznaniu, Koszalinie i Lublinie	123

MISCELLANEA

<i>Jerzy Świecimski</i>	Problemy ekspozycji muzeum przyrodniczego . Krakowskie Muzeum Przyrodnicze	131
<i>Tadeusz Banasik</i>	Rola filmu w pracy oświatowej muzeów	144
<i>Janusz Lehmann</i>	Walka z biologicznymi szkodnikami zbiorów muzealnych . . .	155

KRONIKA

<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	Wydawnictwa polskich muzeów artystycznych w latach 1960— —1961	168
	Kronika muzealnictwa artystycznego 1960—1961	178
	Résumés	191

SOMMAIRE

MATÉRIAUX

<i>Stanisław Lorentz</i>	Le Centenaire du Musée National de Varsovie	7
<i>Tadeusz Mańkowski</i>	Etudes sur l'historiographie de l'art en Pologne (I)	16

MUSÉES ET EXPOSITIONS

<i>Krystyna Kondratiuk</i>	Le Musée du Textile à Łódź	33
<i>Stanisław Brzostowski</i>	Le Musée Maria Konopnicka à Żarnowiec	46
<i>Bogdan Kres</i>	La Section des Vins du Musée de Zielona Góra	57
<i>Andrzej Szpakowski</i>	Le Musée de Williamsburg. Musée américain de plein air . .	61
<i>Marek Rostworowski</i>	L'exposition de la Peinture Italienne des XIVe et XVe siècles au Musée National de Cracovie	78
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	L'exposition du Portrait Allemand au Musée National de Var- sovie	114
<i>Stanisław Błaszczuk</i>	Les expositions d'Art Populaire de Grande Pologne à Poznań, à Koszalin et à Lublin	123

MISCELLANEA

<i>Jerzy Swiecimski</i>	Le Musée d'Histoire Naturelle de Cracovie. Problèmes d'exposition	131
<i>Tadeusz Banasik</i>	Le rôle du film dans l'activité éducative des musées	144
<i>Janusz Lehmann</i>	La lutte contre les destructeurs biologiques des collections de musées	155
Chronique		178
Résumés		191

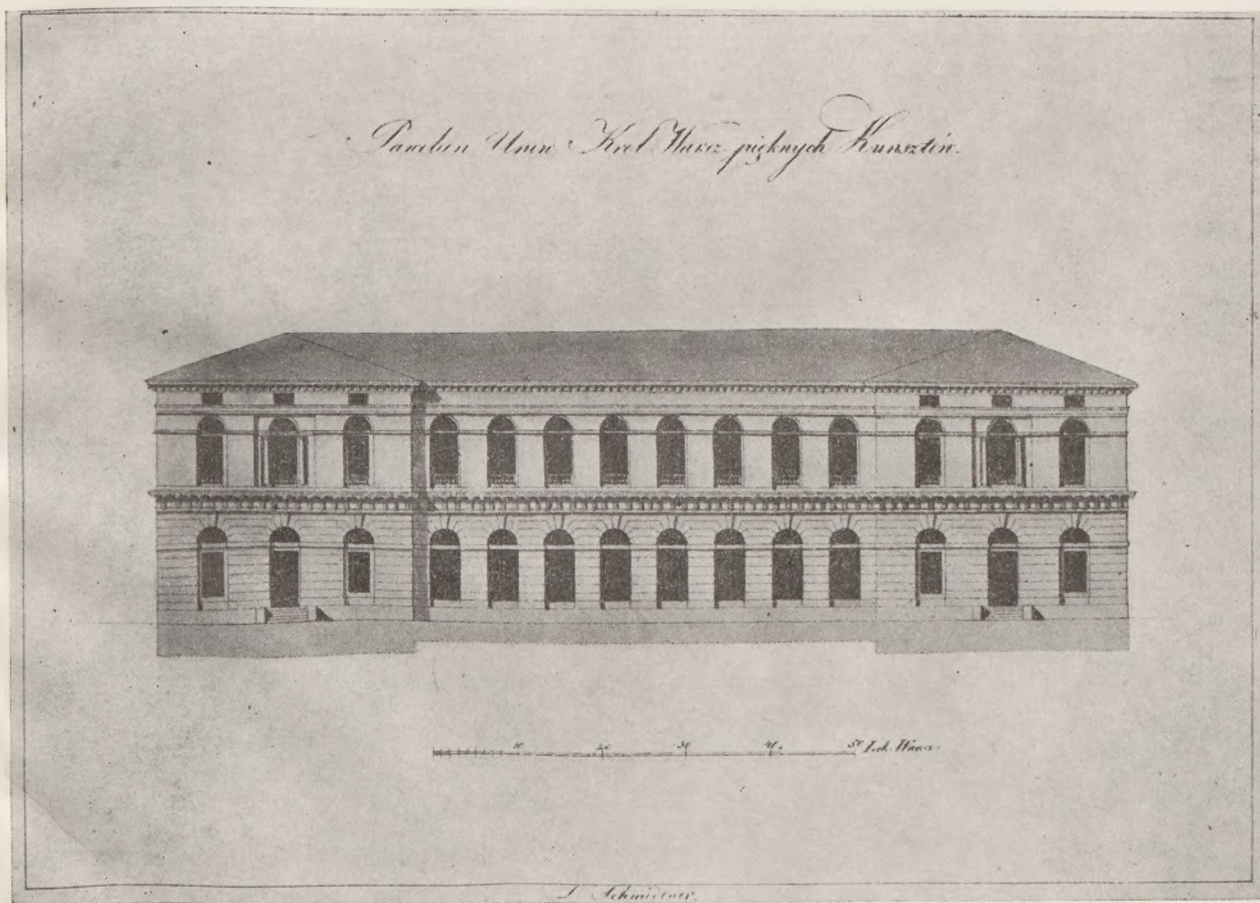
MATERIAŁY

Stanisław Lorentz

W STULECIE MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

Od chwili, gdy przed 27 laty objąłem kierownictwo Muzeum Narodowego w Warszawie, trzykrotnie w dłuższych artykułach powracałem do jego dziejów. W r. 1938 w pierwszym tomie „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie“, wydanym w związku z inauguracją nowego gmachu, nakreśliłem historię Muzeum od chwili powołania go do

życia dekretem z dn. 20 maja 1862 r.; w drugim tomie „Rocznika“ opisałem dzieje Muzeum od r. 1939 do 1954, wreszcie w tomie szóstym, który ukazał się w roku 1962, zamieściłem zarys historii Muzeum w ciągu stulecia, które dla naszej instytucji podzielić możemy na 6 okresów: I. od r. 1862 do 1875, obejmujący jego działalność począt-



Ryc. 1. Pawilon Uniwersytetu Warszawskiego. Muzeum Sztuk Pięknych



Ryc. 2. Gabinet Odlewów Gipsowych. Muzeum Sztuk Pięknych



Ryc. 3. Dom Neprosa przy Wierzbowej 11

kowo w warunkach pomyślnych, później stale się pogarszających w latach powojennych; II. od r. 1875 do 1899 — gdy Muzeum wegetowało, nie odgrywając żadnej roli w życiu społeczeństwa; III. od r. 1900 do 1915; w tym czasie udostępniono znów galerię obrazów, napływać poczęły znaczne zapisy i dary, zdecydowano budowę własnego gmachu i zakupiono plac; IV. od r. 1915 do 1935, bardzo ważny w dziejach Muzeum, bo wtedy rozpoczęto budowę gmachu, a zbiory dzięki darom i zakupom tak się rozrosły, że Muzeum Narodowe w Warszawie stało się obok Muzeum Narodowego w Krakowie czołową instytucją muzealną w naszym kraju; V. od r. 1936 do 1944: w pierwszej fazie do r. 1939 okres wielkiego rozkwitu dzięki gruntownej reorganizacji i ukończeniu nowego gmachu, w drugiej fazie — klęski; VI. od r. 1945 okres szybkiej odbudowy, przekształcenia w wielki instytut naukowy i instytucję oświatową, centralną polską instytucję muzealną.

Sto lat. Tylko sto lat. Powinniśmy przecież obchodzić 350-lecie warszawskich zbiorów, bo w początku XVII w. zaczęły się kształtować na dworze królewskim i w warszawskich pałacach magnackich. A gdyby nie burze dziejowe — zbiory nasze należałyby do czołowych kolekcji świata. Nic jednak nie pozostało z wazowskiej Galerii Obrazów na Zamku Królewskim i Galerii Rzeźb Starożytnych w Ujazdowie, prawie nic z kolekcji Jana Sobieskiego; sascy pasażerowie rabowali nas, a Galerie tworzyli w Dreźnie; skromne resztki zachowały się ze zbiorów Stanisława Augusta Poniatowskiego, rozproszyły się zaczątki Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Sto lat istnienia, ale znacznie mniej — działalności. Odliczmy ostatnią ćwierć XIX w. i 5 lat okupacji oraz lata, gdy wskutek warunków politycznych możliwości były bardzo ograniczone — pozostanie chyba zaledwie około lat pięćdziesięciu. To trzeba sobie uświadomić, oceniając całokształt dorobku Muzeum Narodowego w Warszawie, a także nie zapo-



Ryc. 4. Muzeum Narodowe w Warszawie przy ul. Podwale 15



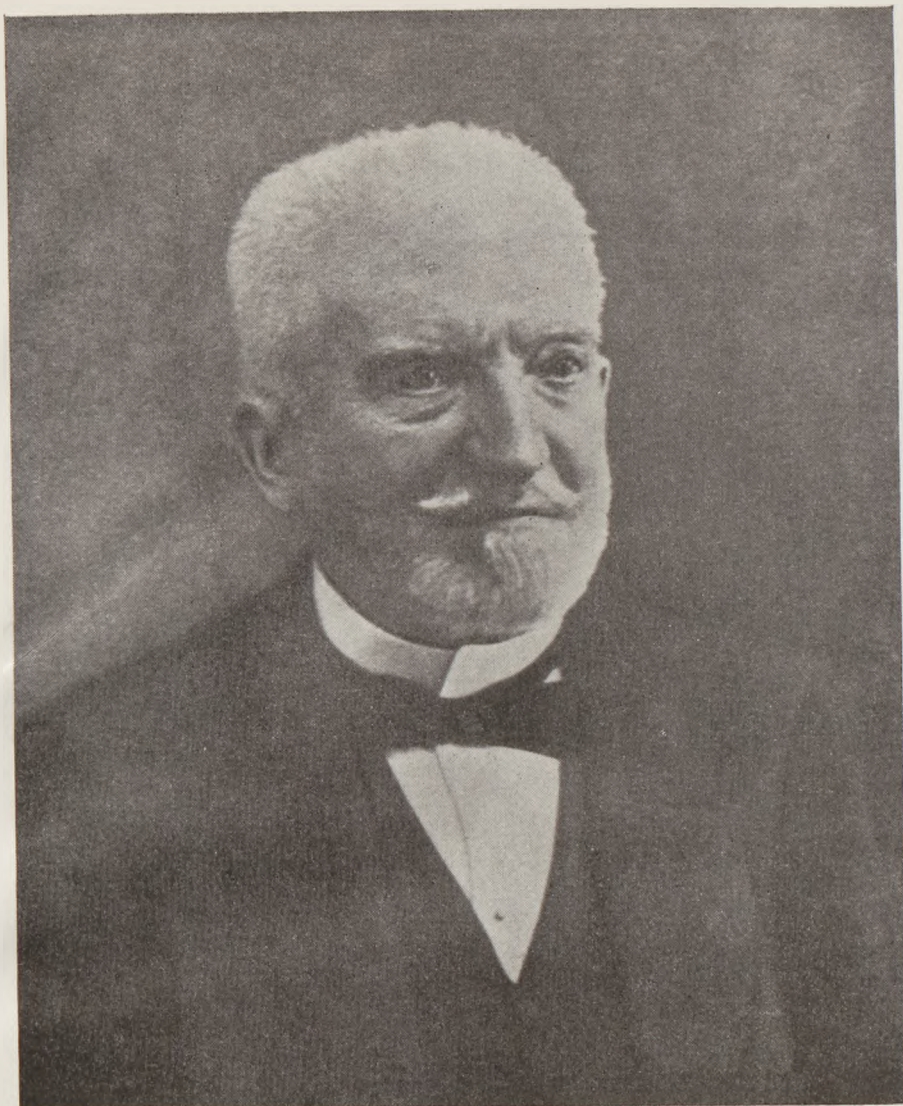
Ryc. 5. Justynian Karnicki

minąć, że rozwój w dziedzinie kultury bardzo utrudniają długie przerwy.

Sto lat istnienia, ale znacznie mniej kompetentnych rządów w Muzeum. Trudno może dziwić się, że w pierwszym pięćdziesięcioleciu dyrektorami Muzeum byli senatorowie, dystyngowani miłośnicy sztuki, ale anachronizmem było powołanie na to stanowisko w początku XX w. rzeźbiarza. Nic dziwnego, że w czasie dyskusji nad projektami budowy gmachu najnowocześniejsze poglądy na rolę muzeów wypowiedział w szeregu artykułów nie muzeolog lub historyk sztuki, lecz wybitny pisarz o bardzo wszechstronnych zainteresowaniach, Zenon Przesmycki (Miriam). Niestety i w latach późniejszych nie rozumiano, że dawno już minął okres, gdy muzeami kierowali oświeceni amatorzy, i że na ich czele znajdować się winni specjaliści; w instytucjach tego typu, jak Muzeum Narodowe — historycy sztuki o wykształceniu równocześnie w zakresie muzealnictwa i ochrony zabytków. Zbiory Muzeum rozra-

stały się wskutek tego pomyślnie, ale bezplanowo, a program budowy nowego gmachu był przestarzały, nieodpowiadający potrzebom nowoczesnego muzeum. Fatalne tego konsekwencje odczuwamy do dziś bardzo boleśnie.

Sto lat. Ale w ciągu tego czasu koncepcja Muzeum kilkakrotnie ulegała poważnym zmianom i bardzo zmieniał się program i zakres jego działalności. W pierwotnych projektach przewidywano, że Muzeum posiadać będzie dział archeologiczny, zbiór odlewów gipsowych, galerię obrazów, gabinet rycin i gabinet numizmatyczny. W r. 1907 w toku dyskusji nad budową gmachu wymieniano następujące działy: galerię obrazów i rzeźb, zbiory przemysłu artystycznego, dział architektury, broń, numizmaty i medale, grafikę itp. Szeroko dyskutowano sprawę włączenia do Muzeum zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W r. 1915 myślano o gigantycznym muzeum, posiadającym 18 działów: 1. Galerię obrazów, 2. Galerię rzeźb, 3. Przemysł artystyczny, 4. Po-



Ryc. 6. Cyprian Lachnicki

jazdy, 5. Zbiory historyczne, 6. Wnętrza, 7. Zbiory etnograficzne, 8. Budownictwo, 9. Inżynierię, 10. Rzemiosło, 11. Zabytki cechowe, 12. Starą Warszawę, 13. Teatr, 14. Zabytki żydowskie, 15. Oręż i wojskowość, 16. Archeologię przedhistoryczną, 17. Grafikę, 18. Monety, medale, sfragistykę. Już ten wykaz wskazuje, jak bardzo niekompetentni byli projektodawcy i jak mało orientowali się w nowoczesnej problematyce muzealnej. Dyskutowano nawet pomysł utworzenia Oddziału Przyrodniczego. Jak niepoważnie debatowano nad gmachem Muzeum Narodowego świadczy konkurs na jego projekt, ogłoszony w r. 1919, przewidujący, że Muzeum dysponować będzie 590 salami wystawowymi. Gdy ogłoszono w r. 1926 konkurs, który przyniósł nam projekt istniejącego obecnie gmachu, wymieniono: rzeźbę i architekturę polską i obcą, galerię malarstwa polskiego i meble, galerię malarstwa obcego, ryciny, zbiory kartograficzne, druki, medale, monety, sfragistykę, rękopisy, ubiory, wnętrza poszczególnych

epok, pojazdy i uprząże, kult katolicki i różnowierczy, teatr, muzykę, rzemiosła i cechy, sale historyczne (pamiątki i dokumenty), salę Mickiewicza, salę Słowackiego, salę Sienkiewicza, salę poetów, salę Warszawy, szkło i ceramikę, tkaniny, wyroby metalowe, starożytności żydowskie, działy wojskowe. To najtypowszy muzealny *bric-a-brac*, projektowany w r. 1926. Taka koncepcja i taki podział zbiorów przetrwały do r. 1935 i dopiero w r. 1936, gdy poddawano rewizji program i zakres działalności Muzeum ustalono następujący podział: 1. Zbiory Sztuki Starożytnej, 2. Galeria Sztuki Obcej, 3. Galeria Sztuki Polskiej, 4. Zbiory Sztuki Zdobniczej, 5. Grafika, 6. Numizmatyka, 7. Muzeum Dawnej Warszawy (w r. 1945 wyodrębnione w oddzielne Muzeum). Taki jest i obecnie zakres działalności Muzeum Narodowego, które ponadto po wojnie utworzyło oddziały w Łazienkach, Wilanowie, Nieborowie i Arkadii oraz Łowiczu. Wyraźne rozgraniczenie zakresu zainteresowań między muzeami było konieczne.



Ryc. 7. Bronisław Gembarzewski

W Warszawie po pierwszej wojnie mieliśmy przecież np. 3 muzea ze zbiorami z zakresu archeologii przedhistorycznej, 2 — etnografii, 3 — galerie malarstwa polskiego itd.

Przełom, jaki nastąpił w r. 1945 posiada w dziejach Muzeum zasadnicze znaczenie, a ostatnie siedemnaście lat wyraźnie określiły dalsze drogi jego rozwoju.

Galeria Sztuki Starożytnej, utworzona w r. 1937, a więc obchodząca dziś 25-lecie swego istnienia, uzyskała wyjątkowe warunki rozwoju dzięki własnym wykopaliskom w Egipcie, Sudanie, Syrii i na Krymie. Przed 25 laty nie spodziewaliśmy się, że będziemy mogli stworzyć tak poważne zbiory, a polska archeologia śródziemnomorska zajmie tak poważną pozycję w nauce światowej. Ten dział Mu-

zeum Narodowego ma obecnie szanse dalszego rozwoju.

Zbiory Sztuki Średniowiecznej dzięki komasacji zbiorów z różnych terenów kraju, w czasie wojny przemieszczanych przez Niemców, stały się jedną z najważniejszych kolekcji z tego zakresu w Europie Środkowej.

Galeria Rzeźby i Malarstwa Polskiego czasów nowożytnych, od XVI do XX w., jest dziś wielkim reprezentacyjnym działem Muzeum dzięki komasacji różnych zbiorów warszawskich, m. in. Zamku Królewskiego i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Galeria jest stale uzupełniana w drodze zakupów i na szanse pomyślnego dalszego rozwoju.

Galeria Sztuki Obcej rozrosła się o zbiory podworskie i pomnożona została przez liczne poważne



Ryc. 8. Stanisław Lorentz

zbiory. Jej zadaniem jest między innymi wykupywanie tych wybitnych dzieł sztuki obcej, które mogłyby być wywiezione zagranicę. Niestety kredyty na ten cel są niewystarczające. Możliwością programowego rozwoju Galerii przez zakupy zagranicą. Oczywiście nierealne byłoby projektowanie rozbudowy Galerii w tych działach, które cieszą się żywym zainteresowaniem muzeów i kolekcjonerów, ale pewne epoki i pewne nurty w sztuce, zasługujące na uwagę, nie stanowią dotąd przedmiotu szerokiego zbieractwa. Po ostatniej wojnie zorientowałem się na przykład w czasie pobytów we Francji, że za stosunkowo nieduże sumy można stworzyć u nas bardzo ciekawą galerię malarstwa francuskiego XVII w. No — ale i na to trzeba byłoby pewnych kredytów, a również mniej

rygorystycznych formalności; nie udało mi się więc wykorzystać okazji. Przytoczę tu znamieny przykład. Zaraz po zakończeniu pierwszej wojny światowej Czesi rozpoczęli gromadzić dzieła malarstwa francuskiego XIX i XX w. i szybko stworzyli piękną galerię, której wartość od tego czasu astronomicznie wzrosła. Kupowali za dewaluujące się korony. My w tym czasie sądziliśmy, że trzeba oszczędzać dewaluujące się marki. Z mieszanym uczuciem spoglądam zawsze na piękny obraz *Bonjour, Monsieur Gauguin* w praskiej Galerii, który jeszcze w r. 1937 miałem w naszym Muzeum na wystawie malarstwa francuskiego „Od Maneta do naszych dni”. Napisałem wówczas w katalogu, że stanowi własność Coll. Paul Rosenberg. Kupiliśmy nie my. Może w następnych pięciolatkach uda nam się

jednak w drodze zakupów zagranicą stworzyć jakiś atrakcyjny zespół w naszej Galerii Sztuki Obcej? Znow przytoczę przykład: w Muzeum Narodowym w Poznaniu — co prawda nie dzięki zakupom, lecz komasacji zbiorów — w ostatnich latach powojennych powstał dział malarstwa hiszpańskiego, który zajął notowaną pozycję w muzealnictwie europejskim.

Galeria Sztuki Zdobniczej. Wzrosła bardzo znacznie i pomnaża się stale, ale poważną w tym przeszkodę stanowi brak dostatecznych funduszy, a grożą też często wywozy zagranicę. Dotyczy to działu numizmatyki. Natomiast zadowoleni możemy być z systematycznej akcji wyławiania ze złomu złotego i srebrnego często bardzo cennych dzieł sztuki zdobniczej i numizmatów.

Nie chcę tu omawiać możliwości rozwojowych wszystkich działów, ale o jednym jeszcze muszę wspomnieć i to z gorącym apelem o pomoc. Myślę oczywiście o Galerii Sztuki Współczesnej, która stać się winna jednym z głównych działów Muzeum Narodowego w Warszawie. Na to pozyskać musi właściwe pomieszczenie w nowym i nowoczesnym pawilonie muzealnym. Sprawa to bardzo pilna. Nie należy przy tym mieszać spraw różnych. Jedną jest stworzenie muzealnej Galerii Sztuki Współczesnej, to jest Muzeum Sztuki Współczesnej, posiadającego sale wystawowe zbiorów stałych, a ponadto organizującego wystawy o charakterze specjalnym. Drugą — jest zbudowanie pawilonu

wystawowego dla sztuki współczesnej na częste, krótkie wystawy zmienne. Przewlekane realizacje obu tych zadań przynosi szkodę polskiej kulturze artystycznej.

W ciągu stu lat — kto z tego Muzeum korzystał? Trochę zorientować mogą cyfry, a mianowicie liczba zwiedzających. W latach 1865—69 Galerię Obrazów zwiedzało 5000—6000 osób rocznie, w następnych latach zbiór Odlewów Gipsowych — przeciętnie 1000—1500 osób rocznie. W Galerii Obrazów frekwencja spadła do 2000 osób. W latach 1900—1914 Galerię Obrazów zwiedzało 9000—15000, osób rocznie. W okresie od r. 1922 do 1931 frekwencja która początkowo wynosiła do 68000 osób rocznie, spadła potem do 20000—30000, a w r. 1931 nawet niespełna 10000 osób. W latach 1932—35 frekwencja wynosiła od 19000—36000 zwiedzających. Radykalna zmiana nastąpiła po reorganizacji, przeprowadzonej w latach 1935—36, gdy stworzono służbę oświatową i Muzeum stało się nowoczesną instytucją naukowo-oświatową. Już w r. 1936 mieliśmy 180 000 zwiedzających, w r. 1937 — 324000, a w ostatnim roku przed wojną, m.in. dzięki wystawie „Warszawa wczoraj, dziś, jutro“ — prawie milion. Atrakcyjne wystawy bardzo wzmagają zainteresowanie społeczeństwa. Wystawie skarbów narodowych, powracających z Kanady i wystawie meksykańskiej zawdzięczamy, że w r. 1961 frekwencja w Muzeum wraz z oddziałami, osiągnęła szczytową cyfrę — prawie 1 200 000 osób.



Ryc. 9. Muzeum Narodowe w Warszawie

Nie można lekceważyć cyfr, ale i nie można ich przeceniać. Pożądane są masowe pielgrzymki do muzeów, jak np. pielgrzymki do zamku wawelskiego lub na wystawy skarbów narodowych. Ale równolegle toczyć się powinna akcja oświatowa o sprecyzowanym programie. Taką działalność prowadziliśmy, choć w sposób jeszcze niedoskonały w porozumieniu ze szkołami. Naszym najważniejszym zadaniem jest teraz ustalić metody nawiązania bliższego kontaktu z dorosłymi, z zakładami pracy, organizacjami i stowarzyszeniami, z pojedynczymi miłośnikami sztuki. To nie jest łatwe. Namyślały się nad środkami realizacji tych zadań i rozważamy projekt utworzenia Towarzystwa Przyjaciół Muzeum, złożonego z sekcji specjalnych, np. miłośników dawnej ślusarszczyzny czy zegarów, miłośników Wieku Oświecenia lub malarstwa holenderskiego, porcelany albo rzeźby średniowiecznej; umyślnie wymieniam to wszystko w zupełnie przypadkowym zestawieniu, by wskazać, że wszelkie zainteresowania będą mogły być zaspokojone. Będziemy próbowali, czy ten pomysł znajdzie szersze zainteresowanie, a jeśli nie — próbować będziemy dalej.

Wydaje się, że w planach pracy na najbliższe lata przewidywać możemy dalszy rozwój współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie z muzeami na terenie całego kraju, tak dobrze zapoczątkowanej w województwie olsztyńskim, a rozszerzającej się teraz na Mazowsze. Jako centralna polska instytucja

muzealna w myśl Dekretu z dn. 7 maja 1945 r. Muzeum Narodowe w Warszawie jest do tego obowiązane, a obowiązek swój wypełnia z głębokim przekonaniem o wielkiej roli muzeów w dziedzinie upowszechnienia kultury.

Gdyby założyciele naszego Muzeum chcieli sobie wyobrazić, jak za sto lat wyglądać będzie instytucja, którą powołują do życia, mieliby wizję chyba nie bardzo zbliżoną do dzisiejszej rzeczywistości. I znów dziś nie potrafię sobie przedstawić obrazu Muzeum Narodowego w Warszawie za lat sto, w chwili jubileuszu, który uroczystie obchodzony będzie w r. 2062. Ale wydaje mi się, że w ogólnym zarysie widzę drogi rozwoju Muzeum w najbliższych dziesięcioleciach, a wizja ta jest bardzo optymistyczna. Nie tylko dlatego, że napewno rozwiną się pomyślnie nasze zbiory i że rozbudowa pomieszczeń pozwoli na ich należyte konserwowanie, badanie i eksponowanie. Chyba głównie dlatego, że mam w oczach wielką kadrę — dziś już 120 pracowników naukowych i fachowych, głęboko związanych ze swą instytucją, zdolnych do podejmowania poważnych prac naukowych i wypełniania rozległych zadań społeczno-oświatowych. Zbiory — to składnice, które dopiero wtedy stają się muzeami, gdy ożywia je myśl uczonego i działacza kulturalnego. Dzięki nim już dziś zajęliśmy poważną pozycję w muzealnictwie światowym. Nie wątpię, że nasi następcy potrafią ją pogłębić i rozszerzyć.

ZE STUDIÓW NAD HISTORIOGRAFIĄ SZTUKI W POLSCE (I)

Historia sztuki polskiej doszła do tego stopnia rozwoju, który domaga się spojrzenia wstecz i zdania sobie sprawy z etapów, jakie ona przebiegła.

Były dotąd tego usiłowania, jednakże nie obejmowały nigdy całokształtu historiografii sztuki polskiej. Dla wieku XVIII próbowałem tego w wydanej w r. 1929 pracy o *Poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*¹⁾. Szerszy zakres objął A. Bochnak w *Zarysie dziejów polskiej historii sztuki* (wydanym w r. 1948²⁾), który ujmował ten temat z punktu widzenia działalności Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności. Pogląd na jej działalność w okresie lat 80 dałem w komunikacie zamieszczonym w Sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności z r. 1952³⁾, pogląd zaś na działalność warszawskiego ośrodka w tym zakresie dał równocześnie W. Tatarkiewicz⁴⁾. Ostatnią była praca odnosząca się również tylko do fragmentu całości, Heleny i Stefana Kozakiewiczów o *Historycznym rozwoju badań nad sztuką polskiego Odrodzenia*⁵⁾.

Jeśliby chcieć poszukiwać obrazu historiografii sztuki polskiej w rozrzuconych w Sprawozdaniach i Pracach Komisji Historii Sztuki PAU, w Biuletynie Historii Sztuki i innych wydawnictwach i artykułach omawiających działalność poszczególnych historyków sztuki, to te ujęte zazwyczaj jako nekrologi podnosiły cechy dodatnie ich naukowej działalności, zaś mniej krytycznie odnosiły się do jej stron ujemnych. Dlatego też opracowanie obejmujące całokształt naszej historiografii sztuki wydaje się konieczne. Winno ono być rzeczowe i oceniać działalność polskich pracowników na polu historii sztuki na tle czasów, w których żyli i działali.

Szkic niniejszy nie wymienia wszystkich pracowników na polu polskiej historii sztuki, ani nie daje opisu działalności każdego z nich. Zadaniem jego

jest raczej wskazanie etapów, przez jakie przechodził rozwój naszej dyscypliny, skreślenie jej tła, przy ograniczeniu się do scharakteryzowania działalności tylko najwybitniejszych jej pracowników, autorów prac, które naukę polskiej historii sztuki posuwały znacznie naprzód. Szło o objęcie rzutem oka całości dorobku naukowego, o rozdzielenie światła i cieni w obrazie całości. Kto szukać będzie szczegółów czy dat bibliograficznych, ten sięgnie do pracy A. Bochnaka i do przygotowywanego przez Państwowy Instytut Sztuki wydawnictwa, obszernej bibliografii sztuki.

Pracą tą objęto okres czasu tylko do r. 1940, wychodząc poza te ramy tylko tam, gdzie to łączyło się bezpośrednio z treścią przedstawionej działalności któregoś z historyków sztuki. Dzieje polskiej historiografii sztuki po r. 1940 zostały przedstawione po części w pracy Kozakiewiczów pt. *Historyczny rozwój badań nad sztuką polskiego Odrodzenia*. Przegląd dorobku dziesięciolecia 1944–1954 daje praca Juliusza Starzyńskiego, *Rozwój nauki o sztuce w Polsce Ludowej w latach 1944–1954*, w wydaniu powielonym. Poprzedziła ją opublikowana w celach dyskusyjnych tegoż autora praca ogłoszona w kwartalniku. *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki* nr 2 z 1954 r.

Można dzieje polskiej historiografii sztuki rozważać od strony ludzi nauki, którzy ją tworzyli i ich działalności, albo od strony środowiska, do których ci twórcy należeli, prądów umysłowych, które przejawiały się w ogłaszanych przez nich pracach, tematów jakie oni podejmowali itp. Każdy z tych punktów widzenia ma swoje uzasadnienie, nie zawsze jeden od drugiego może być oddzielony i oddzielenie to ściśle przeprowadzone. To też w pracy tej czytelnik znajdzie je poruszone w pewnym

ze sobą powiązaniu, które jak sądzę toku myśli nie zaciemnia, lecz raczej rzecz z różnych stron naświetla.

Nie uwzględniłem tu wypowiedzi mówiących o poglądach na sztukę, gdyż one nie należą do historiografii sztuki, a stwierdzają natomiast jakie opinie panowały o niej w danej epoce w społeczeństwie lub należą do dziejów krytyki sztuki, mówią wreszcie o stanowisku jej odbiorców. Pod pojęcie historiografii sztuki podpadają natomiast wszelkie pisma i wydawnictwa dotyczące bądź samych dzieł sztuki czy ich twórców, jej dziejów i tła, na którym dzieje te rozwijały się. Jest to jej pojmowanie ściślejsze, do którego się skłaniam, jakkolwiek w toku pracy nieraz przyjdzie potrącić także o inne momenty pozostające w tym w związku.

ODBUDOWA PO SZWEDZKIM POTOPIE I JEZUICCYPISARZE O ARCHITEKTURZE

Przejawem bezpośredniego zainteresowania teorią sztuki, w szczególności architektury, lecz nie historiografią sztuki, można nazwać najdawniejsze znane nam pismo powstałe w Polsce, a dotyczące tej dziedziny. Była nim rękopiśmienna kopia Witruwiusza, *De architectura libri decem*, dokonana w klasztorze kanoników regularnych w Trzemesznie ręką brata Jana Kropidły w r. 1465⁶), Glossy jakimi je zaopatrzone współcześnie mówią o tym, że rękopiśmienny kodeks był czytany i objaśniany, że wśród przejawów wpływów włoskich humanizmu u nas w XV wieku znajdziemy ślady głębiej pojmowanej kultury artystycznej. Nie można jednak jeszcze mówić o myśli twórczej, któraby przejawiała się w pismach oryginalnych, wyszłych spod polskiego pióra.

Co więcej, przez cały czas t. zw. złotego wieku polskiego humanizmu w XVI w. nie znajdujemy dzieł polskiego autorstwa, któreby świadczyły o samodzielnym poglądzie u nas na sprawy sztuki. Nie brak było w polskich rękach dzieł obcych, łacińskich wydań autorów starożytnych jak Witruwiusza, czy współczesnych włoskich Vignoli, Palladia, Serlia, Scamozziego, jak o tym świadczą liczne, po dziś dzień zachowane egzemplarze ich dzieł z podpisami i ekslibrisami właścicieli. Jednakże żaden polski autor nie podjął pracy, któraby świadczyła o oryginalnym, innym niż u obcych autorów spojrzeniu na dzieło architektury, mimo że jak dobrze wiemy w Polsce nie brakło wówczas dzieł, noszących piętno swojskiej odrębności, odmiennych od ogólnoeuropejskich. I kiedy Łukasz Górski w swym *Dworzaninie*⁷) przerabiał i zastosował do polskich stosunków utwór Castiglione'a, to rozdziału dotyczącego sztuki nie uwzględnił, zaznaczając, że „dysputacja, która ars jest misterniejsza jeśli pictura czy sta-

tuaria“ zda mu się zbytęzną, której u nas nie znają, a „Polakom, którzy delicatum palatum niedawno mieć poczęli“ malowanie „nie szłoby to w smak“.

Charakterystyczne jest też, że nie w czasach renesansowego rozkwitu kultury w Polsce XVI w., lecz w czasach klęsk i zniszczeń, w połowie XVII w. powstaje u nas pierwsza praca z zakresu sztuki. Ruina w jakiej znalazła się Rzeczpospolita po „potopie“ szwedzkim w połowie XVII wieku wymagała zaradzenia złu, podniesienia z upadku spalonych i zniszczonych miast i wsi, dworów i pałaców, zamków i kościołów. Wzięto się do odbudowy i ruch na tym polu był znaczny, lecz nie od razu zdołano wszystkiego dokonać i odbudowa zniszczeń trwać miała jeszcze długo. Mówią o tym daty odnowień kościołów, gdyż daty zniszczonych siedzib mieszkalnych rzadko kiedy doszły do naszej wiadomości.

Pierwszą troską była niewątpliwie odbudowa tych ostatnich. Jednak w jednym tylko wypadku znalazła ona wyraz w dziełku wydanym drukiem. Jest nim *Krótką Nauka budownictwa Dworów, Pałaców i Zamków podług Nieba y zwyczaju polskiego, wyszła w Krakowie w r. 1659 u wdowy dziedziców Andrzeja Piotrkowczyka*. Autorstwo dzieła wydanego anonimowo jest niepewne. Przypisywano je raz Łukaszowi Opalińskiemu, to znów Andrzejowi Opalińskiemu, wreszcie próbowano je związać z osobą Krzysztofa Opalińskiego opierając się na dopisanym ręką na rękopiśmiennym egzemplarzu nazwisko „Opaliński“⁸), które jednak może mieć w tym wypadku różne znaczenie i niekoniecznie mówi o jego autorze. W każdym razie związać je należy z wymogiem chwili, aktualną podówczas odbudową zniszczonych siedzib mieszkalnych po „potopie“.

Dziełko to było w swoim czasie czynem społecznym. Przebija zeń tendencja odnowienia siedzib mieszkalnych szlachty w myśl rodzimych tradycji. Stawiając postulaty, które miałyby obowiązywać w budownictwie, sięga ono zarazem wstecz i mówi o tym co było, a co autor chciałby widzieć w budowlach, jakie w jego czasach miały być wznoszone.

Druga połowa w. XVII to czasy sarmatyzmu z jego kulturą odpowiadającą ówczesnemu poziomowi szlacheckiej warstwy narodu, jego potrzebom i wymogom życiowym i jego atmosferze umysłowej. Cechowało ją nastawienie na wskroś praktyczne, zmysł gospodarności ludzi oddanych zawodowi rolniczemu, ziemiański sposób życia i bycia, przy wyższej stosunkowo kulturze towarzyskiej wyrobionej w sąsiedzkich stosunkach braci-szlachty. Dla kultury artystycznej w tym środowisku było miejsce przede wszystkim w dziedzinie architektury, budownictwa siedzib członków społeczności szlacheckiej.

kiej. Przed drugą połową w. XVII nie było w Polsce pisarzy, którzyby się zajęli teorią, czy choćby tylko praktyką architektury. Nie było też piszących o innych sztukach, malarstwie i rzeźbie. Tylko architektura znalazła w drugiej połowie tego stulecia głębsze zainteresowanie, które zdołało się przejawiać w wydanych drukiem pracach.

Bezpretensjonalne dziełko anonima, liczące zaledwie 62 strony, dalekie jest od naukowego sposobu ujęcia przedmiotu. Autor pisał jak sam powiada „z uprzejmą ku ojczyźnie życzliwością, aby za przywróceniem pożądanego pokoju, sztuki powróciły do nas“. Praca jego przedstawia rzecz w sposób odpowiadający ówczesnemu polskiemu sposobowi myślenia. Pozwala ono nam wejrzeć w to, jak sprawy sztuki kształtowały się w umyśle autora, który niewątpliwie miał kiedyś w ręku Witruwiusza i Vignolę, na którego jednak oni decydującego wpływu nie wywarli. Pozostał on przy tych pojęciach, jakie o architekturze mieli jego ojciec i dziad, a jakie urosły na gruncie praktycznych doświadczeń ich i jego własnych, oraz jego bliższych i dalszych sąsiadów, z którymi się stykał i rzeczy te omawiał. Refleksje jego wzięte są z polskiej grzedy i tym bardziej są dla nas cenne. Autor ujmuje to w słowa: „A że trudno życie odmienić, które już dawny zwyczaj stwierdził, toć dom i mieszkanie do niego stosować potrzeba. Co ja czynię w tym krótkim piśmie...“

Znajdziemy u autora tego dziełka także ślady wpływów obcych, odzwierciedlających ogólnie w Europie przyjęty pogląd, oparty na starożytnych autorach, iż architektura *omnium artium regina*. Stosunek wzajemny sztuk do siebie wyraził on słowami: „architektura ma dwie panie, które ją kształtnie stroją, ubierają, zdobią, to jest *sculpturam et picturam*“. Kiedy wspomina o tzw. porządkach kolumn to odsyła czytelnika do Vignoli. Poza tym jednak wszystko w jego niewielkim a treściwym dziełku wzięte jest z doświadczeń rodzimych, jak się wyraża „podług nieba i zwyczaju polskiego“.

W samym tytule dziełka zaznaczono, że idzie w nim o „budownictwo dworów, pałaców i zamków“, a więc architekturę świecką a nie sakralną. Na pierwszym miejscu przy tym postawione zostały dwory; autor mówi dla kogo w pierwszym rzędzie praca ta była przeznaczona. Architekturę zamków zbywa uważając ją w tym czasie za niepożądaną i niewłaściwą, a uznaje natomiast potrzebę twierdz pogranicznych dobrze zaopatrzonych załogami. Typem architektury, do którego przykładu największą wagę jest dwór szlachecki, cechami swymi najbardziej swojski i rodzimy. W ustalony wówczas typ polskiego dworu nie wprowadza on inowacji, nie myśli o jego zreformowaniu czy zmodernizowaniu, lecz akceptuje te jego założenia, jakie wiekowa prak-

tyka ustaliła i co zmysł praktyczny tych, którzy go zamieszkiwali uznał za dobre. Stwierdzenie dotychczasowego stanu rzeczy w architekturze dworu polskiego zasługuje na szczególne podkreślenie.

Dworem nazywa nasz anonim budynek mieszkalny o jednej kondygnacji, więc parterowy z drzewa albo z muru. Pałac to budynek murowany o dwóch kondygnacjach, przyczem zarówno dwór jak i pałac należy według niego do kategorii budowli otworzystych, podczas kiedy zamek jest budynkiem zawartym z dziedzińcem obudowanym z wszystkich stron. „Pospolite tutaj w Polsce takowe zamki wałami otaczają i oraz pomieszkane i fortecę chcą mieć“, jak mówi autor, a w tych słowach jego brzmi jakby echo czy tylko analogia włoskiej zasady budowania *palazzo in fortezza*.

Nie jest jednak anonimowy autor zwolennikiem architektury zamkowej, którą porównuje do „ratyszów albo klauzur klasztornych“. „Pałace daleko lepiej ad usum polskiej polityki służą niżeli zamki zawarte, podwórze przestronne mający przed sobą, budynkami inszymi otoczone, ochędoźniejszy być może i fetorum mniej podległy, jako in *libero aere eventilatione*“.

Kategorie, według których autor odróżnia dwory i pałace, stanowiły prawdopodobnie jego własny pomysł i ogólnie biorąc nie przyjęły się w życiu. Stwierdzamy to na przykładzie siedziby Włodzickich w Rogowie, zbudowanej w r. 1685, więc w 25 lat później od wyjścia dziełka anonima. W rękopiśmiennym inwentarzu klucza Rogowskiego z r. 1770 budowla ta nazwana jest pałacem. Szydłowski⁹⁾ w swej pracy o niej nazywa ją dworem. W ustach miejscowej ludności zabytek ten do dzisiaj jest pałacem. Dwór zdaje się stanowić pojęcie podstawowe budowli mieszkalnej szlacheckiej. Nie ma też anonimowy autor na myśli pałaców miejskich, którymi w swym dziełku wogóle się nie zajmuje. Jego stanowisko jest klasowo-szlacheckie i praca była przeznaczona dla warstwy szlacheckiej i ziemiańskiej nrodu.

W jednym tylko autor odstępkuje od przeważającego w Polsce zwyczaju, zalecając budowlę murowaną nie zaś drewnianą.

Ma on świadomość tego, że „co do inventyey i umiejętności budowania, to ja to pierwszy podam, stosując ją ad usum Polski“. Istotnie też był on pierwszym autorem polskim, który pisał o architekturze.

Dziełko to jest jedynym, jakie w trzeciej ćwierci XVII w. ukazało się w Polsce z zakresu architektury. W dziejach naszej historii sztuki jest ono izolowane od innych od niego późniejszych i autor jego nie miał bezpośrednich następców ani naśladowców. Czy cel jaki ono miało na oku był osiągnięty i w jakim stopniu, tego nie wiemy.

Na innych przesłankach były oparte prace dotyczące architektury, które pojawiły się później.

W ostatniej ćwierci XVII w. ogłoszone wówczas drukiem prace o architekturze pozostawały w związku z nauką w szkołach jezuickich, a autorami prac z tego zakresu byli jezuici. Ten stan rzeczy przetrwał do w. XVIII i dlatego na tym miejscu traktuję łącznie prace o architekturze wyszłe w ostatniej ćwierci XVII i pierwszej połowie XVIII wieku.

Dominująca rola jezuitów w dziedzinie architektury jest charakterystyczną zwłaszcza dla czasów panowania Jana III. Na innym miejscu¹⁰⁾ miałem sposobność stwierdzić, że organizacja budownictwa królewskiego za Sobieskiego była przeważnie w ręku Jezuitów. Na jej czele stał o. Bartłomiej Wąsowski wzywany przez króla w ważniejszych sprawach dla powzięcia decyzji, a w czasach pobytu Jana III w Żółkwi bawiący tam nieraz czas dłuższy. We Lwowie, gdzie kosztem Sobieskiego kończono kościół, klasztor i szpital Bonifratrów, sprawy administracyjne budowli złożone były w ręce o. Kazimierza Humniewicza również jezuitę, nazywanego Komisarzem budowli królewskich. Oparcie się Jana III o jezuitów i ich członków organizacji zakonnego budownictwa stanowiło jedno ze znamion tego czasu.

W nauce szkół jezuickich doniosłą rolę odgrywała matematyka i geometria. Według współczesnych pojęć łączyła się z geometrią i z niej wypływała architektura, oparta na obliczeniach i pomiarach¹¹⁾. Częścią jej była także mechanika, należąca do tego samego kompleksu nauk wykładanych przez tych samych nauczycieli. Nauki te wykładano z myślą o przygotowaniu szlacheckiej młodzieży do stanu wojskowego, zatem zwracano szczególną uwagę na architekturę wojskową, sztukę fortyfikacyjną, a doczepką do tego niejako była nauka architektury cywilnej. Tak pojmowano naukę architektury wogóle, tak traktowano ją także w szkołach jezuickich. Punktem wyjścia była nauka matematyki, geometrii i fizyki i praktyczne ich zastosowanie także w architekturze. Nacisk kładziono na obliczenia i stronę techniczną budowli, nie zaś na styl i artystyczne walory. W przeciwieństwie też do poprzednio omówionej krótkiej nauki budownictwa, w nauczaniu architektury jako przedmiotu szkolnego nie było mowy o zachowaniu tradycji dawnego polskiego budownictwa. Nauczyciele jezuicki architektury byli propagatorami form stylowych ogólnoeuropejskich.

Jak stwierdza monografista szkół jezuickich¹²⁾ trudno było wśród jezuitów prowincji zakonnych Polski i Litwy o profesorów architektury. Należało ich naprzód wykształcić, a ci nabywszy wiedzę mogli jej dopiero udzielać uczniom kolegów jezuic-

kich. Była to przeważnie wiedza nabyta z książek i wykładów, rzadko w połączeniu z praktycznie zastosowaną twórczością architektoniczną.

Połączenie matematyki, geometrii, fizyki i architektury nie wychodziło na korzyść tej ostatniej. Przykładem może być o. Gabriel Lenkiewicz, który wysłany przez zakon do Rzymu słuchał w tamtejszym kolegium jezuickim matematyki i w tym kierunku osiągnął znaczne rezultaty, po powrocie do kraju zaś wykładał w collegium nobilium w Warszawie zarówno matematykę, jak i architekturę, która jego specjalnością nigdy nie była.

Prócz wpływów rzymskich na polskich jezuitów — nauczycieli architektury — nie brakło też wpływów francuskich. Do Rzymu lub Paryża wysyłano bowiem na studia przyszłych nauczycieli tego przedmiotu. Wśród nich znajdziemy autorów ogłaszanych drukiem prac z tej dziedziny.

Jezuitą był ks. Bartłomiej Nataniel Wąsowski, z którego pióra wyszła wydana w r. 1678 w Poznaniu po łacinie książka p.t. *Callitectonicorum seu de Pulchro Architecturae sacrae et civilis Compendio collectorum liber unicus. In gratiam et usum Matheos auditorum in Collegio Posnaniensi Societatis Jesu. De superiorum facultate. Posnaniae Typis eiusdem Collegii Anno 1678*. Daje ona obraz stanu znajomości architektury na terenie polskim i wpływów obcych w tym zakresie w drugiej połowie XVII w. Na odwrót bowiem jak anonimowy autor Krótkiej nauki, który czerpał z tradycji polskiego budownictwa, Wąsowski czerpał z wzorów obcych.

Bartłomiej Wąsowski, ur. 1617 r., rodem z Kujaw, przebywał czas jakiś w kolegium jarosławskim Tow. Jezusowego jako jego rektor, później zaś w Wielkopolsce — Bydgoszczy i Poznaniu, gdzie wydał w r. 1678 dedykowane królewiczowi Jakubowi Sobieskiemu dzieło *Callitectonicorum*. Zmarł w r. 1687¹³⁾.

Motto wzięte z Witruwiusza „Maxime in aedibus Deorum laudes et culpae aeternae solent permanere“ wskazuje na główne źródło natchnień autora i na wzór jaki autor sobie stawia. Całość dzieła wskazuje nadto na bliski związek z teoretykami włoskiego renesansu, którzy znów wspólnie zbiegają się w swych pojmowaniach architektury, opartych na Witruwiuszu.

Intentio opusculi — rodzaj przedmowy, zdradza nie tylko zamiary autora, ale i stan wiedzy architektonicznej we współczesnej Polsce. Chce on mówić o pięknie architektury, o tym co tworzy w dziele architektonicznym jego wdzięk, co sprawia przyjemność oku, a co jest rzeczą trudną i u nas zaledwie znaną tym, którzy biorą się do budowy. Powstają wielkie budowle, w których powtarzane są wieczne błędy, gdyż nie zna się zasad piękna,

dla braku zarówno przykładów, jak i książek i mistrzów. Stąd tendencja Wąsowskiego do pogłębienia u nas wiedzy architektonicznej i poczucia piękna w architekturze. Jak włoscy teoretycy opierali się na wzorach antyku, w nich szukali reguł i kanonu, a w praktyce jednak tworzyli samoistnie raczej w duchu sztuki narodowej, tak samo postępuje i tymi samymi drogami idzie Wąsowski.

Początek jego dzieła zawiera wstępne wiadomości o symetrii i przechodzi do proporcji kolumn starożytnych, przytoczenia pięciu klasycznych porządków architektonicznych, po których następują jeszcze *ordo columnarum architecturae Salomonis* i *ordo gothicus*, „zrodzony z błędów innych porządków“, o którym autor nie ma nic korzystnego do powiedzenia. Główną część dzieła stanowi rozpatrywanie proporcji i piękna kolumn, oparte na geometrycznych pomiarach i porównaniu ich do symetrii ciała ludzkiego. Na wyrażonych w cyfrach kanonach piękna poszczególnych porządków kolumn oparty, miał architekt zastosowywać je w budowni bez obawy uchybienia zasadom „skali stylometrycznej“. Przegląd form architektonicznych, dość obszerny, daje nam więcej sposobności do wglądu, jak Wąsowski orientuje się we współczesnej włoskiej literaturze dotyczącej architektury. Prócz tego ciekawą i ważną jest polska nomenklatura architektoniczna zestawiona przez Wąsowskiego w porównaniu z łacińską i włoską.

Piękno polega na zachowaniu proporcji. Studium ich opartemu na pomiarach i cyfrach oddaje się Wąsowski z całym zamięłowaniem, wchodząc w szczegóły i powołując się przy tym zwykle na cytowanych przez Witruwiusza starożytnych architektów. Obeznany jest przy tym z jego komentatorami jak Antonio Labacco¹⁴⁾ i z wszystkimi prawie teoretykami sztuki XVI w. Na wielu miejscach więc przytacza Serlia¹⁵⁾, o ile tenże odmiennie od Witruwiusza w szczegółach rzecz przedstawia. Kilkakrotnie spotykamy się też z cytowaniem „Barociusa“, jak Wąsowski nazywa Giacomą Barozzi da Vignola. Widocznie znaną mu jest nie tylko *Regola delle cinque ordini d'architettura*¹⁶⁾, ale i dzieło jego o perspektywie¹⁷⁾. Poza Witruwiuszem najczęściej spotykamy się z przytaczaniem nazwiska Scamozziego.

Vincenzo Scamozzi i jego dzieło *Dell' Idea dell' Architettura universale*¹⁸⁾ było Wąsowskiemu najbliższe czasem. Wspomina też o budowach weneckich, a plany działalności architektonicznej Scamozziego przytacza w rytowanych reprodukcjach w szeregu szkiców. Możliwie, że jeden z nich jest projektem Scamozziego zamku zbaraskiego dla Krzysztofa Zbaraskiego, o którym pisze obszernie Scamozzi w *Idea dell' Architettura*¹⁹⁾. Kilkakrotnie wreszcie znajdujemy powoływanie się na Palladia.

Serlio, Vignola, Palladio i Scamozzi, to cztery nazwiska o znaczeniu uniwersalnym, wpływające zasadniczo na dalszy rozwój architektury. Wąsowski jest z nimi obeznany szczegółowo. Nie brak mu też znajomości i pomniejszych autorów, jak to widać z cytatów z Daniela Barbaro tłumacza Witruwiusza (*Venezia 1556* pierwsze wyd.), G.B. Montano (*Libro d'architettura*. Roma 1608 pierwsze wyd.). Lecz zna Wąsowski także i teoretyków architektury z poza Włoch, jak Vredemana de Vries, zwanego „flamandzkim Vitruwiuszem“ (*Architectura*, Antwerpia 1565 pierwsze wyd.) i Nic. Goldmanna (*Elementarum architecturae militaris*, Leyda 1643, pierwsze wyd.).

Poza samym obeznaniem z literaturą europejską zna Wąsowski pomniki architektoniczne, o których w świecie wówczas było głośno. Mówi o rzymskich kościołach, o Watykańskiej bazylice, której ołtarz Berniniego podaje w reprodukcji, wspomina o bazylice Laterańskiej, o kościele il Gesu, S. Ignazio, S. Andrea della Valle, znanych mu chyba z autopsji. Z dzieł budownictwa w Polsce mówi o kościele św. Piotra w Krakowie i o kolumnie Zygmunta w Warszawie.

Praktyczna twórczość architektoniczna poprzedziła u Wąsowskiego jego teoretyczną pracę autorską. W r. 1650 buduje on w Poznaniu kościół jezuitki.

Był on mężem zaufania Jana III w sprawach architektury. Król wzywał go do rady tam gdzie tego potrzebował, jak to było w r. 1686 w Żółkwi²⁰⁾. Postanowienia Wąsowskiego były też obowiązujące dla innych niżej w hierarchii postawionych pełnomocników królewskich w sprawach budownictwa. Wąsowski stał na czele tej organizacji. Poddanym jego rozkazom był we Lwowie znów duchowny, o. Kazimierz Humniewicz²¹⁾. Jedynie w Żółkwi był nim architekt świecki Piotr Beber.

Również jezuitą był ks. Stanisław Sol ski, autor dzieła *Architekt polski to jest nauka ulżenia wszelkich ciężarów. Używania potrzebnych machin ziemnych i wodnych. Stawiania ozdobnych kościołów małym kosztem. O proporcji rzeczy wysokostojących. O wschodach i pawimentach. Czego się chronić i trzymać w budynkach od fundamentów aż do dachu. O fortyfikacjach i o innych trudnościach budowniczych. Do druku podany przez ks. Stanisława Sol skiego. W Krakowie R. MDCLXXXX w druk. M. A. Schedla*. Dzieła tego jednak wyszła tylko pierwsza księga, w której, zapowiedzianej w tytule, części o architekturze nie zawarto. Ks. Sol ski nie poprzestawał na samym teoretycznym nauczaniu architektury, lecz zajmował się nią także praktycznie. Cieszył się wielkim uznaniem jako jej znawca, a gdy biskup krakowski Jan Małachowski fundował w Krakowie kościół PP. Wizytek, to sporządzone w r. 1696

przez Francesca Solari plany, dał do ocenienia ks. Solskiemu, którego w liście swym zwie „generalnym całej Polski architektem“²²).

W Lublinie w r. 1743 wyszła jezuita o. Wojciecha Bystrzanowskiego *Informacja matematyczna rozumnie ciekawego polaka*, która objęła rozdział zatytułowany: *Informacja architektoniczna*²³). We Lwowie w r. 1749 wydana została książeczka p.t. *Elementa Architectury domowej krótko zebrany na lekcjach szkolnych po łacinie wydany a tu na ojczysty język przełożone Jaśnie Wielmożnemu Panu Franciszkowi Salezjuszowi Potockiemu Krayczemu Koronnemu belzskiemu, rubieszowskemu, Robczyckiemu etc. staroście od Imci p. Kajetana Zdziańskiego Podstolica Mściławskiego przy zakończeniu nauk matematycznych w szkołach lwowskich Societatis Jesu dedykowane Roku 1749*. Autorem jej właściwym jednak jest nie Kajetan Zdziański, który co najwyżej dokonał przekładu tekstu z łaciny na język polski, lecz o. Faustyn Grodzicki T.J. autor zarazem innych prac wydanych we Lwowie, a to w r. 1747 p.t. *Scientia artium militarium, Architecturam, Pyrotechnicam, Tacticam, Polemicam, Perspectivam complectens, sive lectiones mathematicae: Cura Ignatii Bogatko Ensiferæ Braclaviensis, pro corona curans mathematici Leopoli auditi sub R.P. Faustini Grodzicki Soc. Jesu Mathessos Profes. editae A.D. 1747 Leopoli Typis Collegii Soc. Jesu*. J.A. Załuski w swym *Programma Literarum* wydanym w Gdańsku w 1743 roku cytuje nadto inne jeszcze dzieło ks. Faustyna Grodzickiego p.t. *Architektura cywilna* Lwów druk. S.J. 1742.

Wreszcie jezuita o. Józef Rogaliński wydał w r. 1764 w Poznaniu dziełko *O sztuce budowniczej na swoje porządki podzieloney, zabawa ciekawa, miana w szkołach poznańskich Soc. Jesu* (ponownie wydana w roku 1775 w Warszawie przez F. Degena).

Na tym kończą się jezuickie podręczniki szkolne z zakresu architektury od końca czasów saskich, aż po czasy stanisławowskie.

Przytoczeni tu autorowie pojmują architekturę z punktu widzenia nauk matematycznych. Ks. Solski był matematykiem, ks. Rogaliński fizykiem. Najbardziej godny uwagi jest ks. Faustyn Grodzicki, profesor architektury kolegium lwowskiego, który wydał dwa podręczniki, jeden dotyczący architektury cywilnej, drugi architektury wojskowej.

Całą tę jezuicką literaturę podręcznikową przenika jedna myśl wspólna, prymatu matematyki, jako nauki jednoczącej zjawiska otaczającego świata w cyfrowym ujęciu. Metoda naukowa matematyki, miara i cyfra znajdują zastosowanie w architekturze; zainteresowanie architekturą przejawia się w pomiarach i w zestawianiu proporcji antycznych kolumn,

w dążeniu do ujęcia proporcji we formuły cyfrowe, które mają zdradzić tajemnicę piękna w sztuce.

WIEK OŚWIECENIA

Przyczyn wzrostu zainteresowania dziejami sztuki, jakie widzimy w Polsce w drugiej połowie XVIII w. szukać należy przede wszystkim w ogólnie rozbudowanym wówczas ruchu umysłowym. Po katastrofie rozbiorów, pisząc swe dzieło o architekturze w swym, jak go nazywał „zakątku krakowskim“ Sebastian Sierakowski wspominał z żalem minione „czasy świetne nauk w ojczyźnie“²⁴). Za takie uważał bowiem czasy panowania Stanisława Augusta.

Mecenat królewski i mecenat magnacki, reprezentujące zresztą różne kierunki, łącznie z zainteresowaniem nowymi prądami w sztuce, zmaganie się stylów, ostatniej fazy rokoka i klasycyzmu, coraz bardziej wnikającego i opanowującego dawne formy, działalność obcych architektów, rzeźbiarzy i malarzy na terenie Polski, u których kształciło się młode pokolenie polskich artystów, popierana przez króla i niektórych magnatów produkcja w zakresie pewnych gałęzi przemysłu artystycznego, wreszcie wzmógłony ruch kolekcjonerski, obejmujący szerszy niż dotąd krąg, wszystko to w konsekwencji stwarzało klimat pomyślny także dla naukowych zainteresowań sztuką.

Jeżeli po rozbiorach Sierakowski mógł czasy Stanisławowskie nazywać „świetnymi nauk w ojczyźnie“, to może miał on na myśli w większej mierze inne dyscypliny aniżeli historię sztuki, jednakże i w tym zakresie nie brakło usiłowań naukowego na nią spojrzenia. Mylne byłoby też mniemanie, że w tym kierunku nie nadążaliśmy za rozwojem myśli zagranicą, jakkolwiek rzadko ujawniało się to w publikacjach ogłaszanych drukiem. W ostatniej ćwierci XVIII w. mamy do podkreślenia fakt bezpośredniego udziału polskiego autora w rozwinętej w tym czasie we Francji krytyce artystycznej. Krytyka dotyczyła zwłaszcza wystaw ówczesnych tzw. „salonów“ paryskich. Pisywał je Grimm i inni, znana jest szczególnie rola Diderota i rozpowszechnianych w odpisach słynnych jego krytyk „salonów“, których abonentem między innymi był także Stanisław August.

Autorem *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787* był Jan Potocki²⁵). Treść widzianych dzieł pędzła zdaje się on istotnie przeżywać, a uwagi swe na ten temat umie ująć indywidualnie, bez powziętej z góry doktryny, jakkolwiek w wielu miejscach swej broszury zdradza, że jest w sztuce zwolennikiem powrotu do antyku. Mimo młodego wieku (Potocki miał wówczas 26 lat) sąd jego jest dojrzały.

Prócz ogólnej atmosfery czasów Stanisławowskich sprzyjającej zainteresowaniom dziejami sztuki,

znaczną rolę odgrywały liczne i częste podróże Polaków do Włoch. Dają temu wyraz pamiętniki i listy z podróży Augusta Moszyńskiego, Stanisława Kostki Potockiego, żeby wymienić tylko najwybitniejszych. Obok nich znane są nam także charakterystyczne relacje z podróży mniej przygotowanych do wchłaniania wrażeń artystycznych, jakie dawały zabytki sztuki, jak Józefa Ossolińskiego. Należało do rzeczy mody być we Włoszech. Ten intelektualny snobizm miał jednak także głębsze rło w odnowionym w tym czasie kulcie antyku. Na tym tle powstawały u nas także pierwsze prace z zakresu historiografii sztuki.

W atmosferze Sejmu Wielkiego i działalności Komisji Edukacyjnej powstały dwie prace o architekturze autorstwa dwóch Sierakowskich, rozmiarami i zakresem sobie nierówne. Zdolnościami i teoretycznym przygotowaniem Sebastian Sierakowski kustosz koronny i rektor Akademii Krakowskiej przewyższał znacznie swego starszego brata Wacława, kanonika katedry krakowskiej.

Sebastian Sierakowski rozpoczął od wykładów architektury w lwowskim kolegium jezuickim²⁶). Może też już wtedy zbierał materiały do przyszłego dzieła o architekturze.

W świetle własnych wypowiedzi zarysowują się nam cechy charakterystyczne jego umysłowości. Sebastian Sierakowski był dzieckiem epoki oświecenia, wychowany w niej i wzrosły, przeniknięty jej pojęciami, jak sam powiadał „duchem filozoficznym (który) w połowie zeszłego wieku (XVIII) wskrzesił się, ogarnął wszystko, ale nie jednakim skutkiem do wszystkiego pomógł ... Ten duch obejmując piękne sztuki, obejmuje także budownictwo, które zyskało wiele zwłaszcza w teorii”. Przytacza też Sierakowski dzieła autorów XVIII w. francuskich i włoskich, na których się kształcił, a którymi byli Langier, Algarotti, Cordemay i inni, którzy prace swe dotyczące architektury „filozoficznie traktowali”.

We wstępie do swego dzieła stwierdza Sebastian Sierakowski, że „po założeniu Komisji Edukacyjnej w Polsce już miała pociechę ta Rzeczpospolita... czasy świetne nauk w ojczyźnie pod rządem Komisji Edukacyjnej wznieciły życzenia wielu... ażeby nauka o architekturze w języku ojczystym powszechniej rozszerzoną była”. Inicjatywę w tym kierunku przypisuje Sierakowski Stanisławowi Kostce Potockiemu w słowach, iż Potocki „pierwszy myśl podał, żeby kilku w nauce tej biegłych (szych) wspólnie nad wydaniem takowego dzieła pracowali i już w domu jego i pod jego przewodnictwem posiedzenia te rozpoczętemi były”... Sebastian, a możliwe że i Wacław Sierakowski brali w nich udział.

Ze znaczną dozą prawdopodobieństwa możnaby

w poczet tych zebrań zaliczyć Michała Poniatowskiego biskupa płockiego, późniejszego prymasa, który zebrał napisy grobowe z kościołów diecezji płockiej, może Michała Mniszcha, Ignacego Potockiego, Stanisława Poniatowskiego bratanka króla, generała Moszczeńskiego i innych. Brak nam jednak danych źródłowych, któreby pozwoliły zestawić nazwiska uczestników tych zebrań na pewne i bez opuszczeń.

Każdy z uczestników zebrań to inny typ umysłowości. Wszystkich ich znamy zresztą z działalności na innych polach aniżeli to, które było przedmiotem dyskusji w tym wypadku. Zebrań, które odbywały się w pałacu Stanisława Kostki Potockiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie nie można też porównywać z salonami XVIII w. Wnosząc choćby tylko z samych wzmianek Sierakowskiego dyskusja tam była skoncentrowana dokoła ściśle określonego przedmiotu, miała charakter nie towarzyski lecz naukowy i cel wyraźnie określony. Program tam nakreślonej działalności miał być realizowany przez samych uczestników zebrań. Gdybyż któryś z uczestników zebrań u Potockiego pozostawił był notaty o czym oni obradowali! O ileż żywiej przedstawiałby się nam, choćby w tym jednym tylko kierunku wielostronny ruch umysłowy czasów Stanisławowskich. Ślad dyskusji tam prowadzonych pozostał niewątpliwie w niektórych wypowiedziach własnych Potockiego, chociażby tylko nawiasowo, w jego dziele *O Sztuce u Dawnych*. Do nich zapewne nawiązuje także niekiedy Sebastian Sierakowski w swej Architekturze.

Mówiąc o dyskusyjnych zebraniach u Potockiego Sierakowski ma na myśli samą tylko architekturę, najbliżej go obchodzącą, stanowiącą przedmiot jego studium. W tym kierunku teren zdawał się być w Polsce najlepiej przygotowany i najwięcej też było osób, które zajmowały się tym przedmiotem.

Czy jednak w dyskusjach na posiedzeniach, jakie się odbywały w domu Potockiego, ograniczono się rzeczywiście do samej tylko architektury? Zdając sobie sprawę z horyzontów myśli przewodniczącego tym zebraniom i biorąc pod uwagę pozostające w związku z tymi naradami późniejsze wydawnictwa, możemy się domyślać, że omawiane projekty ujmowane były szerzej i obejmować mogły prace nad historią sztuki wogóle. Zaistniała wówczas atmosfera patriotycznej myśli, zaznaczająca się w różnych zakresach, która miała na celu nadrobić dawniejsze zaniedbania. Jest wielce prawdopodobne, że grono osób, którym przewodniczył Potocki, mogło wziąć sobie za cel teoretyczne opracowanie dziejów sztuki. Że zaś w myśl dawnych wskazań architektura uważana była zawsze jeszcze za omnium artium regina, przeto praca nad nią wysunięta zos-

tała na plan pierwszy. Świadomy celu program zdawał się kierować obradującymi w warszawskim pałacu Stanisława Potockiego.

Jak dalece problemy architektury zajmowały ówczesne umysły świadczy cały zbiór zachowanych w rękopisach współczesnych rozpraw pióra Ignacego i Stanisława Kostki Potockiego, pochodzących z dawnego archiwum Potockich²⁷). Które z nich przypisać przyjdzie jednemu z nich, które zaś drugiemu, to wymaga jeszcze szczegółowego zbadania. Wśród tych rękopisów znajdujemy sygnowane przez Ignacego Potockiego *Uwagi o Architekturze*. Historycznie rzecz ujmując inny rękopis p. t. *Uwaga o odmianach architektury*, przyczym gotyk przeciwstawiony jest klasycyzmowi. Inny znów rękopis zatytułowany *Uwaga w czym ładność Architektury zakładać się powinna*, powołuje się na „figury“ ilustrujące tezy rozprawy, wśród których naczelną zasadą stanowić zdaje się architektura naturalna. Praktyczny взгляд reprezentują rozprawy: *Uwaga o pożytkach z nauki Architektury wypływających*, dalej *Uwaga o wygodzie w fabrykach* i poniekąd także *Uwaga o tych naukach, które są potrzebne dla architekta*. Pióra Piramowicza są wiersze *Do architektury*. Wszystko to świadczy, jak żywy ruch umysłowy na tym polu panował w jednym tylko kole ludzi zbliżonych do Stanisława Kostki Potockiego, u którego odbywały się zebrania dyskusyjne. Na nich to prawdopodobnie prace te odczytywano i omawiano.

Katastrofa dwóch ostatnich rozbiorów unicestwiła ów program szerzej pomyślany, a upatrzeni pracownicy, rozdzieleni kordonami granic rozbiorowych stracili ze sobą kontakty. Potocki pozostał w Warszawie a Sierakowski w Krakowie i każdy z nich podjął na własną rękę pracę wspólnie szerzej pomyślaną w ogólniejszych ramach w zakresie, którego myśl rozdziła się w dyskusjach prowadzonych na zebraniach u Potockiego w Warszawie. Sierakowski podjął pracę nad dziejami architektury, Potocki nad dziejami sztuki nawożytnej. Przypuszczenie o pozostającej ze sobą w związku genezie obu tych prac nasuwa się na myśl czytającemu przedmowę do dzieła Sebastiana Sierakowskiego.

Podział pracy między uczestników zebrania, jakie niegdyś miały miejsce u Potockiego nasuwał się sam przez się. Popularnym opracowaniem przeznaczonym „dla młodzieży narodowej“ miała być architektura cywilna, autorstwa Wacława Sierakowskiego²⁸). Charakterystyczne jest, że w tym wypadku duchowny podjął pracę, która jakkolwiek ujęta w duchu pobożności, traktowała jednak nie o architekturze sakralnej, lecz cywilnej. Możemy w tym upatrywać wskazania Komisji Edukacyjnej, panującą w niej myśl społeczną i wypełnienie częściowe jej programu, w którym cele świeckie górowały nad

duchowymi. Dbałość Komisji Edukacyjnej o kształcenie młodzieży zaznaczyć się miała w różnych kierunkach.

Szeroko zakrojone było dzieło Sebastiana Sierakowskiego, któremu — jak sam wyznaje — poświęcił 12 lat pracy. Mówił o niej Sierakowski, że „czas zakątnej spokojności, w którym części Polski po lewym brzegu Wisły leżącej nadano imię Galicji, nie zostawił innej przez stan i obowiązki do mieszkania w niej zmuszonemu pociechy, tylko tę, którą w pracy użytecznej ziomkom swoim, gdziekolwiekby byli znaleźć można było“.

W „zakątku“, jak się o ówczesnym Krakowie wyrażał Sebastian Sierakowski, powstało jego dzieło. Do jego napisania zgromadził on obfite materiały w dziełach teoretyków francuskich i włoskich. Korzystał przytem z miejscowych bibliotek prywatnych, jak Feliksa Radwańskiego, byłego profesora Akademii Krakowskiej. Nazwiska autorów, z których dzieł korzystał Sierakowski przy pisaniu swego dzieła, mówią o długotrwałych u nas wpływach osiemnastowiecznej francuskiej myśli filozoficznej, o racjonalistycznej estetyce Langier'a, Cordemay i innych, na których Sierakowski się powołuje.

Pomijamy tu bardziej szczegółowe przedstawienie stanowiska, jakie on zajmuje w swym dziele o architekturze, a idzie nam na tym miejscu tylko o wyjaśnienie, jakie było stanowisko tego reprezentanta klasycyzmu wobec zabytków polskich, które Sierakowski otaczał w Krakowie.

Liczne są jego wypowiedzi w odniesieniu do architektury gotyku, o wiele mniej znajdujemy ich w odniesieniu do sztuki renesansu. Dla dzieł sztuki gotyku znajdował Sierakowski słowa potępienia, dla dzieł renesansu — raczej pochwały. Odpowiadały one bardziej pojęciom człowieka epoki klasycyzmu chociaż z nimi nie we wszystkim się zgadzał.

Nazwę renesansu Sierakowski zastępował określeniem „Europy wieku Medycuszów“. Odczuwał też różne odcienie stylu architektury renesansowej, kiedy mówił o „powadze wspaniałej Farnezych pałacu“, „wykwintności Kapitolium“, lub „gładszej piękności Palladego“, jako o „rozmaitości smaku“ tej epoki.

Świt nowej sztuki upatrywał on w upadku barbarzyńskiego lenniczego układu (tj. systemu), wzroście handlu, wynalazku papieru a na koniec drukarni, które sprawiły odmianę w umiejętnościach we Włoszech i pięknych kunsztach... a zarazem i sztuki budowniczej przemianę“. Zdaje sobie też sprawę Sierakowski z wagi w tym okresie odnowionego kultu starożytności. „Obaliny“ (tj. ruiny), szczególnie rzymskie, zachowały łatwo starożytności składy (tj. formy), roztrząsano je, przenikniono stosunki (tj. proporcje) i ten układ wynaleziono, który nad wszelkie inne ma pierwszeństwo“. Tymi słowy

określa Sierakowski powstanie stylu renesansu. „To odkrycie przypadło właśnie na ten czas kiedy zamysłano budowanie bazyliki św. Piotra na Watykanie, skąd Bramanti (sic!), Peruzzi, Sangallo, Michał Anioł, Vigniola (sic!) całej siły swojego geniuszu dołożyli, ażeby w postawieniu tej budowli mistrzom w starożytności wyrównać, lub przewyższyć; ich przykład wzbudził chęć przesadzenia się, a pomysłowość ich robót zrobiła prawo...”

Na innym miejscu posuwa się Sierakowski tak daleko, że sztukę renesansową niemal identyfikuje ze stylem architektury starożytnej, a współczesny sobie klasycyzm uważa za przedłużenie epoki renesansu. „Europa w wieku Medyceuszów na zakładach (tj. podstawach) architektury greckiej i rzymskiej lekkie (tj. nieznaczne) w proporcjach poczyniwszy odmiany tych się już statecznie trzymać zdaje”. Starożytni — według Sierakowskiego — najpierwsi byli do rozszerzenia światła“. We wszystkich sprawach zaś dotyczących architektury wyrocznią był Witruwiusz. „Podstawą wszystkiego jest nauka“, mówi Sierakowski. „Cóż za gust i upodobanie mieć można w pięknym bez nauki?“ Dlatego też Rafael (Sierakowski stale nazywa go Rafałem) „popelniał błędy, gdyż nie wiedział co w tej mierze sądził Witruwiusz“. Uznawał Sierakowski „żywość kolorów i wykonania“ Rafaelowskich loggii watykańskich, lecz oburzał się na przedstawione w nich „monstra, dziwotwory i wszystko wspaniałe naturze robione, czym pędzel Rafaela... choć wytworny i najdoskonalej użyty... szanbiony został“. Wydanie Rafaelowskich grotesek w rytowanych reprodukcjach nazywa Sierakowski „kosztowną niedorzecznością“, gdyż wartość ich „od rozumu uznana nie jest“.

Sztuka według Sierakowskiego jest naśladownictwem natury. Przewodnikiem w wyborze tego co piękne była sztuka starożytna i Witruwiusz. Epoka renesansu zaczęła się we Włoszech, może w XIV czy XV w. i trwała jeszcze, według Sierakowskiego, w pierwszej połowie w. XIX, w czasach pełnego klasycyzmu.

Zabytkami polskiego renesansu, szczególnie krakowskimi, zajmował się Sierakowski tylko epizodycznie, wspominając je przy okazji, lecz nie wymieniając ich systematycznie. Sufit sali poselskiej zamku na Wawelu, kaplica Zygmuntońska i Sukiennice budziły jego zainteresowanie. Kaplicę Zygmuntońską nazywa Sierakowski „sławną z gustu“. O zainteresowaniach zabytkami polskiej przeszłości świadczy sama karta tytułowa jego dzieła, wykonana w mezzotintcie z widokiem dziedzińca arkadowego zamku królewskiego na Wawelu. „Strukturę zaleca delikatność i lekkość wraz z trwałością od tyłu wieków nienaruszoną“, jak mówi Sierakowski. Taką była jeszcze w jego czasach na Wawelu, przed wydaniem

„Architektury obejmującej wszelki gatunek mury i budowania“. Fantazyjnie rozrzucone na dziedzińcu zamkowym nagrobki królewskie, herby, medale itp. symbolizować mają na karcie tytułowej jego pracy jakby nawiązanie dzieła tego do przeszłości narodu.

Na innym tle niż u Sebastiana Sierakowskiego wykwitło zainteresowanie dziejami sztuki u innego badacza w wieku XVIII, Stanisława Kostki Potockiego. Wyrosło ono przede wszystkim z innego środowiska, nie krakowskiego lecz warszawskiego. Tłem jego bliższym był prąd umysłowy czasów Stanisławowskich, nie zaś krakowskie zabytki przeszłości i nastroje, jakie one budziły same przez się. W porównaniu z Sierakowskim praca Potockiego stanowi znaczny krok naprzód. Tamten myślał tylko o architekturze. Potocki zakres swych badań rozszerzył na rzeźbę, malarstwo i sztuki zdobnicze. W zamierzeniach swych sięgał też dalej niż Sierakowski, chociaż jak i on wychowany był na kulturze francuskiej XVIII w. i na niej kształcony. Prócz niej jednak działały także inne czynniki. Były nimi dzieła Winckelmana. Ich krytyka była dla Potockiego punktem wyjścia a zarazem podjęta do pracy na polu historii sztuki.

Nie był Potocki naśladowcą Winckelmana, jednakże wiele mu zawdzięczał. Uspokojony do niego krytycznie, nie podzielał jego entuzjazmu dla starożytności. Patrzał na niego i jego dzieła jak francuski racjonalista XVIII wieku, jednakże miał dla niego pełne uznanie jako dla tego, który „pierwszy ... w dziele swoim o historii sztuki przedsięwziął wystawić obraz wszystkich jej części, wsparty na pomnikach starożytności“. W ich umiłowaniu schodzi się Potocki z Winckelmannem. Uważając się sam za „szuk znawcę“ sądzi, „smakowne naśladowanie natury jest przedmiotem sztuki“, zaś „wyśledzenie doskonałości i wad w tem naśladowaniu jest celem „szuk znawcy“. W tych poglądach zbliża się też Potocki do Sierakowskiego, a prócz sztuki antyku znajduje uznanie także dla sztuki renesansu we Włoszech. „Mali książęta, małe Rzeczypospolite pod tem najpiękniejszym Europą cywilizowaną niebem dali popęd i dokonali dzieł, którym mimo wszelkiego usiłowania wyrównała potęgą największych Europą mocarstw“.

Pisząc swe dzieło *O sztuce u Dawnych*, pod którym to mianem rozumiał sztukę antyku, Potocki kreślił zarazem program dalszy, następnej swej pracy, którą miała być sztuka nowożytna, „*Sztuka Dzisiejszych*“, przyczem zaznaczał, że „prowincje Włoch pod najśłodszy płódz imaginacji“. W czasach pobytu przez lat kilka we Włoszech zapoznawał się ze sztuką włoską, a znajomość jej pogłębiał jeszcze lekturą.

Miał Potocki wycucie i umiał ocenić czym są w sztuce „szlachetne i przyjemne wymiary, harmonia w częściach, smakowy wybór i dostojne ozdób wykonanie“. Te walory widział w sztuce grecko-rzymskiej; pociągała go jej harmonia. Natomiast nie pochwalał „śmiałego przedsięwzięcia kopuły florentskiej a następnie ś. Piotra“. „Wszelako ukryć sobie prawdziwy znawca nie może, że takowa śmiałość, acz zdumiewająca nie zastępuje kształtu, gwałci proporcje, nie dozwala w częściach i całkowitości harmonii, bez których niemasz piękności. Dlatego zadziwiający lecz nieprzyjemny wystawiając widok te kopuły dzisiejsze ... tak nad wszelką proporcją wzniesione, że im geniusz Brunelleskiego, Michała Anioła i najpierwszych czasów naszych architektów, całą mocą sztuki odnowionej wsparty odjąć nie zdołał tej uderzającej na pierwszy rzut oka niekształtności“. Tak oceniał Potocki arcydzieła architektury renesansu z punktu widzenia miłośnika klasycznej harmonii. Jednakże jako „sztuk znawca“ musiał mieć Potocki zrozumienie dla epoki renesansu, kiedy nabywał dzieła pędzla mistrzów, jak Andrea del Sarto, Palma Vecchio, czy Hansa Suessa z Kulmbachu. Po napisaniu dzieła „O sztuce u Dawnych czyli Winckelmana polski“, kreśląc program swej nowej pracy „O sztuce Dzisiejszych“, Potocki stał na stanowisku poniekąd wyprzedzającym swą epokę, która dla dzieł Holbeina i Dürera, lub Kulmbacha, jak się wyraził „ojców sztuki w Niemczech“ dotąd mało znajdowała zrozumienia. W przedstawieniu sztuki świata starożytnego wyszedł też poza sztukę grecko-rzymską, mówiąc — prócz o niej — także o sztukach chaldejskiej, perskiej, indyjskiej, chińskiej itd. którymi Winckelmann się nie zajmował. Potocki ogarniał szerokie horyzonty, zasługując na miano pierwszego u nas historyka sztuki.

Dzieło jego *O sztuce Dzisiejszych*, w części tylko wykonane, a zresztą tylko naszkicowane, nie doczekało się wydania drukiem. Sztuce renesansu poświęcone są w jego rękopisie dwa ostatnie z opracowanych rozdziałów (V, VI). Rozdział V mówi o Rafaelu, rozdział VI o Leonardzie da Vinci i Michale Aniele. Zdaniem Potockiego Rafael „w wyrazie i układzie nad wszystkim góruje“. Uznając geniusz Michała Anioła, którego „śmiałość umiarkowaną doskonałością“ ocenia, powstaje przeciw jego następcom epoki baroku, którzy zamiast trzymać się wzorów antyku „pomnażali przesadność mistrza“.

O flamandzkim i holenderskim malarstwie sądził Potocki, że w porównaniu do włoskiego jest „w rodzaju niższego rzędu“; niemniej przeto oceniał biegłość pędzla flamandzkiego i holenderskich mistrzów, których wynosił nawet ponad francuskich. Nie znajdował natomiast zrozumienia dla włoskich

prymitywów, jak Cimabue i Giotto, których „obrazy ... co w czasie swoim za cuda uchodziły sztuki, nie są w dzisiejszym jak tylko ciekawymi pomnikami pierwszych usiłowań odnawiającej się sztuki, w których oko znawcy dostrzega zaród tej doskonałości, do której geniusz Leonardów, Bounarotich i Rafaelów we dwa wieki potem doprowadził malarstwo“.

Ocenić należy u Potockiego szerokie widnokręgi, jego intencje objęcia wszystkich wówczas znanych kultur świata starożytnego i nowego. Były to znamiona uniwersalistycznej kultury francuskiej i typu umysłowości, jaką ona stworzyła w ciągu wieku XVIII. Potockiego nie łączyła bliższa niż duchowa ani z Winckelmannem, ani z żadnym ze współczesnych mu badaczy. Uznawał on wielkość dzieł i znaczenie Winckelmanna, którego nazwisko zamieścił w samym tytule swej pracy, lecz patrzył na nie krytycznie i badawczo. Nie miał w sobie Potocki nic z nowego spojrzenia na świat sztuki, jakie wnosił Winckelmann i jakie niosła ze sobą także zbliżająca się epoka romantyzmu. Brakło Potockiemu zainteresowania zabytkami polskimi mimo, że na ziemiach polskich mógł znaleźć dzieła ręki mistrzów włoskich. Pomijał je jako mniej godne uwzględnienia w porównaniu do wielkiej wagi dzieł włoskich w ich ojczyźnie.

Nie brak także w pismach Potockiego akcentów społecznych, mówiących o jego krytycznym poglądzie na współczesne mu stosunki w związku z myślą o ich zreformowaniu. Znajdujemy je we fragmentach zamierzonej lecz nie doprowadzonej do końca jego pracy o architekturze. Jeden jej rozdział miał za przedmiot architekturę wiejską. Poprawienie doli chłopskiej i ekonomiczne podniesienie chłopą łączył Potocki między innymi z lepszym budownictwem wiejskich chat i budynków gospodarskich²⁹).

Poczynaniom czasów stanisławowskich na polu dziejów sztuki przyświecała myśl nadrobienia długotrwałych zaniedbań, dorównania poziomem kultury narodom wyżej stojącym. Nie można przytym pominąć myśli filozoficznej epoki oświecenia, upatrującej w myśl teorii merkantylizmu w rozwoju sztuk i rzemiosł jedną z przesłanek pomyślnego rozwoju ekonomicznego społeczeństwa. Zmierzające do tego kroki były takie, jakie dyktował racjonalistyczny sposób myślenia ludzi epoki oświecenia. Zaczęto odrazu od próby ogarnięcia całości historii sztuki, mniej licząc się z koniecznością zapoznania się z własnym dorobkiem czasów minionych na własnym terenie. Słyszymy w tym może echo idei historii sztuki światowej, którą miał na myśli Poussin, kiedy ją przedkładał Akademii Francuskiej w czasach Ludwika XIV, a która żyła także w pismach André Félibien'a. Wiemy, jaką wagę przykładał Potocki do pism francuskich teoretyków tego czasu.

Sam siebie Potocki obdarzał mianem „sztuk znawcy“. Na czym polegało owo znawstwo? Nie możemy zapoznać roli licznych i częstych w drugiej połowie XVIII w. podróży zagranicznych przedstawicieli wyższych sfer ówczesnego społeczeństwa polskiego. Sam Potocki spędził lat kilka czasów swej młodości we Włoszech, nie mówiąc o podróżach po innych krajach, w których zapoznawał się z dziełami sztuki. W czasach, w których nie istniały fotograficzne reprodukcje dzieł sztuki, wrażenia bezpośrednio odnoszone z rzeczy widzianych w podróżach odnawiane w pamięci i niekiedy utrwalane w pamiętnikach były tym magazynem wiedzy o sztuce bez którego nie można się było obejść.

Inny jeszcze pomocniczy charakter dla „sztuk znawcy“, znacznej wagi, stanowiły zbiory rycin. Były one pomocą w odświeżaniu wrażeń wyniesionych z oglądania autentyków dla tych, którzy je znali z autopsji w podróżach, a zastępowały do pewnego stopnia bezpośredniość wrażeń u tych, którym nie było dane podróżować. Stąd tak znaczna w XVIII wieku ilość polskich kolekcji dzieł grafiki, których nie oceniano jako dzieła sztuki same dla siebie, w uznaniu walorów sztuk graficznych, lecz traktowano ryciny jako pośredni sposób zapoznania się z oryginałami. Zbiory graficzne musiały starczyć tym, którzy nie mogli powtarzać częstych podróży zagranicę, ani też zakupywać i gromadzić samych dzieł sztuki. Tych było stosunkowo najmniej, jakkolwiek ich nie brakło w tym czasie wśród polskich kolekcjonerów. Tak zapewne rozumiał „sztukoznawstwo“ Potocki i tymi drogami stał się, jak sam o sobie powiada, „sztuk znawcą“.

W anonimowym artykule, później jeszcze, pojęcie znawstwa zostało określone szerzej: „Prawdziwa wiadomość znawcy gruntuje się na pojęciu istoty i zamiaru pięknych sztuk wogóle ... znając smak różnych czasów i narodów umie rozróżnić w dziele co ogólnym uczuciom a co tylko przemijającym obyczajom przypisać należy; słowem znawca pięknych dzieł powinien być znawcą ludzi i obyczajów i dlatego rozróżniając stopnie piękności i doskonałości nie o wszystkim według jednego prawidła sądzi“³⁰).

W myśl poglądów Potockiego rola znawcy obejmowała świadomość i przejęcie się zasadami, jakie rządzić winny twórczością sztuki. Pod tym kątem widzenia dokonał też krytyki utworów sztuki. W pracach swych Potocki występuje w podwójnej roli, historyka sztuki i estetyka. Pierwszej dotyczą dzieła *O sztuce u Dawnych* i fragmenty rękopisu zamierzonej pracy *O sztuce Dzisiejszych*, drugiej prace literackie i publicystyczne, a nawet wprost dotyczące problemów estetycznych. W szerszym ujęciu jego twórczości i roli jako pisarza i myśliciela winna być uwzględniona jedna i druga strona jego działalności. W poglądach na literaturę czasów

walki klasyków z romantykami stał on w obozie pierwszych.

Punktem wyjścia Potockiego zdaje się być estetyczne podejście do otaczającego go świata i estetyczna orientacja w życiu, słowem to wszystko, co w w. XVIII zwykło się być obejmować nazwą „gustu“. Pojęcie „sztuk znawcy“ w rozumieniu ludzi epoki oświecenia w. XVIII zdaje się oznaczać coś więcej jak *un homme de goût* czy *un homme du monde éclairé par les arts*³¹). To ostatnie określenie łączy się z atmosferą salonów literackich w. XVIII, podczas kiedy „sztuk znawca“ w rozumieniu Potockiego nosi znamiona naukowości. Miał on w tym określeniu na myśli nie tylko zasób wiedzy o dziełach sztuki, nagromadzone w pamięci wspomnienia rzeczy widzianych, lecz zarazem ich osąd w myśli z góry powziętych zasad.

Z biegiem czasu zasady te u Potockiego ulegają ewolucji. Zrazu wyznawca filozoficznego racjonalizmu, stosowanego także w poglądach na sztukę, w późniejszym okresie życia staje na stanowisku klasycyzmu takim, jak go pojmowano naogół na przełomie XVIII i XIX wieku. W poglądach dotyczących sztuk plastycznych jego wyznanie wiary streszczało się w słowach o „smakowym naśladowaniu natury“ jako zadaniu sztuki.

Na przykładzie jak zapatrywali się na minione epoki dziejów sztuki Sierakowski i Potocki stwierdziliśmy, jakie było odnoszenie się do niej polskich przedstawicieli klasycyzmu.

Odpowiednikiem opinii, jaką przedstawiali Sierakowski czy Potocki w Polsce byli zagranicą przeniknięci duchem racjonalizmu przede wszystkim francuscy teoretycy sztuki XVIII wieku. Oni urabiali opinię, która na naszym terenie przejawiała się z pewnym opóźnieniem, kiedy już świtały nowe prądy romantyzmu.

Jana Potockiego *Krytyka salonu paryskiego* z r. 1787, Wacława Sierakowskiego *Architektura cywilna dla młodzieży narodowej* z r. 1796, Sebastiana Sierakowskiego *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania* z r. 1812 i Stanisława K. Potockiego dzieło *O sztuce u Dawnych* z r. 1815 — to jakby etapy rozwoju myśli polskiej epoki oświecenia w zakresie dziejów sztuki. Umysł wielostronny choć zdumioziemszczały, przeniknięty kulturą francuską, Jan Potocki, występuje na terenie obcym w Paryżu, biorąc udział w tamtejszej dyskusji krytycznej na temat współczesnego malarstwa, podkreślając jednak, że czyni to jako cudzoziemiec. Wacław Sierakowski pisząc swój podręcznik architektury dla młodzieży czyni to w myśl programu Komisji Edukacyjnej z myślą patriotyczno-społeczną. Dzieło Sebastiana Sierakowskiego ma zakrój o wiele szerszy i intencjami sięga dalej, ogarniając całokształt dziejów architektury w połączeniu z praktycznymi wska-

zówkami. Myśl jego napisana wyszła również z kręgu działaczy społecznych grupujących się w Komisji Edukacyjnej, jakkolwiek wydanie dzieła nastąpiło dopiero w kilkanaście lat po ostatnim rozbiórce. Tak samo zresztą jak i również spóźnione w wydaniu dzieło Stanisława K. Potockiego.

Czasy Stanisławowskie niosły w sobie wiele zamierzeń w zakresie historiografii sztuki. Nieliczne z nich zostały zrealizowane. O innych, nie doszłych do skutku (Koźłataja i in.), które oddają wprawdzie poglądy czasów Stanisławowskich na sztukę, jednak samych dzieł sztuki nie dotyczą, była mowa na innym miejscu³²).

OD ALBUMÓW DO DYKCJONARZY

Polskie społeczeństwo w czasach porozbiorowych ustosunkowało się do zagadnień związanych z dziejami sztuki inaczej niż poprzednie pokolenia czasów oświecenia.

Dzieło Potockiego tchnęło jeszcze duchem czasów Stanisławowskich. Program prac na polu historii sztuki stworzony pod koniec XVIII w. w atmosferze Sejmu Wielkiego i działalności Komisji Edukacyjnej nie miał być kontynuowany po rozbiórach. Sierakowski ani Potocki nie mieli następców, a praca czasów oświecenia nad historią sztuki została przerwana.

Po rozbiórach zaczynano pracę na nowo. Nie można było wtedy myśleć, jak niegdyś uczestnicy zebrań u Stanisława Kostki Potockiego, o dorównaniu zagranicy w dziejopisarstwie o sztuce. Myśl patriotyczna kierowała się w pierwszym rzędzie ku zabytkom na własnym terenie, w każdym z trzech zaborów odrębnie. Społeczeństwo czasów porozbiorowych, jakby chcąc się zorientować co mu pozostawiła przeszłość czasów niepodległości, zwróciło się wprzód do rozpatrzenia w zabytkach historycznych istniejących na ziemiach polskich. Większy nacisk kładziono przy tym na historyczne i pamiątkowe wartości zabytków aniżeli na artystyczne. Pierwsza połowa XIX w. stanowi u nas okres panowania „archeologii narodowej” i „starożytnictwa”.

„Powiał u nas wiatr starożytniczy, obudził się niebywały ruch na tym polu, zajmowanie się starożytnościami — jak je nazywano — uważano za obowiązek obywatelski, archeologia zaś ani przedtem ani potem nie miała tylu mecenasów³³). Ta działalność po części inwentaryzacyjna i konserwatorska miała zastąpić pracę na polu historii sztuki polskiej, a raczej przygotować do niej materiał. Pewną rolę w tym odgrywało romantyczne umiłowanie nastroju ruin, oraz charakterystyczny dla XIX w. duch historyzmu, lecz nie mniej także poczucie obowiązku

wobec własnego narodu i jego przeszłości. Patriotyzm górował nad naukowością.

Zainteresowanie polskiego społeczeństwa zabytkami przeszłości najdobitniej jednak przejawiało się w licznych wydawnictwach rejestrujących i popularyzujących zabytki historyczne w stanie, w jakim się wówczas znajdowały. Kierunek ten zszedł się z ówczesnym rozwojem grafiki, w szczególności z rozkwitem litografii. Przeważnie też w tej technice wykonane reprodukcje rysunków, akwael i gwaszów, pojawiały się zebrane w wydawnictwach albumowych, zwłaszcza zabytków architektury. Malownicze ujęcie przedmiotu starano się pogodzić z ścisłością dokumentarną, co jednak nie zawsze się udawało. Wzgląd pierwszy zazwyczaj przeważał.

Typem swym wydawnictwa te odpowiadały współczesnym francuskim *voyages pittoresques*, były jednak od nich skromniejsze wyposażeniem graficznym i odnosiły się nie do zabytków o światowym znaczeniu, lecz interesujących polskiego odbiorcę; zaspakajały jego potrzebę wrażeń widokami o nastroju romantycznym, a zarazem wywoływały wizję świetniejszej przeszłości historycznej w dobie politycznego upadku. Te wydawnictwa albumowe zakwalifikowalibyśmy może dziś jako należące do okresu topografii historycznej i krajoznawstwa. Kierunek jaki one reprezentowały chrzczone podówczas najczęściej mianem archeologii narodowej. Jakkolwiekbyśmy nazwali ten rodzaj, pozostaje on w każdym razie w ścisłym związku z historią sztuki, którą jeszcze nie jest, lecz którą przygotowuje.

Wydawane przeważnie w Warszawie, nie ograniczały się te albumy do zabytków historycznych nieruchomych i ruchomych samego Królestwa Kongresowego, lecz jak mówi przykład F. Dietricha, *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* (Warszawa 1822—27) z 24 planszami wykonanymi w akwatincie, czy Przeździeckiego i Rastawieckiego *Wzory sztuki średniowiecznej* (Warszawa 1863—69), by wymienić tylko najokazalsze, dotyczyły także zabytków innych dzielnic, stwierdzając łączność kultury polskiej we wszystkich trzech zaborach.

Inny charakter i może dalej sięgające cele miały wydawnictwa encyklopedyczne, mniej efektowne dla oka niż albumowe, lecz za to o pozytywnej wartości naukowej. Ukazywało się ich sporo w pierwszej połowie XIX w., by wymienić tylko przykładowo dwutomowy Tomasz Świąckiego *Opis starożytnej Polski* (Warszawa 1816), Łukasza Gołębiowskiego *Opisanie historyczne miasta Warszawy* (Warszawa 1827), Balińskiego i Lipińskiego czterotomową *Starożytną Polskę* (Warszawa 1843—46), czy najpóźniejszy datą wydania Podczaszyńskiego *Przegląd historyczny starożytności krajowych* (Warszawa 1857), oraz odnoszące się do poszczególnych regio-

nów, jak zawarty w *Almanachu Lubelskim* z r. 1815 K. Pichały *Opis historyczno-malarski departamentu lubelskiego* lub w *Nowym Kalendarzu Politycznym na r. 1823: Opis historyczno-malarski województwa sandomierskiego* itp. nie mówiąc o zamieszczanych w czasopismach artykułach na pokrewne tematy.

Później niż w Królestwie rozwinął się analogiczny ruch wydawniczy w zakresie narodowej archeologii i starożytnictwa w ówczesnej Galicji, w szczególności w Krakowie. Jak mówili o tamtejszych stosunkach Łuszczkiewicz i Sokołowski w nekrologu Pawła Popiela³⁴) „na początku tego stulecia Kraków zapomniał zupełnie jakie skarby artystyczne w sobie posiada. Od przejeżdżających cudzoziemców niekiedy dowiadywał się mimochodem, że ma arcydzieła godne pierwszorzędnych stolic. Jeżdżono wprawdzie do Włoch, kolekcjonowano nawet dzieła obcego artyzmu dla mody, ale własnych zabytków nie umiano ocenić, z góry powziąwszy przekonanie, że w Polsce nie może być nic znakomitego w tym względzie. Tyle też wówczas zburzono gmachów... tyle przerobiono do niepoznania średniowiecznych domów Rynku i ulic, a nie odezwał się żaden głos protestu i ubolewania nad zniszczeniem. Imiona Stwosza i Berecciego zapomniane zostały. Wprawdzie malarz Józef Brodowski notował ołówkiem burzone bursy, ratusz, fortyfikacje zamku, Głogowski zbierał akwarele bram i baszt miejskich, ale jeden i drugi uważali te zabytki tylko za ciekawostki miejscowe“.

Jednak i w tej atmosferze znaleźli się ludzie, którzy podnieśli myśl pracy na polu „narodowej archeologii“. Rozpoczął ją samouk, Ambroży Grabowski *Historycznym opisem miasta Krakowa* (Kraków 1822), po którym nastąpiły *Groby Królów Polskich* (Kraków 1835) i *Starożytności historyczne polskie* (Kraków 1845). Żegota Pauli podjął w latach 1838–40 wydawnictwo *Starożytności galicyjskich*. O ich ważności mówił Karol Kremer³⁵). Wymienienie prac, które w środowisku krakowskim mówiły o tym kierunku, należy raczej do zestawień bibliograficznych i dlatego je pomijamy.

Dla środowiska krakowskiego pierwszej połowy XIX w. charakterystyczne jest też raczej jego nastawienie estetyczne, zainteresowanie zagadnieniami teoretycznymi, odzwierciedlającymi ówczesne ogólnie na Zachodzie przyjęte poglądy, których oddźwięk zaznaczył się u nas. Ślady tego spotykamy w pracach przedkładanych i odczytywanych na posiedzeniach Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, jak w r. 1816 Józefa Łęskiego: *Rozprawa o piękności w sztukach w szczególności malarstwie*³⁶) i inne.

Dopiero około połowy XIX w. kierunek ten znalazł wybitnego reprezentanta. Był nim Józef Kremer. Chciał on dać może starożytnictwu pod-

stawy teoretyczne, podnieść jego poziom przez skierowanie na drogę estetycznego ujmowania i wartościowania dzieł sztuki. Nie tu miejsce na bardziej szczegółowe rozpatrywanie myśli Kremera w jego pismach³⁷). Należy tylko wspomnieć, że ten wychowanek szkoły Hegla upatrywał w dziejach sztuki okres sztuki symbolicznej (sztuka starożytnego Wschodu), sztuki klasycyzmu, w którym treść pozostawała w harmonii z formą (sztuka grecka) i sztuki romantyzmu, w którym treść z formą nie była w zgodzie (sztuka wieków średnich). Kremer oddaje pierwszeństwo sztuce klasycyzmu. Piękno sztuki romantycznej polega według niego na entuzjastycznym przenikającym dzieła tej epoki. W swych *Listach z Krakowa* (1844–55), *Podróżach do Włoch* (1859–64 t. I–VI) i innych pismach snuł Kremer swe teorie estetyczne. Nie umiał jednak ustrzec się często od mało szczerzej i nieprzekonywującej retoryki. W Warszawie w tym czasie zajmował się estetyką Julian Ankiewicz, ogłaszając mało oryginalne zresztą prace p.t. *O piękności w sztuce* (1847), *O architekturze gotyckiej pod względem historycznym i estetycznym* (Bibl. Warsz. 1849).

W środowisku lwowskim do wczesnych stosunkowo przejawów myśli starożytnej zaliczyć należy Adama Rościszewskiego „*Uwiedomienie o mających się znajdować starożytnościach w Galicji*“ (1828)³⁸), przygotowujących inwentaryzację. W Wilnie ogłaszał w r. 1842 Eustachy Tyszkiewicz *Rzut oka na źródła archeologii krajowej*, zaś Józef Ignacy Kraszewski w r. 1850 *Materiały do historii sztuki w Polsce*. Ruch starożytnictwa i archeologii narodowej trwał u nas ze zmiennym natężeniem przez całą trzecią ćwierć XIX w., a nawet i później. W podzielonej na dzielnice, rozdzielonej kordonami granic Polsce czasów porobiorowych emulowanych w chęci zapoznania ogółu z zabytkami przeszłości narodowej w każdym z zaborów. Z wydawnictw albumowych niepodobna przy tym nie wymienić Wilczyńskiego *Album Wileńskie* (Wilno 1846) i Napoleona Ordy *Album widoków historycznych* (Warszawa 1873–83). Na wzmiankę z terenu Wielkopolski zasługują liczne artykuły dotyczące pamiętek narodowych, jakie zamieszczało wychodzące w Lesznie w latach 1844–49 czasopismo *Przyjaciół Ludu*³⁹).

Ruch ten, który z dzisiejszego punktu widzenia nazwalibyśmy może raczej archeologią historyczną, dla którego jednak uważam za stosowne zatrzymać współczesną mu w użyciu nazwę archeologii narodowej, ze względu na tkwiącą w nim myśl patriotyczną, miał jeszcze inną stronę, na którą w tym miejscu należy zwrócić uwagę. Stanowił on do pewnego stopnia reakcję przeciwko niemal wyłącznemu panowaniu literatury w polskim intelekcie, któremu tak dobitny wyraz dał Julian Klaczko

w swym artykule z r. 1857⁴⁰⁾), odmawiając narodowi polskiemu wprost talentu do sztuk plastycznych i pragnąc wszelki wysiłek na polu umysłowym w Polsce kierować nadal w stronę twórczości literackiej. Odmianie myśli polskiej w tym kierunku dał wyraz Ludwik Buszard w artykule zamieszczonym w r. 1861 w Bibliotece Warszawskiej, w którym mówił: „W ostatnich czasach społeczeństwo nasze odrzucając obczyznę we wszystkich objawach życia umysłowego zaczęło spoglądać na rzeczy swojejskie okiem przyjaznym, a przechodząc od literatury do sztuki zajmować się utworami myśli ludzkiej ubranymi w plastyczne kształty malarstwa i rysownictwa. Artyści idąc w ślad za budzącym się zamiłowaniem do rzeczy swoich zajęli się zbieraniem pozostałych zabytków i pamiątek oraz piękniejszych widoków natury, a zapomniane i mało znane piękności stały się przystępnymi wszystkim⁴¹⁾).

Archeologia narodowa i starożytnictwo zapuściło u nas na długo korzenie. Jeszcze w r. 1889 w Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności wypłynął wniosek Władysława Bartynowskiego podjęcia przez Akademię wydawnictwa, któreby miało zebrać ten dorobek i zawrzeć go w *Encyklopedii archeologii i historii sztuki*. Projekt ten nie zyskał aprobaty, a w dyskusji nad nim zaznaczyła się opinia większości członków Komisji, która mówiła o zmianie w ich sposobie myślenia w stosunku do archeologii narodowej. Zadaniem Komisji miało być nie powtarzać co już drukowano, lecz „zbierać i wydawać nowe materiały, posuwać naukę naprzód“.

Myśl inwentaryzacji, poczucie konieczności jej dokonania, powracając stale w ciągu pierwszej połowy XIX w. — przechodziły różne fazy i przybierały różne kształty. Może to raczej hasła, w jakie myśl inwentaryzacji zabytków sztuki ubierano, hasła takie, jakim był sposób myślenia danego pokolenia. Nie była to już racjonalistyczna myśl epoki oświecenia, lecz mniej jasny, różnymi drogami do celu zdążający, romantyczny sposób pojmowania poznania zabytków własnej przeszłości. Myśl ta przybierała formę zmierzających bardziej do popularyzacji zabytków wydawnictw albumowych, by na koniec przyjąć kształty bardziej naukowo pojęte, sięgające do podstaw całego zagadnienia inwentaryzacji zabytków krajowych. Była ona krokiem dalej niż archeologia narodowa i starożytnictwo, bardziej systematyczna i bardziej naukowa niż poprzednia pokrewna jej akcja. Przygotowywały ją dawniej fragmentaryczne i mało realne poczynania ks. Ksawerego Zubowskiego i Tadeusza Czackiego⁴²⁾. W pojmowaniu tych zadań panowała zresztą różnorodność i dowolność. Brakło naczelných organów koordynujących wysiłki. W ramach organizacji państw zaborczych nie było przedstawicieli

polskiego społeczeństwa. Tylko w Królestwie Kongresowym w pewnej zresztą tylko mierze zaistniały możliwości oficjalnego regulowania spraw inwentaryzacji zabytków sztuki. To też najdobitniejszy i najpoważniejszy wyraz tym usiłowaniom dano w Królestwie Polskim. Stosunkowo wcześniej została podjęta akcja inwentaryzacyjna zabytków, w pierwszym rzędzie nieruchomości.

Na terenie Galicji inicjatywa pozostała w rękach prywatnych, ludzi rozumiejących znaczenie akcji sięgającej podstaw, na której historiografia sztuki polskiej mogłaby się kiedyś w przyszłości oprzeć; jednym z nich był Gwalbert Pawlikowski, który własnymi środkami starał się zorganizować akcję inwentaryzacyjną, wprzęgając w nią malarzy i rysowników, rozsyłając ich w różne strony dla zdejmowania w rysunku i akwareli widoków zabytkowych budowli, pomników nagrobnych itp. i gromadząc je w tekach swego zbioru. Dalekie to było od systematycznej inwentaryzacji, któraby dawała przegląd ogółu zabytków, choćby tylko niektórych regionów. Brakło też fachowo pod względem technicznym wykonanych zdjęć dzieł architektury. Innym razem znów malarz Szczesny Morawski gromadził szczegóły kostiumologiczne i typy postaci dawnych wieków, przerysowywał poszczególne postacie z dzieł zabytkowego malarstwa i rzeźby, dochodząc tą drogą do poważnego zbioru. Na terenie WKs. Poznańskiego akcję systematycznej inwentaryzacji zabytków miały ująć nieco później w swe ręce rządowe władze pruskie.

Akcja inwentaryzacyjna w Królestwie Polskim opierała się na rozkazie w.ks. Konstantego z r. 1826⁴³⁾. W wykonaniu jednak ograniczyła się wówczas do prac przygotowawczych i zestawienia wykazu zabytków. Powstanie w 1830—31 przerwało ją, a nawiązana została dopiero w r. 1844. Prowadzona przez Komisję Spraw Wewnętrznych ówczesnego rządu Królestwa Polskiego inwentaryzacja trwała do r. 1855. Wykonanie zostało powierzone Kazimierzowi Stronczyńskiemu, któremu dodano sztab rysowników i pomocników. Dla zebrania wiadomości historycznych o zabytkach zdejmowanych w rysunkach i szkicach, badano archiwa i kopiowano dokumenty. Inwentaryzacja objęła ogółem 386 miejscowości, a choć nie została przeprowadzona wyczerpująco i dzisiejszych naszych wymogów nie zadawała, to jak na ówczesne stosunki dokonała wiele i była jedną z najwcześniejszych w środkowej Europie.

Stronczyński nie traktował równą miarą zabytków różnych okresów historycznych. Romańskie i gotyckie miały u niego pierwszeństwo przed innymi. Zaznaczała się w tym charakterystyczna dla czasów romantycznych predylekcja dla wieków średnich. Bardziej sumarycznie traktował zabytki czasów re-

nesansu i baroku, rzadko doceniał wagę zabytków ruchomych. Nie uwzględniał dzieł budownictwa drewnianego i w tym polegała jedna z luk w jego inwentaryzacji.

Stronczyński był z wykształcenia przyrodnikiem. Od zawodu nauczyciela w tym zakresie przeszedł do pracy na polu historycznym w *Heroldii Królestwa Polskiego* i od tej znów oderwano go do akcji inwentaryzacji zabytków (do której zdaniem jego przełożonych nadawał się jak nikt inny).

Od zabytków, których zestawienie i spisanie, nie zawsze zresztą systematyczne, miały na celu prace inwentaryzacyjne, miano przejść do innej jeszcze dziedziny przygotowującej materiał do historii sztuki polskiej. Dotyczyła ona już nie zabytków samych lecz ich twórców. Tę pracę pierwszy w skromnym zresztą zakresie podjął Gwalbert Pawlikowski.

Na większą o wiele skalę opracował ten temat inny zasłużony dla polskiej historiografii sztuki autor Edward Rastawiecki.

Jego trzytomowe dzieło p.t. *Słownik malarzów polskich*⁴⁴⁾ zawarło niemal wszystko, co w ówczesnych warunkach skrzętnemu zbieraczowi wiadomości w tej dziedzinie było dostępne. Dzieło to nie straciło swego znaczenia do dnia dzisiejszego i współczesny historyk sztuki sięgnie doń jeszcze w poszukiwaniu wiadomości o poszczególnych malarzach. Godne podkreślenia są też współczesne uwagi, Józefa Ignacego Kraszewskiego, jakie ogłosił w *Wileńskim Athenaeum*⁴⁵⁾ po ukazaniu się pierwszego tomu Słownika Rastawieckiego:

„... jesteśmy dopiero w początku badań artystycznych, służyć mających do przyszłej budowy historii sztuki; — ten tylko wie, kto nad podobnej treści przedmiotem pracował, jak tu poszukiwania mozolne, jak niezmiernie rozstrzelone, jak niespodziane wiadomości kryją się w najniepodobniejszych zakątkach; to co Rastawiecki uczynił, już jest rzeczą wielką i zasługi pełną“.

Kraszewski na swą rękę zbierał również materiały do analogicznie zamierzonej pracy jak Rastawieckiego. Miał to być *Słownik artystów i ikonografii polskiej*“, przedsięwzięty... „gdy jeszcześmy nie mieli ani Dykjonarza p. Rastawieckiego, ani dzieła Sobieszczańskiego, ani notat Grabowskiego, a za cały materiał służył ubogi słowniczek Berlikowskiego“. Według intencji Kraszewskiego „Ikonotheka miała objąć na wzór Naglera wszystko co się tyczy sztuki polskiej“, a ten zbiór notat i materiałów miała poprzedzać obszerna przedmowa o sztuce u Słowian. Wykończoną przed Ikonotheką rozprawę tę nabył od Kraszewskiego wydawca Podczaszyński, zużytkowywał jej fragmenty lecz zwlekał z wydaniem całości. Tymczasem wyszło dzieło Rastawieckiego, które „jakkolwiek nas dokładnością nie zaspokoilo

odjęło chęć i zapał do pracy.“ Kraszewski rozgoryczony zawodem przerwał pracę nad Ikonotheką i dopiero w r. 1858 wydał „jako próbę“ początkowe litery opracowanych haseł.

Dzieje niedoszedł do skutku w całości wydawnictwa Ikonotheki i równomiernie z gromadzeniem materiałów do niej opracowanych dziejów sztuki u Słowian przedstawił ich autor we wstępie do swej „próby“ wydanej w Wilnie 1858 r.⁴⁶⁾ Zarazem dał w nim Kraszewski obraz współczesny historiografii sztuki polskiej około połowy XIX w. wymieniając nazwiska autorów pracujących w tej dziedzinie. Od starożytnictwa archeologii narodowej w ciągu pierwszej połowy tego stulecia historia sztuki polskiej doszła do encyklopedycznego traktowania przedmiotu, którego wyrazem były prace Rastawieckiego i Kraszewskiego. Inicjatywa wyszła od Gwalberta Pawlikowskiego i jego „ubogiego słowniczka“. Pawlikowski dał początek tego typu wydawnictwom. Materiały Ambrożego Grabowskiego miały wręcz inny charakter, brak im było lepszego układu i właściwego usystematyzowania. Mimo wielu braków Słownik Rastawieckiego był dziełem najbardziej ukończonym i walor jego utrzymuje się po dziś dzień.

Śledząc rozwój piśmiennictwa polskiego o sztuce w pierwszej połowie XIX. w widzimy, jakie ono przechodziło fazy w epoce porozbiorowej, po zerwaniu nici wiążących je z epoką oświecenia. Stwierdzamy przytem pewną, jakby konsekwentną, linię rozwoju w ówczesnych usiłowaniach utworzenia, względnie może tylko przygotowania polskiej historii sztuki. Od romantycznego umiłowania zabytków przeszłości w wydawnictwach albumowych, po przez encyklopedyczne ich traktowanie do prac inwentaryzacyjnych, by w końcu dojrzeć do dykjonarzy nazwisk twórców działających w Polsce na polu sztuki, jako ostatniego słowa. Zaznaczało się w tym ustawiczne pogłębianie tematu, opracowywanie go z coraz to innego punktu widzenia, zawsze jeszcze nie tającego syntetycznego spojrzenia na całość.

Naukowa strona znacznej części tych prac przedstawia się nam jako coś niedociągniętego i połowicznego. Gromadzenie materiałów w zabytkach, ich ilustracjach i opisach było takie, na jakie nas wówczas było stać. Zastępowało ono systematyczną inwentaryzację, której wymogom inwentaryzacja Stronczyńskiego tylko częściowo czyniła zadość. Druga cecha — to historyczne i romantyczne podejście do dzieł sztuki, zabytków architektury w szczególności, zbieranie wiadomości źródłowych o ich dziejach oraz podkreślanie malowniczości ruin, mniej zaś rekonstrukcja ich pierwotnego wyglądu. Z romantycznym podejściem do zabytków sztuki szedł w parze jeszcze pewien literacki dyletantyzm w ich

ocenianiu. Brak było jeszcze stosowania w tym metody naukowej, któraby sięgała także analizy form.

Czasy romantyzmu niosły ze sobą odmianę poglądów w wielu zakresach. Przestały wywierać wpływ echa francuskiego racjonalizmu w. XVIII, zyskiwały na czas długi zwolenników poglądy Winckelmannna na sztukę antyku. Z kolei inni znów nie-

mieccy historycy sztuki brali górę. Wśród nich znaczną wagą wypowiedzi Franciszka Kuglera w wydanym w r. 1842 *Podręczniku historii sztuki*⁴⁷⁾.

Jak z jednej strony ludzi epoki romantyzmu nie przestał zajmować i czarować antyk, tak z drugiej strony pociągała ich sztuka średniowieczna. Miało się to zaznaczyć także w polskich badaniach z zakresu dziejów sztuki w tych czasach.

PRZYPISY

- 1) T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Tow. Nauk, we Lwowie” II.
- 2) A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, PAU, „Historia nauki polskiej w monografiach, XXII”, Kraków 1948.
- 3) T. Mańkowski, *Osiemdziesiąt lat działalności Komisji Historii Sztuki PAU*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności” LIII (1952) nr. 5.
- 4) W. Tatarkiewicz, *Warszawscy historycy sztuki a Komisja Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności*, „Sprawozdania z 'czynności i posiedzeń PAU”, LIII (1952).
- 5) H. i S. Kozakiewiczowie, *Historyczny rozwój badań nad sztuką polskiego Odrodzenia*, „Polska Akademia Nauk, Materiały dyskusyjne sesji naukowej Odrodzenia”, Warszawa 1953.
- 6) M. Gębarowicz, *Witruwiusz w Polsce w XV w.*, „Prace KHS”, VIII s. 248–250. — A. Lauterbach, *Pierścienie sztuki*, Warszawa 1929.
- 7) Ł. Górnicki, *Dziela wszystkie*, Warszawa 1886, t. I. s. 6.
- 8) S. Wiliński, *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVII (1955), nr. 2.
- 9) T. Szydlowski, *Dwór w Rogowie*, „Prace KHS” I (1919).
- 10) T. Mańkowski, *Mecenat Jana III w Żółkwi*, „Prace KHS PAU” IX (1948) i *Budownictwo Jana III we Lwowie*, „Ziemia Czerwieńska”, II (1936) nr. 2.
- 11) H. Barycz, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu*, Kraków 1935, s. 558.
- 12) S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*, Kraków 1938. s. 416
- 13) j. w.
- 14) A. Labacco, *Libro appartenente all Architettura*, Roma 1558.
- 15) S. Serlio, *Regola generale di architettura... sopra le cinque maniere degli edifici, cice toscano, dorico, ionico, corintio e composito con gli esempi della antichità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. Venezia 1537 (I wyd.)
- 16) Pierwsze wydanie r. 1562, prócz mnóstwa następnych.
- 17) *Le due regole della prospettiva pratica con commentari del Egnatio Danti*. Roma 1583.
- 18) B. Wąsowski, *Callitectonicorum...* Anno 1678, s. 24.
- 19) C. Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige* uważa go wprost za plan zamku zbaraskiego.
- 20) T. Mańkowski, *Mecenat Jana III w Żółkwi*, „Prace KHS” IX (1948)
- 21) T. Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, „Ziemia Czerwieńska”, II, Lwów (1936. nr 2)
- 22) „Sprawozdania do bad. hist. sztuki Akad. Umiej.”, T. V. s. CXXXV.
- 23) Charakterystykę próby W. Bysztzanowskiego podaje Bednarski, j. w. s. 208.
- 24) S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, Kraków 1812.
- 25) Przedruku dokonał Restif de la Bretonne w „*Les nuits de Paris*”, cyt. przez G. M. Quérard w „*La France littéraire*”, VI, Paris, s. 155–6. Jana Potockiego „*Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787*” znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie.
- 26) Bednarski, j. w. s. 369.
- 27) Rkps 278 dawnego archiwum Potockich w Krzeszowicach.
- 28) W. Sierakowski, *Architektura cywilna dla młodzi narodowej... w dwóch częściach zawarta pracą i kosztem autora*, Kraków 1796
- 29) T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, „Prace Sekcji Hist. Sztuki Tow. Nauk”. Lwów 1929.
- 30) *O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych*, „Pamiętnik Warszawski”, styczeń 1819.
- 31) T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę* l. c.
- 32) T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę* l. c.
- 33) S. Tomkowicz, *Władysław Łuszczkiewicz* (nekrolog), „Rocznik Krakowski”, Kraków 1902.
- 34) „Sprawozdania KHS.” V, s. XXXIV.
- 35) K. Kremer, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych naszej ziemi*, „Rocznik Tow. Nauk. Krakowskiego” XIX. 1849

- 36) J. Łęski, *Rozprawa o piękności w sztukach w szczególności malarstwie czytana na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Krakowskiego 15 października 1816*, „Rocznik Tow. Nauk. Krak.” 1817 t. I; — I. Mieroszewski *Rozprawa o malarstwie*, „Rocznik Tow. Nauk. Krak.” 1818, t. 3.
- 37) St. Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, Warszawa 1903.
- 38) „Czasopismo Naukowe Zakładu Nar. im. Ossolińskich” R. 1828 t. IV i R. 1829 t. II.
- 39) por. D. Strumiłło, *Z dziejów zbieractwa wielkopolskiego XIX w.* „Muzealnictwo” 7/8, 1958 s. 5—17 (przyp. Red.)
- 40) S. Tarnowski, *Juliana Klaczki pisma polskie*, „Przegląd Polski”, czerwiec 1902. — F. Hoesick, *Julian Klaczko*, Kraków 1904, s. 103.
- 41) L. Buszard, *O albumach malowniczych*, Biblioteka Warszawska R. 1861 t. I, Warszawa 1861.
- 42) M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego*, Warszawa 1931, s. 34.
- 43) M. Walicki, j. w. s. 119.
- 44) E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa t. I 1850, t. II 1851, t. III 1857.
- 45) J. I. Kraszewski, *Materiały do historii sztuki w Polsce*, „Athenaeum”, Wilno 1850, t. IV, s. 291.
- 46) J. I. Kraszewski, *Ikonotheka*, zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce, Wilno 1858.
- 47) F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.

MUZA I WYSTAWY

Krystyna Kondratiuk

MUZEUM HISTORII WŁÓKIENNICTWA W ŁODZI

Kiedy dziesięć lat temu powstawał Dział Tkactwa Artystycznego przy łódzkim Muzeum Sztuki zakładano, że ze względu na specyfikę i potrzeby miasta, Dział ten przeistoczy się z czasem w poważną naukową placówkę muzealną o charakterze włókienniczym. Wypracowanie i ukształtowanie jej profilu powierzono pracownikom Działu Tkactwa.

Pracowników tych było początkowo niewielu. Dzisiaj kontynuuje podjęte wówczas zadanie piętnastu pracowników naukowych, przy pomocy trzydziestu pracowników technicznych, administracyjnych i fizycznych.

Działalność nasza w tym pierwszym, najtrudniejszym okresie eksperymentowania, zaczęła się w oparciu o ambitne plany i dobre chęci, a nie o realne możliwości. Przystąpiliśmy bowiem do tworzenia Działu Tkactwa, a właściwie muzeum nowego typu, nie posiadając lokalu na ten cel, własnego budżetu, a przede wszystkim ani jednego eksponatu. Nie mieliśmy także niezbędnego zaplecza w postaci biblioteki specjalistycznej, zbiorów fotografii, czy reprodukcji. Te wszystkie okoliczności nie pozwalały przypuszczać, ażeby w niedalekim czasie można było zrealizować nasze zamierzenia.

Narzuciliśmy sobie od razu dwa kierunki działania. Pierwszy dotyczył działalności ekspozycyjnej w przydzielonych nam chwilowo dwóch, a później pięciu salach wystawowych Muzeum Sztuki oraz związanej z nią organicznie pracy naukowo-badawczej; drugi — planowej, systematycznej i co najważniejsze upartej pracy nad organizacją przyszłego muzeum.

Dwukierunkowość cechowała również nasze koncepcje ekspozycyjne. Postanowiliśmy zgromadzić użytkowe tkaniny, a także narzędzia, służące do ich produkcji. Krosno i tkanina, technika i wzornictwo miały występować w naszej ekspozycji obok siebie.

O jaką placówkę muzealną wówczas nam chodziło? Chcieliśmy stworzyć muzeum, które przedstawiając na tle ogólnowsiatowej historii tkaniny dzieje tkactwa polskiego, z uwypukleniem roli włókienniczego ośrodka łódzkiego, pokazałoby równocześnie rozwój narzędzi produkcji włókienniczej od czasów najdawniejszych do współczesnych, z twórcą i użytkownikiem tych narzędzi — człowiekiem — na pierwszym planie. Miało więc to być muzeum typu humanistyczno-technicznego o możliwie największym zakresie oddziaływania; muzeum w którym zarówno tkaniny jak i narzędzia pracy przedstawione byłyby jako wytwór działalności ludzkiej, ukazane przy tym w szerokim aspekcie historycznym, z podkreśleniem warunków społecznych, ekonomicznych i obyczajowych, towarzyszących poszczególnym epokom.

Chodziło nam także i o to, żeby tworzona przez nas placówka stała się w przyszłości pomocniczym warsztatem pracy dla skupionych w Łodzi uczelni i szkół włókienniczych, żeby zbiory muzeum mogły stanowić podstawę do badań i studiów porównawczych naukowców, projektantów, techników, deseinatorów itp. specjalistów, a jednocześnie zainteresowały zwykłego włókniarza i każdego zwiedzającego.

Lat poświęconych organizacji Muzeum Historii Włókiennictwa nie można nazwać łatwymi! Był to okres nieustannych wysiłków i zabiegów, okres intensywnej działalności pracowników Działu Tkactwa, prowadzonej do roku 1959 przy pomocy Dyrekcji i Kolegów z Muzeum Sztuki, a następnie już samodzielnie przez kolektyw Muzeum Historii Włókiennictwa.

Wysiłkom naszym towarzyszyła opieka Ministerstwa Kultury i Sztuki, Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, Łódzkiego Komitetu PZPR i Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi oraz Zarządu Muzeów

i Ochrony Zabytków. Pomocną dłoń nowopowstającej placówce podały kolejno Muzeum Śląskie we Wrocławiu i Muzea Narodowe w Krakowie, Warszawie i Poznaniu, przekazując nam w depozyt do celów ekspozycyjnych zabytkowe tkaniny i narzędzia.

Te wszystkie okoliczności zadecydowały o tym, że już w pierwszym roku istnienia nastąpiło otwarcie wystawy Działu Tkactwa, a z nim rozpoczęła się systematyczna nieprzerwana działalność ekspozycyjna. Skromna, nieistniejąca już dzisiaj wystawa, ilustrująca przy pomocy plansz i nieznacznej tylko ilości eksponatów rozwój manufaktur włókienniczych w Polsce oraz powstawanie łódzkiego okręgu przemysłowego, zorganizowana w dwóch niewielkich salach, była pierwszą próbą realizacji naszych zamierzeń i zaczątkiem dzisiejszych akcji Muzeum Historii Włókiennictwa.

Okres organizacji Muzeum dzieli się wyraźnie na trzy etapy. Pierwszy — od lutego 1952 roku do roku 1959 to narodziny, raczkowanie i rozwój placówki, działającej pod egidą Muzeum Sztuki. Drugi etap-przełomowy rok 1959 — kiedy to dokonano przetworzenia dotychczasowego Działu Tkactwa w Muzeum Historii Włókiennictwa — Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi, zwiększając etaty i kredyty. Zupelne usamodzielnienie placówki i jej przyspieszony rozwój nastąpił dopiero w trzecim, ostatnim etapie, z chwilą powołania Muzeum szczególnie po przeprowadzce do własnego gmachu.

W ciągu pierwszych siedmiu lat, przy stosunkowo niewielkiej ilości kredytów na zakup eksponatów, udało się zebrać prawie tysiąc zabytkowych tkanin i narzędzi włókienniczych (dziś mamy ich dwa razy tyle) pochodzących z zakupu, wymiany, darów itp., a uzyskanych na skutek ustawicznej penetracji terenu i starań w wielu instytucjach.

I tak np. w roku 1954 rozpoczęto akcję gromadzenia starych maszyn włókienniczych, urządzeń fabrycznych oraz innych materiałów o charakterze historycznym, związanych z rozwojem włókiennictwa w Polsce. W tym celu rozsyłano poprzez Ministerstwo Przemysłu Lekkiego i centralne zarządy branżowe ankiety do zakładów i szkół włókienniczych, z prośbą o zgłaszanie do Muzeum maszyn wycofywanych z produkcji. Akcja ta początkowo nie dawała rezultatów. Pisma szły do segregatorów i w zapomnienie, a maszyny przekazywano w dalszym ciągu na złom. Trzeba było wielu konferencji i monitów, zanim udało się przeprowadzić nakaz zawiadamiania Muzeum o wycofywaniu z produkcji starych maszyn, które po zakwalifikowaniu przez naszego przedstawiciela przekazywano nam nieodpłatnie. Dzięki tej akcji cały szereg unikatowych już dzisiaj maszyn znalazło schronienie w naszym Muzeum.

Zbiory gromadzone w Muzeum inwentaryzowano na bieżąco; prowadzona była kartoteka naukowa i fotodokumentacja oraz — z braku pracowni konserwatorskiej — konserwacja profilaktyczna.

Równolegle z gromadzeniem zbiorów kompletowano bibliotekę specjalistyczną, dochodząc w tym pierwszym etapie do tysiąca tomów. I w tym wypadku większość ich pochodziła z darów. Są to przeważnie dublety z innych bibliotek (głównie z Biblioteki Narodowej).

Zapoczątkowano też zbiór fotografii dokumentów archiwalnych, dotyczących rozwoju ośrodków włókienniczych w Polsce. Kartoteka archiwum klisz liczyła wówczas ponad tysiąc pozycji.

W dziedzinie ekspozycji rozwój byłego Działu Tkactwa ograniczony był brakiem lokalu i odpowiednich sal. Dlatego, nie chcąc umniejszać tej podstawowej działalności usługowej muzeów, jaką jest wystawiennictwo, poza zorganizowaniem piętnastu wystaw czasowych i stałych, położono akcent na urządzenie wystaw objazdowych i oświatowych.

Tematy wystaw stałych i czasowych, związanych zawsze z włókiennictwem, były m. innymi następujące: „Dzieje manufaktur włókienniczych w Polsce“, „Tkanina wieku XIX i jej zastosowanie“, „Tkactwo artystyczne na przestrzeni dziejów“, „Zaczątki włókienniczej Łodzi“, „Rewolucja 1905 roku w Łodzi i okręgu“, „Tkaniny 10-lecia Polski Ludowej“, „Druk na tkaninie“ itp.

Wśród sześciu wystaw objazdowych, eksponowanych w wielu wsiach i miastach (głównie w województwie łódzkim), na pierwsze miejsce wysuwała się wystawa, eksponowana przez dwa miesiące letnie na Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie pod nazwą „Tkanina i jej dzieje“, którą obejrzało ponad 70 000 zwiedzających.

Opracowano także trzy cykle wystaw oświatowych, organizowanych wielokrotnie w świetlicach zakładów pracy, szkołach, domach kultury itp. instytucjach łódzkich.

Organizowanie tych wystaw łączyło się z poprzedzającymi je badaniami naukowymi eksponatów, opracowywaniem scenariuszy, przewodników, konspektów oprowadzania, akcją odczytową i propagandową. Przy tym — ze względu na znikomą ilość własnych — eksponaty do wystaw wypożyczano najczęściej z innych muzeów lub instytucji.

Brak dostatecznych kredytów zmuszał nas do starań, ażeby sfinansowanie oprawy plastycznej wystaw, czy ich przewożenia, podejmowały się inne instytucje, z którymi, lub dla których urządzaliśmy wystawy, jak Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wojewódzkie Archiwum Państwowe, zakłady pracy itp.

Ponieważ z wystaw, jako bezpośredniego kontaktu ze zwiedzającymi, nie chcieliśmy i nie mo-



Ryc. 10. Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej. Rok 1960

gliśmy zrezygnować, a brak sal do ekspozycji oraz magazynów dla pomieszczenia przejmowanych maszyn włókienniczych nie pozwalał na rozwinięcie dalszej działalności, rozpoczęliśmy starania o uzyskanie gmachu dla przyszłego muzeum.

W oparciu o uchwałę Rady Muzealnej przy Ministrze Kultury i Sztuki stwierdzającą potrzebę powołania Centralnego Muzeum Włókiennictwa w mieście, które nie tylko produkuje, ale i specjalizuje się w przemyśle włókienniczym, skupia poważną ilość komórek projektanckich, posiada liczne wyższe i średnie szkoły typu włókienniczego, jednym słowem jest centrum zainteresowania i działalności włókienniczej w kraju i odczuwa po prostu brak instytucji kulturalno-naukowej tego rodzaju, opracowaliśmy projekt urządzenia takiego muzeum w jednej z najstarszych fabryk łódzkich. W początkach roku 1954 wystąpiliśmy do władz o przekazanie nam do tego celu zabytkowego budynku dawnej fabryki Geyera, zwanego popularnie „Białą Fabryką”. Gmach ten — jeden z nielicznych w Polsce relikwów budownictwa przemysłowego z trzydziestych lat ubiegłego stulecia, związany historycznie z walką łódzkiej klasy robotniczej o wyzwolenie społeczne i poprawę bytu, stanowiłby żywą część ekspozycji. Duży, trzypiętrowy i czteroskrzydłowy budynek, usytuowany przy centralnej arterii miasta,

obok stawu i parku — wymarzonego miejsca na skansen, gdzie można by pomieścić folusz, bielnik, domki prądkow, tkaczy itp. obiekty, doskonale nadawał się na siedzibę Muzeum Włókiennictwa.

Wniosek nasz został uprzednio przedyskutowany, a następnie gorąco poparty przez Zarząd Główny Zw. Zaw. Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Zarząd Okręgu Zw. Zaw. Pracowników Kultury i inne zainteresowane organizacje, po czym, po zatwierdzeniu przez Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi i Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, skierowany został do Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, w którego gestii gmach się znajdował. W tym samym czasie Rada Narodowa m. Łodzi na specjalnej Sesji Plenarnej, poświęconej rozwojowi kultury, podjęła uchwałę o konieczności powołania w Łodzi Muzeum Historii Włókiennictwa i zorganizowania go w najstarszej fabryce łódzkiej.

W lutym 1955 roku decyzją Ministra Przemysłu Lekkiego Dział Tkactwa otrzymał „Białą Fabrykę” w zarząd i użytkowanie, lecz ze względu na znajdujące się w niej magazyny różnych centrali handlowych, oficjalne przejęcie nastąpiło dopiero w styczniu 1958 roku. Opóźniło to w znacznym stopniu moment rozpoczęcia remontu i przystosowania gmachu do potrzeb muzealnych.

Przygotowując się do przejęcia „Białej Fabryki” wszczęliśmy energiczne starania o kredyty na zabezpieczenie zabytkowego budynku i jego adaptację na muzeum, co wtedy w okresie rozpoczynającej się decentralizacji — nie było łatwym zadaniem. Zakończyły się one jednak pełnym sukcesem w postaci 12 mln. zł, zatwierdzonych w zbiorczym zestawieniu kosztów budowy. Dzięki tej sumie w latach 1959—61 odnowiliśmy dachy i elewacje trzech skrzydeł gmachu, a w roku 1962 przystąpiliśmy do wymiany podłóg i stropów w 1/4 części budynku, przeznaczonej na magazyny, pracownie i warsztaty muzealne.

Sporządzenia dokumentacji podjęła się Pracownia Konserwacji Zabytków, na nas spadł obowiązek opracowania założeń projektowych przyszłego muzeum, a w związku z tym wyłoniła się konieczność ostatecznego ustalenia koncepcji Muzeum Historii Włókiennictwa. Było to poważne i odpowiedzialne zadanie, które przeprowadziliśmy nie tylko w oparciu o doświadczenia własne, nabyte w ciągu kilkuletniej pracy w Dziale Tkactwa, lecz i o konsultacje oraz wypowiedzi pisemne wielu wybitnych specjalistów z zakresu organizacji muzealnictwa i pokrewnych naszym zainteresowaniom dyscyplin naukowych. Koncepcję wypracowaną przez Dział Tkactwa poddano krytyce na specjalnie w tym celu zwołanym posiedzeniu, w dniu 5 lutego 1959 roku, na które Przewodniczący Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi zaprosił przedstawicieli Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, Naczelnej Organizacji Technicznej, profesorów Uniwersytetu Łódzkiego, Politechniki i Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, dyrektorów innych muzeów, działaczy kulturalnych i politycznych oraz pracowników naukowych Działu Tkactwa. Koncepcję naszą przedyskutowano, skonfrontowano ze schematem nadesłanym Przewodniczącemu przez Muzeum Techniki w Warszawie i jako słuszną jednogłośnie przyjęto.

Koncepcja ta wyraźnie podkreśla humanistyczno-techniczny charakter Muzeum i jego historyczny kierunek. Stara się ona objąć w możliwie pełnym stopniu całość zagadnień włókiennictwa, z zachowaniem właściwej proporcji w odniesieniu do poszczególnych działów: historii tkaniny, historii techniki włókienniczej i historii przemysłu włókienniczego.

W myśl tej koncepcji dział historii tkaniny powinien obejmować i przedstawić dzieje tkaniny, która w wyniku połączenia wielowiekowych tradycji technicznych i artystycznych stała się cennym przedstawicielem kultury poszczególnych okresów historycznych. Z tego względu jak również i dlatego, że tkanina stanowi cel i ostateczny efekt wszystkich procesów produkcyjnych we włókiennictwie, założenia programowe Muzeum Historii Włókiennictwa przewidują położenie specjalnego akcentu na organi-

zację i ekspozycję tego działu. Wysuwa się go w organizowanym Muzeum na czołowe miejsce, jako uwieńczenie ekspozycji działów historii techniki i przemysłu włókienniczego.

Historia tkaniny obejmuje następujące grupy ekspozycyjne: 1. tkactwo artystyczne okresu rękodzielniczego, 2. tkactwo wieku XIX, 3. tkactwo współczesne, 4. druk na tkaninie, 5. tkactwo ludowe.

Grupa pierwsza, obejmująca tkaniny artystyczne od czasów najdawniejszych do końca wieku XVIII, winna przedstawić najciekawsze i najbardziej typowe przykłady tkactwa ręcznego, od tkanin koptyjskich począwszy poprzez zabytkowe tkaniny wschodnie i europejskie kolejnych epok, aż do produkcji XVII i XVIII-wiecznych manufaktur włókienniczych, ze szczególnym podkreśleniem i uwypukleniem na tym tle tkactwa polskiego. W dziale tym ponadto pokazany i wydobyty być musi rozwój wzornictwa na tkaninie z zaznaczeniem sfer wpływów, zapożyczeń oraz odrębności wzorów. Uwzględni się także funkcję tkaniny w stroju i wnętrzu z podziałem na poszczególne okresy stylowe.

Tkactwo wieku XIX reprezentowane będzie zarówno przez dekoracyjne i odzieżowe tkaniny produkcji rękodzielniczej, jak i mechanicznej, z mocniejszym zaakcentowaniem znaczenia tkanin żakardowych. Będzie miało tu miejsce pewnego rodzaju przenikanie się ekspozycji działu historii tkaniny z ekspozycją działu historii techniki włókienniczej XIX stulecia, niezbędne dla lepszego naświetlenia przedstawionych problemów.

W grupie reprezentującej tkaniny współczesne występować będą jak i w poprzednich tkaniny produkcji rękodzielniczej i fabrycznej, lecz te ostatnie ujęte będą raczej w katalogi próbek czy wzorniki. Dużo uwagi poświęci się tu współczesnej tkaninie dekoracyjnej i jej projektantom, m. i. przez organizowanie pokazów tkanin produkowanych przez pracownie doświadczalne, warsztaty szkolne, spółdzielcze, lub przez poszczególnych twórców. W tym dziale Muzeum zamierza organizować również pokazy produkcji przemysłowej poszczególnych zakładów włókienniczych.

Specjalną atrakcją dla łódzian będą wystawy zagraniczne np. gobelinów francuskich, kartonów Lurca, czy też projektów innych słynnych twórców współczesnych.

W następnej grupie, ukazującej druk na tkaninie, przedstawione będą techniki drukarskie, od najprymitywniejszych, stosowanych przez ludy egzotyczne, aż do współczesnych oraz efekty tych procesów produkcyjnych w postaci batików, druków klockowych, rotacyjnych, filmdruków, tkanin malowanych itp. przykładów, przytaczanych w układzie chronologicznym, lub według rodzaju technik.

W grupie tej ekspozycję stałą uzupełnić powinny

wystawy czasowe tkanin drukowanych, wytwarzanych przez warsztaty artystyczne, czy też bezpośrednio przez projektantów, a także pokazy druków dekoracyjnych i przemysłowych dwu specjalizujących się w tej dziedzinie Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych — w Sopocie i Łodzi.

Ekspozycja tkactwa ludowego będzie miała za zadanie z jednej strony przedstawić procesy produkcyjne zachodzące w tkactwie wiejskim (od surowca do tkaniny), z drugiej zaś ukazać bogaty dorobek tego tkactwa w poszczególnych regionach Polski.

Wiadomą jest rzeczą, iż tkactwo ludowe odgrywa niemałą rolę w historii kultury naszego kraju, reprezentując nas niejednokrotnie zagranicą. Wpływ technik i wzornictwa ludowego dostrzegamy nie tylko we współczesnych tkaninach artystycznych. W Polsce zaznaczyły się one znacznie wcześniej w epoce powstawania manufaktur i pierwszych fabryk tkackich. To też w ekspozycji Muzeum Historii Włókiennictwa, przedstawiającego między innymi proces tworzenia się krajowego przemysłu włókienniczego, historii technik i tkanin ludowych pominąć nie można.

W grupie tej, tak jak i w poprzednich, przewiduje się oprócz ekspozycji stałej i wystawy czasowe (np. tkactwa ludowego innych krajów czy jakiegoś regionu).

Dalszym ciągiem wystawy tkactwa ludowego będzie wydzielona, lecz wiążąca się z nią grupa ekspozycyjna tkactwa ludów egzotycznych.

Ostatnim wreszcie akordem w wystawiennictwie Działu Historii Tkaniny będą sale zawierające zbiór katalogów i próbek tkanin wraz z ich analizami, dla wygody zwiedzających i badaczy wyodrębnione z ekspozycji ogólnej. Będą to głównie katalogi fabryczne z ostatniego stulecia. Warto nadmienić, że w chwili obecnej Muzeum posiada już bogaty zbiór takich katalogów z lat 1834—1945, z których korzystają często desenatorzy z laboratoriów przemysłowych i projektanci z filmowych i teatralnych pracowni kostiumologicznych.

Tak przewidziany układ ekspozycji Działu Historii Tkaniny powinien dać zwiedzającym pełny przegląd dorobku tkactwa polskiego oraz ogólne pojęcie o historii tkaniny na świecie.

Należy zaznaczyć, że we wszystkich wymienionych tu grupach ekspozycyjnych zgodnie z założeniami ogólnymi podkreśli się specjalnie rolę projektantów i wykonawców tkanin, zarówno znanych i cenionych artystów, jak i bezimiennych rzesz rękodzielników i robotników fabrycznych, naświetlając ich warunki pracy i życia. W tym celu już obecnie kompletuje się w Muzeum teki artystów, zawierające dane biograficzne, spis prac, fotografie itp. materiały.

Dział historii techniki włókienniczej po-

dzielony będzie na trzy grupy ekspozycyjne: 1) od czasów najdawniejszych (neolit) do początku wieku XIX (rękodzielnictwo), 2) wiek XIX (mechanizacja) i 3) wiek XX (rozwój techniki).

Grupa pierwsza przedstawi chronologiczny przegląd rozwoju włókienniczych narzędzi produkcji, technologii włókienniczej, organizacji pracy, w powiązaniu z problemami ekonomicznymi, społecznymi i obyczajowymi. Uwzględniony tu będzie więc historyczny rozwój społecznych form organizacji pracy, kultura rzemiosła, cechy, stosunek rzemiosła i przemysłu do powstawania miast itp. problemy i zjawiska, od prymitywnych form wytwórczości w okresie gospodarki naturalnej wspólnoty pierwotnej, poprzez epokę niewolnictwa i wczesnego feudalizmu do feudalnych i wczesnokapitalistycznych form gospodarki towarowej. Celem tego rodzaju ekspozycji powinno być m. in. udowodnienie, iż zmiany następujące we włókiennictwie w kolejnych epokach są naturalnym odzwierciedleniem zmian społeczno ekonomicznych jakie w tym czasie miały miejsce.

Dla uzyskania nakreślonego wyżej obrazu zakłada się, iż głównym zrębem tej grupy ekspozycyjnej powinien być powstały w wyniku działalności ludzkiej, uwarunkowanej istniejącą sytuacją społeczno-ekonomiczną, a jednocześnie sam na nią oddziałujący historyczny rozwój narzędzi produkcji, łącznie z technologią produkcji, problematyką organizacji pracy, problematyką surowcową itp. Poszerzeniem tego zagadnienia będzie przedstawienie ciekawej problematyki społecznej, jaka w niektórych okresach, może najwyraźniej w średniowieczu, łączy się z rzemiosłem włókienniczym. Wreszcie marginesowym już zagadnieniem, wiążącym się jednak ściśle z problemem technologii i organizacji produkcji włókienniczej będzie sprawa budownictwa oraz planowania przestrzennego w rozumieniu osadnictwa, kwartałów rzemieślniczych czy urządzeń przemysłowych.

Charakter eksponatów, stan ich posiadania, jak również perspektywy zgromadzenia ich czy możliwość odtworzenia wskazują, że przyszła ekspozycja tej grupy opierać się będzie na różnorodnym materiale. Będą to głównie i przede wszystkim narzędzia produkcji włókienniczej i ich fragmenty, w oryginale, rekonstrukcjach, makietach i materiale ikonograficznym, próbki surowca, przędzy, tkanin, zabytki cechowe, plany, mapy, wykresy, archiwalia oraz jako omówienie teksty i fotosy.

Zaznaczyć należy, iż całościowe traktowanie zagadnienia w sposób wyżej omawiany nie wyklucza możliwości ujęć fragmentarycznych, mówiących o ewolucji pewnych, wybranych narzędzi produkcji lub ich detali, które zależnie od przyszłego układu ekspozycji zostaną wydzielone w odrębne stoiska

stałe, czy też uwzględnione w ramach wystaw czasowych, poświęconych rozmaitym zagadnieniom. Takim zagadnieniem może być np. eksponowanie rozwoju narzędzi do wyrobu tkanin wzorzystych od prymitywnych form tworzenia wzoru przy pomocy bardka czy tabliczek lub tkania przez deskę, poprzez rekonstrukcję chińskiego krosna ze starszej epoki Han, egipskiego krosna epoki koptyjskiej, urządzeń do podciągania strun krosna bizantyjskiego i arabskiego, przechodząc stopniowo do XVII-wiecznego krosna z urządzeniem do podciągania systemu Dangona, Galantiera, Blacha, Massona, Bouchona i Vaucansona, przekrojów i schematów maszyn Jacquarda, Lacasse, Vardola, urządzeń do wyrobu podwójnych adamaszków, maszyn nicielnicowych drewnianych i mechanicznych Cromptona, Hodsona i innych. Schemat ten jest tylko przykładem eksponowania danej problematyki, nie wyklucza możliwości innych jej ujęć, nie wyczerpuje też tematu.

Zadaniem drugiej grupy ekspozycyjnej Działu Historii Techniki, którą jest mechanizacja wieku XIX — będzie w głównej mierze pokazanie rekonstrukcji fabryki XIX-wiecznej oraz wybranych zagadnień z rozwoju mechanizacji przemysłu włókienniczego w okresie między przełomem XVIII i XIX stulecia, a początkiem wieku XX. Opierając się w zasadzie na podobnych jak w poprzednio omawianej grupie założeniach i wysuwając również na czołowe miejsce rozwój narzędzi technologii i organizacji produkcji włókienniczej, grupa ta przedstawić powinna wzajemne powiązania tych problemów z powstawaniem klasy robotniczej i miast przemysłowych.

Ekspozycja tej grupy uzależniona będzie od przeprowadzenia rekonstrukcji fabryki włókienniczej z połowy XIX wieku w specjalnie dla tego celu pozostawionej w niezmienionym stanie części zabytkowej „Białej Fabryki”.

Sprawa rekonstrukcji XIX-wiecznej fabryki włókienniczej w jej oryginalnym gmachu — jedynej bodajże na świecie ekspozycji tego rodzaju, a w każdym razie novum w muzealnictwie polskim, nie jest rzeczą prostą. Kwestią otwartą jest wybór charakteru pokazywanej produkcji od strony surowców (bawełna, wełna, jedwab, len) oraz problem eksponowania całego ciągu produkcyjnego, czy tylko jego wybranych fragmentów (przędzalnia, tkalnia, drukarnia, apretura). Jest rzeczą pewną, że nie będziemy w stanie zorganizować ekspozycji, przedstawiającej w skali 1 : 1 wszystkie rodzaje produkcji, a jedynie jej fragmenty. Mimo trudności istnieje jednak realna możliwość przedstawienia np. fabryki perkalu w rekonstrukcji, zaś pozostałych rodzajów produkcji przy pomocy plansz, schematów, modeli oraz narzędzi pracy i ich fragmentów, charakterystycznych dla danej gałęzi produkcji włókienniczej.

Oдноśnie problemu przedstawienia całego ciągu produkcyjnego wybranej jakości surowca (ze względu na specyfikę Łodzi — raczej bawełnianego), wydaje się słusznym ograniczenie się do eksponowania — w ramach rekonstrukcji XIX-wiecznej fabryki — wybranych etapów produkcji (np. przędzalni cienko-przędnej i tkalni z pominięciem innych działów), celem przedstawienia nie tyle problematyki technicznej, jak społecznej. W tym ujęciu rekonstrukcja fabryki łączyć się będzie z ekspozycją Działu historii przemysłu włókienniczego, szczególnie w odniesieniu do Łodzi i okręgu łódzkiego.

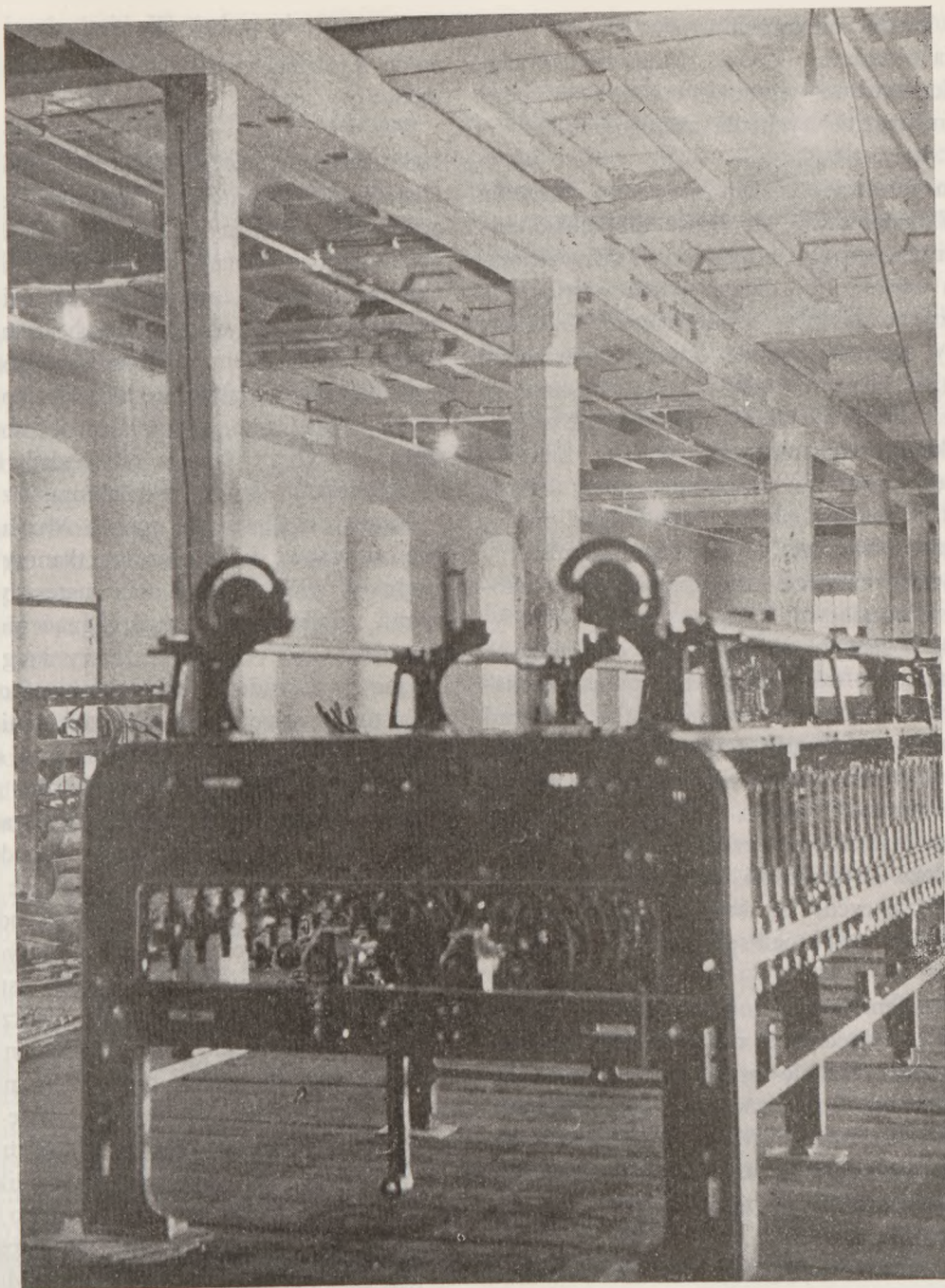
Rozwój techniki i technologii włókienniczej XIX wieku tworzy zagadnienie odrębne, wymagające oddzielnej przestrzeni i innej metody ekspozycyjnej, pozwalającej na szczegółowe zobrazowanie postępu myśli technicznej w tym okresie. Ta część ekspozycji będzie raczej zbliżona charakterem swym do uprzednio omawianej wystawy krosien do wyrobu tkanin wzorzystych. Uwzględnione tu być mogą zarówno zasadnicze konstrukcje, jak i wyposażenie maszyn — np. rozwój konstrukcji samoprząśnicy czy krosna i rozwój urządzeń do przerzucania czółenka (automaty, czujniki).

Trzecia grupa ekspozycyjna — rozwój techniki XX wieku — poza analogicznymi jak w poprzednich grupach problemami związanymi tym razem z przemysłem XX wieku obejmować będzie zagadnienia współczesnego rozwoju myśli i postępu technicznego w zakresie automatyzacji produkcji, wprowadzenia nowych technologii i surowców (włókna sztuczne). Zagadnienia te eksponowane będą głównie poprzez problemowe wystawy czasowe, w których eksponatami będą raczej oryginalne nowoczesne urządzenia, przedstawione w ekspozycji stałej przy pomocy modeli, makiet, fotografii, planów, wykresów i innych form wystawienniczych.

Dział historii przemysłu włókienniczego w założeniach swych główny nacisk kładzie na rozwój włókienniczej Łodzi i okręgu łódzkiego.

Powstanie ośrodka łódzkiego przedstawione będzie na tle społeczno-gospodarczych przemian w Polsce w końcu XVIII i początkach XIX stulecia (upadek manufaktur, działalność Staszica itp.).

Rozwój przemysłu włókienniczego — powstawanie fabryk, mechanizacja, kumulacja kapitału — ukazany będzie w oparciu o dialektyczną metodę rozpatrywania społeczeństwa jako żywego organizmu w jego funkcjonowaniu i rozwoju. Ekspozycja winna tu wykazać w jaki sposób, przy użyciu jakich sił i środków przemysł ten się rozwijał, łączyć to zagadnienie z powstawaniem, rozwojem i walką klasy robotniczej. Uwzględnione tu będą również takie zagadnienia, jak postęp techniczny, rozwój komunikacji, a także kryzysy gospodarcze, udział obcego kapitału itp.



Ryc. 11. Wnętrze hali fabrycznej przy ul. Piotrkowskiej, rok 1960. Obecnie magazyn Muzeum Historii Włókiennictwa.

Szczególną uwagę zwróci się na warunki pracy i bytu klasy robotniczej, choć problem walki klasowej zostanie tylko zaakcentowany, a to dla uniknięcia dublowania ekspozycji łódzkiego Muzeum Historii Ruchów Rewolucyjnych, które ten temat wyczerpująco naświetli.

Ekspozycja Działu Historii Przemysłu Włókienniczego będzie typu archiwalnego. Ekspонатami będą tu fotokopie dokumentów miejskich władz municypalnych, księgi fabryczne, plany, mapy, wykresy, zestawienia statystyczne, listy, fotografie. Rzadziej zabytki cechowe (lady, pieczęcie itp.) i późniejsze, jak np. odznaczenia, sztandary, sprzęty.

Uzupełnieniem ekspozycji będą makiety fabryk i osiedli włókienniczych, domków prządków i sukienników, plastyczne wielowarstwowe lub świetlne plany rozwoju Łodzi i inne oraz zorganizowane obok Muzeum w parku nad stawem oryginalne zabytkowe budynki przemysłowe i mieszkalne (skansen).

Oprócz ekspozycji stałej dział ten organizować będzie wystawy czasowe, w których przedstawi się bądź to wybrane i poszerzone zagadnienia pierwszoplanowe, bądź też problemy, wiążące się z powstaniem i rozwojem przemysłu włókienniczego, jak np. szkolnictwo zawodowe, działalność gospodarcza władz

miejskich, postęp organizacji, rozwój kultury itp. zagadnienia związane z Łodzią. Mogą to być również okolicznościowe wystawy czasowe związane z rocznicami ważniejszych dla naszego miasta wydarzeń.

Ostatnim wreszcie działem otwartym Muzeum Historii Włókiennictwa, nie licząc biblioteki, czytelni, sal projekcyjnych i odczytowych oraz wspomnianego tu wielokrotnie działu wystaw czasowych, będą tak zwane gabinety zainteresowań. Gabinety te powinny spełniać zadanie otwartych pracowni naukowych, w których osoby z poza Muzeum interesujące się specjalnie jakimś zagadnieniem z dziedziny włókiennictwa, mogłyby bliżej z nim się zetknąć. Będą one tam miały zapewniony bezpośredni dostęp do eksponatów, będą mogły poznać ich mechanizm, budowę, czy zasadę działania.

W gabinetach zainteresowań gromadzone i udostępnione zwiedzającym będą eksponaty wycofywane z wystaw stałych, czasowych czy objazdowych oraz ich dublety, a także elementy i przekroje maszyn, narzędzi, fragmenty tkanin wraz z analizami itp. Znajdzie tam również pomieszczenie eksperymentalna pracownia tkacka z warsztatem do rekonstrukcji zabytkowych tkanin obsługiwanym przez dyżurującego instruktora (prawdopodobnie tkacz-arencistę) oraz z krosnami przeznaczonymi dla użytku zwiedzających, na których przy pomocy tegoż instruktora będą mogli spróbować swych zdolności.

Gabinety te demonstrując niektóre maszyny w ruchu i spełniając jednocześnie rolę ośrodków konsultacyjnych, mogą stać się przydatne zarówno dla młodzieży szkolnej i studentów, jak i dla projektantów, a nawet naukowców. Mogą także przyczynić się do rozbudzenia zapału do tkactwa wśród młodzieży, stroniącej jak wykazują statystyki od wyboru zawodu tkacza.

Zapleczem umożliwiającym prawidłowe funkcjonowanie omawianych wyżej działów będą związane z nimi pracownie naukowe i konserwatorskie, laboratoria i warsztaty pomocnicze.

Przedłużeniem natomiast ciągu wystawowego staną się nowocześnie pojęte tak zwane otwarte magazyny zbiorów, dostępne do badań i studiów naukowców, specjalizujących się we włókiennictwie czy dyscyplinach z nim związanych.

Popularyzacją eksponowanych zbiorów oraz problematyki włókienniczej zajmie się Dział Naukowo-Oświatowy Muzeum. Do podstawowych zadań tego działu należeć będzie planowanie frekwencji, reklama i propaganda akcji muzealnych, urządzenie odczytów, pogadanek z przeźroczami, pokazów filmowych oraz problemowych wystaw oświatowych w zakładach pracy, szkołach i klubach, działalność wydawnicza w zakresie popularyzacji akcji i zbiorów

muzealnych, a przede wszystkim udzielanie fachowych wyjaśnień zwiedzającym Muzeum i oprowadzanie wycieczek.

Tak w zarysie, wg opracowanej przez nas w roku 1958 koncepcji, wyglądałaby działalność Muzeum Historii Włókiennictwa. Podstawą jej musi być oczywiście systematyczna praca badawczo-naukowa obejmująca poza naukową inwentaryzacją eksponatów takie zagadnienia jak opracowanie metod badania zabytków włókienniczych, ustalanie wieku tkaniny drogą chemicznej analizy włókna, opracowywanie całości zbiorów lub ich poszczególnych grup, gromadzenie materiałów do historii włókiennictwa i wybranych jego odgałęzień, kompletowanie bibliografii, studia nad lekturą przedmiotu itp.

Zorganizowane w ten sposób Muzeum, posiadające zabytkowe i współczesne tkaniny i narzędzia produkcji włókienniczej oraz materiały archiwalne potrafi zainteresować i przyciągnąć nie tylko włókienników, lecz znacznie szerszy krąg odbiorców. Uczniowie i studenci szkół włókienniczych znajdą tu historię rozwoju techniki włókienniczej, interesującą także inżynierów i techników tej specjalności. Plastyków projektujących tkaniny oraz desenatorów z przyfabrycznych komórek projektanckich ciekawić będzie rozwój wzornictwa czy budowa tkaniny jej historia. Nauczyciele i uczniowie będą mogli zapoznać się na podstawie naszych eksponatów z historią przemian społeczno-ekonomicznych i związanymi z nimi zagadnieniami z zakresu historii, historii gospodarczej, wynalazczości itp.. Badacze naukowcy spotkają się w Muzeum Historii Włókiennictwa z zabytkami, których analiza pomoże im niejednokrotnie wyjaśnić wiele problemów, jakie napotykają w źródłach pisanych. Wszyscy, którym bliska jest sprawa postępu technicznego i racjonalizacji, znajdą tu jego historię, a zarazem podstawy do kontynuacji swych zamysłów, zmierzających do ulepszenia urządzeń technicznych. Jednym słowem Muzeum tego typu może i powinno stworzyć sobie szerokie możliwości oddziaływania społecznego, jakiego nie mogą mieć muzea o charakterze wyłącznie technicznym.

Koncepcja nasza, jak już zaznaczyłam, przedyskutowana i przyjęta została w lutym 1959 roku, w okresie, kiedy na skutek decentralizacji bezpośrednim naszym zwierzchnikiem został Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi. Interesującym może będzie rozpatrzyć, co z naszych dość ambitnych i szerokich planów i zamierzeń, wytrzymało próbę życia i w jakim stopniu zostało zrealizowane.

Już w miesiąc po jej zatwierdzeniu — 4. III. 1959 roku na mocy Uchwały Nr 9 Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi Dział Tkactwa przeistoczony został w Oddział Muzeum Sztuki o nazwie Muzeum Historii Włókiennictwa. Był to pierwszy krok do

usamodzielnienia placówki. W ślad za nim nastąpiło zwiększenie etatów i kredytów. Fakt ten odegrał rolę symbolicznego zielonego światła na drodze do dalszego rozwoju naszego Muzeum. W tym przełomowym dla nas okresie poza normalną kontynuacją prac badawczo-naukowych, wystawienniczych i popularyzatorskich miały miejsce dwa znamienne dla dalszego rozwoju placówki wydarzenia.

Jednym z nich było rozpoczęcie długofalowych prac adaptacyjnych, ograniczone w roku 1959/60 do odnowienia klasycystycznej elewacji oraz remontu przegniłych i przeciekających dachów. Jakkolwiek adaptacja ogromnego zabytkowego gmachu prowadzona przez instytucję nie zatrudniającą wówczas inwestora czy jakiegokolwiek innego pracownika administracyjno-technicznego, obeznanego z tym zagadnieniem, była właściwie zadaniem ponad nasze siły, a wieczne czuwanie nad synchronizacją obowiązujących terminów bankowych z przebiegiem prac budowlanych i terminami uzgadniania i zatwierdzania przez coraz to inne komisje i urzędy łódzkie i centralne dokumentacji technicznej oraz obrona jej na posiedzeniach tychże komisji spędzała nam sen z powiek, to jednak zbliżała nas w widoczny już sposób do momentu zorganizowania Muzeum we własnym budynku.

Drugim niewątpliwie ważnym dla losów Muzeum wydarzeniem było powołanie przez Przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi Rady Muzeum Historii Włókiennictwa — organu doradczo-konsultatywnego, którego zadaniem jest niesienie pomocy tej placówce. Skład dwudziestoosobowej Rady Muzeum stanowią wybitni specjaliści, naukowcy i działacze, zainteresowani w sposób pośredni czy bezpośredni sprawą utworzenia w Łodzi Centralnego Muzeum Historii Włókiennictwa i jego należytych przygotowaniem. Ministerstwo Kultury i Sztuki reprezentuje w Radzie Muzeum Podsekretarz Stanu mgr Zygmunt Garstecki, Ministerstwo Przemysłu Lekkiego — Wiceminister inż. Zenon Wojtkowski, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków — naczelnik mgr Stanisław Brzostowski. Ponadto do Rady należą: Kierownik Wydziału Kultury PRN m. Łodzi, prezes Wojewódzkiego Komitetu Porozumiewawczego Naczelnej Organizacji Technicznej, przewodniczący Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Włókienniczego, posłowie i działacze łódzcy, profesorowie Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytetu Łódzkiego, Politechniki i Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, dyrektorzy zaprzyjaźnionych muzeów oraz przedstawiciele Muzeum Historii Włókiennictwa.

Przewodniczącym Rady Muzeum został prezes W. K. P. NOT i inżynier naczelny Zjednoczenia Przemysłu Maszyn Włókienniczych poseł Jerzy

Jabłkiewicz, jego zastępcą dyrektor Muzeum Historii Włókiennictwa.

Rada rozpatruje plany pracy Muzeum, scenariusze wystaw, preliminarze, plany adaptacyjne itp. Ponadto członkowie Rady Muzeum pomagają dyrekcji w gromadzeniu i selekcjonowaniu maszyn włókienniczych i innych zabytków, w organizowaniu konserwacji i rekonstrukcji tychże i w innych sprawach ważnych dla rozwoju Muzeum.

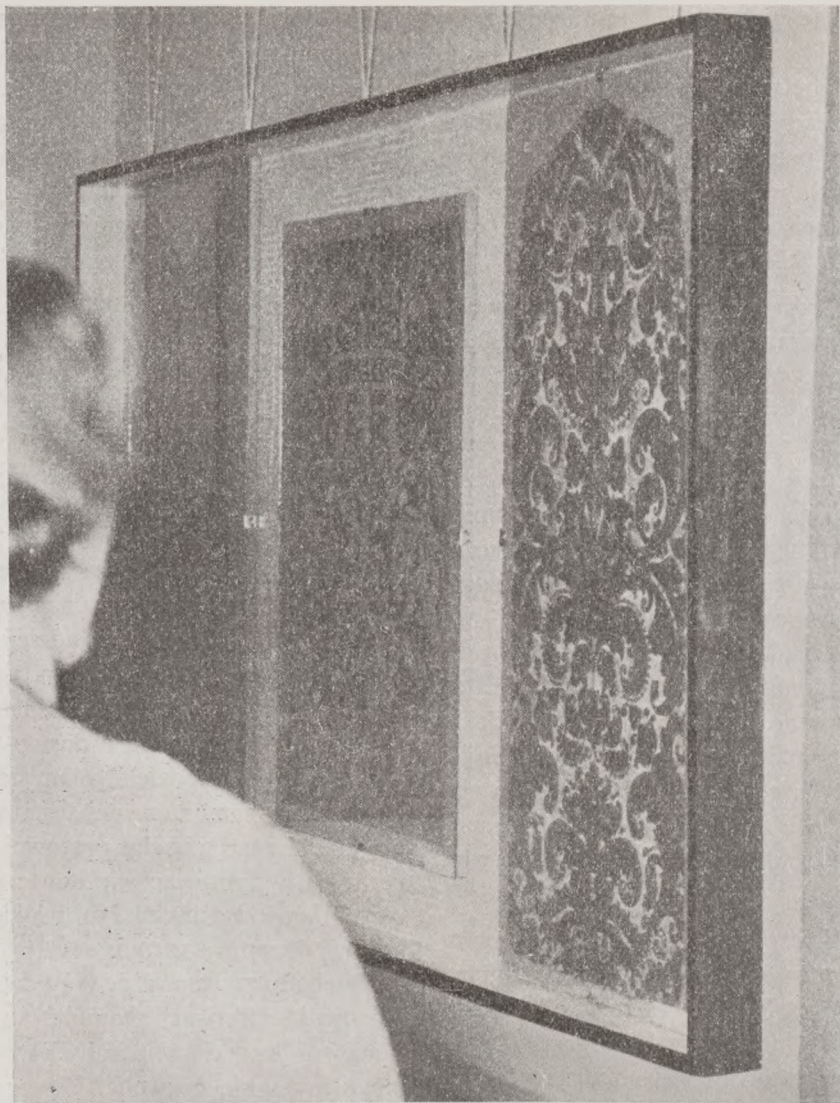
Trzeci etap rozwoju Muzeum Historii Włókiennictwa rozpoczął się 1 stycznia 1960 roku w związku z przemianowaniem Oddziału w samodzielną instytucję. Wkrótce potem Komitet Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego podjął uchwałę o włączeniu do programu akcji milenialnych sprawy powołania w Łodzi Centralnego Muzeum Historii Włókiennictwa, w której stwierdza się, że muzeum to, jako pierwsza w Polsce placówka naukowo-badawcza i popularyzatorska poświęcona dziejom włókiennictwa polskiego, stanowić będzie w odróżnieniu od innych pomników, żywy pomnik Millenium, szczególnie aktualny w dobie walki o postęp techniczny.

W ślad za usamodzielnieniem się nastąpiło uruchomienie w wyremontowanej systemem gospodarczym części własnego gmachu pracowni i warsztatów muzealnych, w tym pracowni konserwacji tkanin i pracowni konserwacji maszyn włókienniczych (zabytków w drewnie i metalu).

Trzeba tu zaznaczyć, że w Łodzi nie było przedtem pracowni konserwacji tkanin. Na powierzanie tkanin Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie nie mogliśmy sobie pozwolić. Utworzenie własnej pracowni rozwiązywało nam szereg kłopotliwych problemów związanych z opieką nad zabytkami, choć samo znalezienie specjalisty-konserwatora dla pokierowania taką pracownią w Łodzi również było nielada problemem. Uczelnie łódzkie nie szkolą tego rodzaju fachowców, to też musieliśmy sprowadzić go z Krakowa.

W pierwszym okresie samodzielnej egzystencji, kolektyw pracowników Muzeum Historii Włókiennictwa zajęty był przede wszystkim pracami remontowymi, zmierzającymi do stworzenia z opróżnianych przez lokatorów hal fabrycznych tymczasowego locum dla biur, pracowni naukowych i magazynów gospodarczych. Oficjalne przeniesienie Muzeum Historii Włókiennictwa z ul. Więckowskiego 36 do własnego gmachu przy Piotrkowskiej 282 nastąpiło w czerwcu 1960 roku.

Stan pomieszczeń w „Białej Fabryce“ nie pozwolił jednak, ze względu na bezpieczeństwo przeciwpożarowe i sąsiedztwo znajdującej się w stadium likwidacji przędzalni odpadkowej, na pomieszczenie tam magazynów z zabytkowymi unikatowymi tkaninami oraz na pomieszczenie ekspozycji. Z tego względu musiały i muszą one jeszcze pozostawać,



Ryc. 12. Wystawa tkanin Renesansu i Baroku. Muzeum Historii Włókiennictwa. Sale przy ul. Więckowskiego.

w specjalnie zresztą do tego celu adaptowanej w tym samym okresie, części gmachu Muzeum Sztuki.

W sześciu salach tej wydzielonej, części gmachu przy ulicy Więckowskiego, Muzeum Historii Włókiennictwa organizuje wyłącznie wystawy czasowe tkanin artystycznych. Pierwszą z nich, będącą jednocześnie pierwszą ekspozycją samodzielnego już Muzeum, otwarto uroczystie 5 października 1960 roku, w obecności przedstawicieli władz i licznych gości. Była to wystawa współczesnych tkanin artystycznych, przedstawiająca około 70 prac artystów z całego kraju, wykonanych w różnych technikach tkackich. Nowoczesne gobeliny, kobierce i kilimy, czy też nicielnicowe lub żakardowe makaty i zasłony, zakupione dla Muzeum przez Zespół do Spraw Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, a wyszukiwane przez nas na innych wystawach lub bezpośrednio w pracowniach artystów, podobały się bardzo zwiedzającym i wzbudziły duże uznanie dla projektujących je artystów.

Następną ekspozycją, zorganizowaną przy pomocy Muzeum Narodowego w Warszawie, była wystawa arrasów jagiellońskich i gobelinów, w skład której wchodziły cztery werdiury jagiellońskie i szesnaście gobelinów XVII i XVIII-wiecznych, flamandzkich, francuskich, niemieckich i polskich ze zbiorów Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. Wystawę tę eksponowaną tylko przez dwanaście dni, obejrzało 102 011 osób, co oznacza, iż widział ją co siódmy mieszkaniec naszego miasta.

Wystawa ta utwierdziła nas w przekonaniu, że mieszkańcom naszego włókienniczego miasta sprawy tkactwa, nawet epok tak odległych, nie są obojętne. Wśród podpisów na listach frekwencyjnych tej i następnych naszych wystaw w rubryce „zawód” ustawicznie powtarza się słowo „prządka”, „tkacz” i „robotnik”, co mówi samo za siebie.

Muzeum nasze stawia sobie między innymi za zadanie utrzymanie dużej częstotliwości wystaw, to też w tych samych salach zorganizowaliśmy jeszcze

do końca roku 1961 następujące wystawy: „Tkaniny Renesansu i Baroku” (urządzona z pięknych zabytkowych tkanin Muzeum Narodowego w Krakowie oraz ze zbiorów własnych), „Tkaniny drukowane i malowane” (zbiory własne uzupełnione pożyczkami z pracowni różnych artystów współczesnych) i „Wystawa tkanin, rysunku i malarstwa Anny Fiszerowej”. Ponadto w miesiącu czerwcu sale te udostępniliśmy Muzeum Sztuki dla zorganizowania w nich pokazu prac amatorów plastyków.

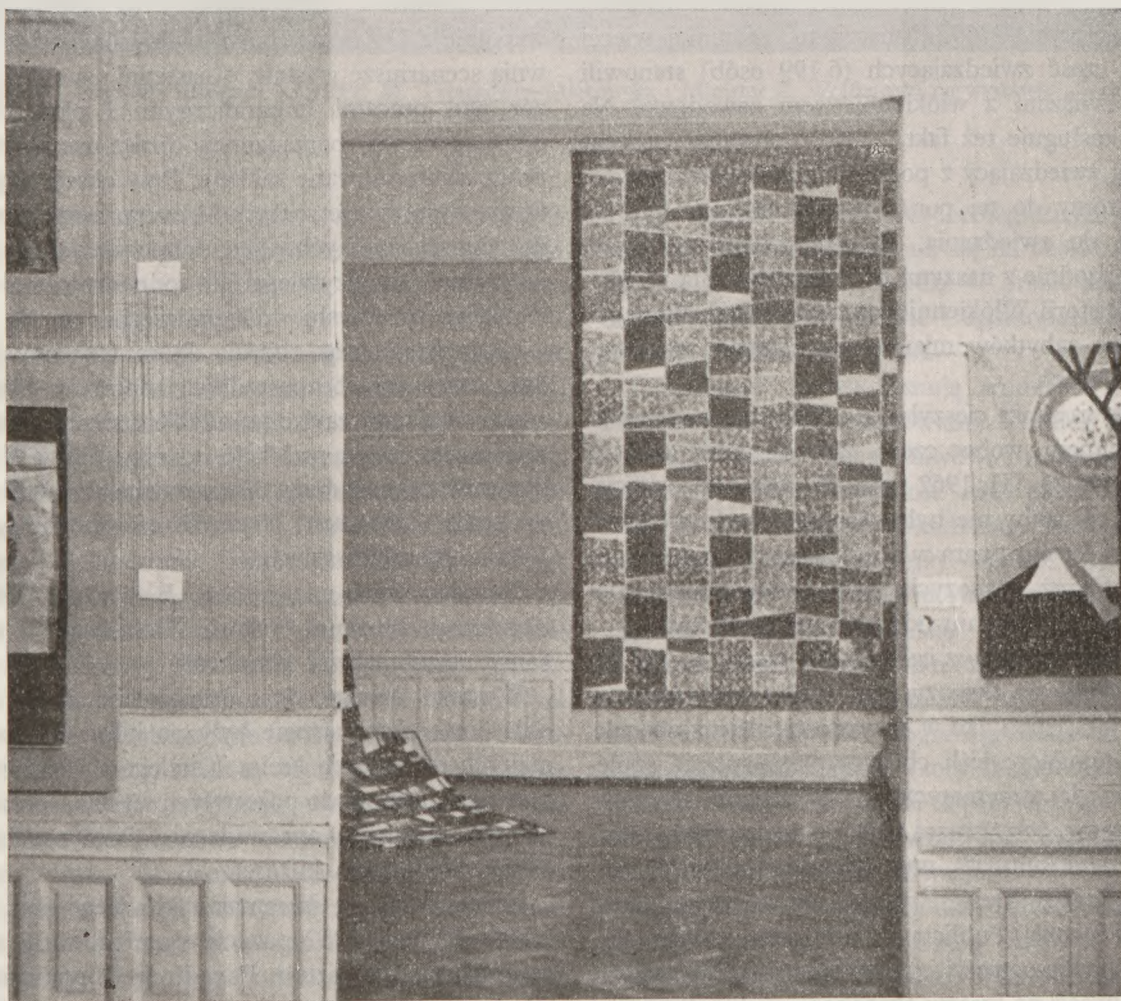
30 kwietnia 1961 roku rozpoczęliśmy działalność wystawienniczą w czasowo przystosowanych do tego celu halach „Białej Fabryki”. Zainaugurowała ją wystawa „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego”, zorganizowana wspólnie z Łódzkim Frontem Jedności Narodu dla uczczenia 70-letniej rocznicy obchodów Święta 1 Maja.

Wystawa ta przy pomocy oryginalnych i współczesnych maszyn włókienniczych, tkanin, katalogów z próbkami, makiet budynków i osad przemysłowych, map, planów, wykresów, fotosów i dokumentów, ukazuje wybrane zagadnienia z historii powstawania i rozwoju przemysłu włókienniczego w naszym okrę-

gu, a przede wszystkim w samej Łodzi. Uwzględnia ona zagadnienia węzłowe, które miały decydujący wpływ na kształtowanie się oblicza łódzkiego ośrodka przemysłowego i były dla niego najbardziej charakterystyczne i typowe. Przedstawia więc powstawanie tego ośrodka na tle zanikającej działalności cechów i upadku XVIII-wiecznych manufaktur włókienniczych, pokazuje go w okresie rękodzielnictwa, mechanizacji, rozwoju wielkiego przemysłu i wreszcie we współczesnym nam okresie gospodarki socjalistycznej.

Dążeniem specjalnie powołanego Komitetu Organizacyjnego było ukazanie Łodzi jako miasta starych rewolucyjnych tradycji i miasta wiecznie młodego.

Myśl przewodnia tej pierwszej wystawy, a zarazem idea przyszłych ekspozycji muzealnych tego typu, uwieczniona w technice sgrafitto na głównej ścianie obok wejścia, brzmi: *”Biała Fabryka — niegdyś miejsce pracy ojców naszych — dziś Muzeum Historii Włókiennictwa, które dzieje łódzkich włókniarzy i szacunek dla ich trudu przekaże następnym pokoleniom”*.



Ryc. 13. Fragment wystawy tkanin drukowanych i malowanych. Sale przy ul. Więckowskiego

Uroczystość otwarcia wystawy została włączona do ogólnego programu Obchodów 1-majowych, to też wzięli w niej udział liczni przedstawiciele władz centralnych, miejskich, wojewódzkich i partyjnych, delegaci instytucji i organizacji, działacze polityczni, społeczni i kulturalni, a także wielu łodzian, głównie włóknarzy. Przecięcia wstęgi dokonał Minister Przemysłu Lekkiego.

Po południu Przewodniczący Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi w obecności Sekretarza Łódzkiego Komitetu PZPR i Członków Prezydium podejmował organizatorów wystawy lampką wina. Tego samego dnia dwaj pracownicy Muzeum Historii Włókiennictwa odznaczeni zostali Honorową Odznaką Miasta Łodzi.

Z okazji uruchomienia działalności ekspozycyjnej w zabytkowej „Białej Fabryce” Muzeum wydało 100 pamiątkowych albumów, które w dniu otwarcia rozdawano przedstawicielom władz, a później już oficjalnym gościom zagranicznym.

Wystawę „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego” zwiedziło od maja do września 1961 roku (okres urlopów i wakacji) 18 680 osób, w tym robotników 2180, inteligencji włókienniczej 870, artystów-projektantów włókienniczych 166, studentów wydziałów włókienniczych 218 i młodzieży z zawodowych szkół włókienniczych 2765. Oznacza to, że mniej więcej trzecią część zwiedzających (6 199 osób) stanowili ludzie związani z włókiennictwem zawodowo. Na uwagę zasługuje też fakt, że dość poważny procent zajmują zwiedzający z poza Łodzi, a nawet z zagranicy, którzy do tej pory niewiele mieli w naszym mieście do zwiedzania. Wynika z tego wyraźnie, zresztą zgodnie z naszymi przewidywaniami, że Muzeum Historii Włókiennictwa może uatrakcyjnić pozbawione zabytków miasto i przyciągnąć do niego zwiedzających.

Wystawa nasza cieszyła się w dalszym ciągu zainteresowaniem, wobec czego przedłużyliśmy czas jej trwania do 31. III. 1962 roku. Wnioski, jakie wyciągamy z tej jakby nie było eksperymentalnej dla nas wystawy, posłużą nam w przyszłości do opracowania właściwej już ekspozycji, jaką zorganizujemy dopiero po zakończeniu adaptacji całego gmachu.

Wniosek wysnuty z całokształtu naszej 10-cio letniej działalności ekspozycyjnej, który postaramy się wykorzystać nie tylko w przyszłości, ale już obecnie, jest następujący: jeśli chcemy przyzwyczaić społeczeństwo do systematycznego zwiedzania muzeów, jeśli chcemy, żeby muzea stały się rzeczywiście „uniwersytetami kultury”, musimy wprowadzać jak największą częstotliwość wystaw, ograniczając nawet ekspozycję stałą. Publiczność lubi częste zmiany ekspozycji, szuka nowości, atrakcji. Dzięki takiej właśnie częstotliwości na sześciu ekspozycjach w tym roku w Muzeum Historii Włókiennictwa wystawach fre-

kwencja łączna wyniosła 145 549 osób, co stanowi trzykrotnie większą ilość zwiedzających od sumy zaplanowanej. Pociąga to za sobą niewątpliwie wzmocniony wysiłek kolektywu muzealnego, ale zbliża zdecydowanie do obranego celu, a jednocześnie przekreśla mit o muzeach jako instytucjach martwych, w których nic się nie dzieje. Dlatego na rok 1962 zaplanowaliśmy 13 wystaw, z tego 4 zagraniczne. Niezależnie od sześciu wystaw czasowych ekspozycjonowaliśmy w ciągu roku „Współczesne tkaniny artystyczne” w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum w Jeleniej Górze i w Kamiennej Górze, a w województwie łódzkim „Tkactwo Opoczyńskie”. W Domu Kultury na Bałutach urządziliśmy cykl wystaw oświatowych (tkactwo od w. V do XVIII), które z kolei umieścimy w Fabryce Dywanów im. T. Ajzena w Łodzi.

Nową formą współpracy Muzeum z zakładami przemysłowymi jest organizacja wystaw mówiących o dziejach poszczególnych zakładów. Wystawy takie mają za zadanie zbliżyć i powiązać robotników z ich miejscem pracy. Muzeum Historii Włókiennictwa zainicjowało i podjęło współpracę z kilkoma większymi fabrykami włókienniczymi w Łodzi. Nasi historycy wyszukują w Archiwum materiały dotyczące historii tych zakładów i na ich podstawie wspólnie z Działem Naukowo-Oświatowym opracowują scenariusze wystaw, a następnie sprawują nadzór nad pracami fotograficznymi i plastycznymi, opłacanymi wg sporządzonego przez nas kosztorysu przez zainteresowane zakłady. Przy okazji organizowania wystaw tego rodzaju Muzeum nasze gromadzi dublety archiwalnych zdjęć i fotokopie dokumentów, potrzebne w przyszłości do odtworzenia dziejów łódzkiego przemysłu włókienniczego.

Ekspozycjom tego rodzaju, które napewno spowodują nawiązanie bezpośrednich kontaktów Muzeum z pracownikami zakładów włókienniczych, towarzyszyć zawsze muszą prelekcje, odczyty, filmy. W chwili obecnej organizujemy taką wystawę w największych w Łodzi Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego.

Dziesięcioletnią działalność b. Działu Tkactwa i obecnego Muzeum Historii Włókiennictwa zamykamy następującymi wynikami.

Wystaw różnego typu opracowano 25, z czego objazdowe ekspozycjonowane były po kilka razy w rozmaitych dzielnicach kraju. Katalogów i przewodników wydaliśmy 6, do pozostałych wystaw sporządzono tylko konspekty oprowadzania. Odczytów i pogadanek wygłoszono kilkaset.

Ekspонатów wg inwentarza głównego jest 1721, biblioteka liczy 2952 pozycje skatalogowane, archiwum klisz- 3100 sztuk. Ponadto w zorganizowanej od niedawna muzealnej pracowni ikonograficznej znajduje się duża ilość fotografii, fotokopii i repro-



Ryc. 14. Pierwszy Sekretarz KŁPZPR M. Tatarkowna-Majkowska i Minister Z. Wojtkowski na wystawie „Z dziejów włókiennictwa łódzkiego“.

dukcji, pozostałych z wystaw lub przygotowanych do przyszłych ekspozycji, a także mikrofilmy i filmy związane z naszymi badaniami, zrealizowane przez nas lub na nasze zlecenie.

W Muzeum czynne są następujące działy naukowe i pracownie: Dział Historii Tkaniny (3 osoby), Historii Technik Włókienniczych (3), Historii Przemysłu Włókienniczego (2), Naukowo-Oświatowy (7), Biblioteka Specjalistyczna (1), Pracownia Ikonograficzna i Archiwum Klisz (1), Pracownia Konserwacji Tkanin (2), Pracownia Konserwacji Zabytków w Drewnie i Metalu, połączone z warsztatem stolarsko-ślusarskim i elektrycznym (8 osób, w tym 3włókienników rencistów), Pracownia Fotograficzna (1).

W działach naukowych i naukowo-oświatowym prowadziliśmy intensywne badania miejscowe i terenowe, których wynikiem są wspomniane już wystawy oraz kilkanaście publikacji, wydanych pod egidą Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Polskiej Akademii Nauk, Akademii Nauk ZSRR i CIETA w Lyonie (te ostatnie dotyczyły opracowanej w naszym Muzeum metody ustalania wieku i pochodzenia tkaniny, dzięki której udało się ustalić dokładnie wiek wykopanych tkanin i odróżnić importy wczesnośredniowieczne od tkanin miejscowego wyrobu

z tych samych stanowisk archeologicznych). Wśród prac oświatowych wysuwają się na czoło akcje propagandowe: liczne artykuły w prasie audycje radiowe i telewizyjne lokalne i ogólnopolskie, a także plakaty i ulotki reklamowe.

Działalność maszą hamują trudności z usuwaniem lokatorów z adaptowanej „Białej Fabryki“. Na odpowiednie sale wystawowe i nowoczesne magazyny zabytków wypadnie nam poczekać jeszcze kilka lat do czasu przeprowadzenia całkowitej adaptacji gmachu. Narazie cieszy nas fakt, że już teraz Muzeum służy tym, którym służyć powinno. Że do zbiorów i biblioteki zaglądają naukowcy i studenci z różnych uczelni — nie tylko łódzkich. Że w naszych salach wystawowych nauczyciele przeprowadzają poglądowe lekcje historii i geografii gospodarczej, a młodzież plastyczna kopiuje wzory zabytkowych tkanin. Że dyrektorzy łódzkich fabryk przywożą do Muzeum delegacje zagranicznych fachowców, którzy w naszej ekspozycji potrafią sobie zawsze znaleźć coś ich interesującego. Że robotnicy łódzcy, którzy od nas nie stronią, opowiadają i pokazują dzieciom w czasie zwiedzania Muzeum na jakich warsztatach „robili“, a jakich nie pamiętają zupełnie i jak to się kiedyś w tej fabryce pracowało...

Stanisław Brzostowski

MUZEUM MARII KONOPNICKIEJ W ŻARNOWCU

„Wszystko, co jest, umyka z drogi temu, co ma być i będzie. Kto zwłóczył, kto stał, kto w nieruchomość uwierzył — idee, państwa, narody — musi teraz na skrócenie szyi, dopędzać mety owej, choćby paść”...

(Z listu Marii Konopnickiej do Elizy Orzeszkowej, pisanego w 1905 roku.)

I

Myśl założenia muzeum poświęconego wielkiej polskiej pisarce Marii Konopnickiej narodziła się w latach 1934—35.¹⁾

W tym to bowiem czasie Zofia z Konopnickich Mickiewiczowa²⁾ — córka pisarki, która spędziła w Żarnowcu 35 ostatnich lat swego życia, z siostrą aktorką Laurą z Konopnickich-Pytlińską, zastanawiając się nad losami dworku w Żarnowcu, doszły do przekonania, że najwłaściwszym sposobem zabezpieczenia siedziby ich matki, byłoby stworzenie w niej muzeum. Myśl ta podyktowana była troską o dworek, w którym jak przypuszczała, po jej śmierci nikt z rodziny nie zechce zamieszkać na stałe. Córki Pisarki pragnęły w ten sposób uczcić pamięć matki, której twórczość budziła wśród współczesnych ogromne zainteresowanie i wzniesła nie gasnące spory, ukazując niedolę i cierpienia ludu z miast i wsi.

Myśl ta nie została zrealizowana w latach przedwojennych. Autorka wyrażająca niezłomną wierność dla ojczyzny i protest przeciw jej ciemniźcom, nie została uczczona przez ówczesne władze sanacyjne. Nie powstało muzeum, które stać by się mogło dowodem uznania polskiego narodu i pomnikiem dla tej, która w swojej twórczości wyrażała miłość do ziemi ojczystej i polskiego ludu. W takim stanie rzeczy, myśl pozostała jedynie myślą, która nabrała realnych możliwości organizacyjnych po roku 1945.

W nowej Polsce, w której lud — tylekroć opisywany przez Marię Konopnicką — objął władzę, zaistniały warunki złożenia Pisarce hołdu przez

utworzenie w dawnej Jej siedzibie, będącej darem narodowym, muzeum poświęconego życiu i twórczości poetki, nowelistki, krytyka i autorki książek dla dzieci. I oto, Maria Konopnicka w 1960 roku, po raz drugi objęła dworek w posiadanie. Nim jednak tak się stało, wiele trzeba było trudu, aby dawną myśl z lat 1934—35 zrealizować. I tym razem, autorem konkretnego już projektu utworzenia w Żarnowcu muzeum była Zofia Mickiewiczowa, pełna niepokoju o niszczący dworek, poważnie zdewastowany w czasie wojny.

W liście z dnia 7 października 1950 roku, skierowanym do ówczesnego prezesa Związku Literatów Polskich — Leona Kruczkowskiego, Zofia Mickiewiczowa daje wyraz swojemu zaniepokojeniu pisząc, iż choć przez pierwsze trzy lata po wojnie, Ministerstwo Kultury i Sztuki dawało pieniądze na zabezpieczenie dworku, to jednak obiekt nadal się znajduje w stanie poważnego zagrożenia. Piszę, że „Dwie werandy i ganeczek są w dalszym ciągu zrujnowane, a co gorsza dachy na dworku i budynku gospodarskim są pełne dziur i podczas deszczu woda zalewa ściany i sufity“. W liście podaje, że „Cała moja rodzina zgodnie stanęła na stanowisku, że Żarnowiec powinniśmy oddać Państwu lub jakiej instytucji, ponieważ sami nie możemy utrzymać tego daru narodowego w odpowiednim stanie“, Z listu nie wynika, aby autorka występowała o urządzenie w Żarnowcu muzeum poświęconego Marii Konopnickiej. Sprawa ta dopiero w 1955 roku przybiera formę wyraźnego postulatu³⁾. W tym to bowiem roku, Zofia Mickiewiczowa z wnuczkami Pisarki: (córkami Jana i Jadwigi Konopnickich) Zofią Gran-



Ryc. 15. Maria Konopnicka

kowską i Krystyną Roykiewicz uradziły i podjęły decyzję napisania listu do Prezesa Rady Ministrów z propozycją przekazania Państwu posiadłości z warunkiem urządzenia we dworcu muzeum M. Konopnickiej. Wkrótce potem, do Żarnowca przyjechał Jan Wilczek — Wiceminister Kultury i Sztuki, wraz z inż. A. Sikorskim, aby na miejscu zapoznać się z sytuacją i możliwościami realizacji propozycji Zofii Mickiewiczowej.

Wynikiem wizyty w Żarnowcu Wiceministra Wilczka, było sporządzenie przez Zofię Mickiewiczową, dnia 21 marca 1956 roku w Państwowym Biurze Notarialnym w Krośnie oferty darowizny Państwu Polskiemu swego udziału (wynoszącego 15/40 części) w posiadłości w Żarnowcu z intencją urządzenia tam muzeum. Następnym dokumentem przesądzającym sprawę jest akt notarialny sporzą-

dzony w Państwowym Biurze Notarialnym w Warszawie dnia 15 maja 1956 roku, który mówi, że inż. Aleksander Sikorski działający w imieniu własnym i Zofii Mickiewiczowej oraz Zofii Grankowskiej, Krystyny Roykiewicz, Marii Smoleńskiej, Jana-Andrzeja Bieleckiego, Adama-Konstantego-Marka Bieleckiego⁴⁾ — przekazał Państwu Polskiemu działki nry: 205, 475/5; 478/1; 483/1; 717/1 o łącznym obszarze 1 ha, 82 ary i 69 m², z budynkiem o 10 izbach, stojącym na działce nr 205. W imieniu Ministerstwa Kultury i Sztuki dar przejął doc. dr Kazimierz Malinowski — dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków.

W ten sposób w historii dworcu rozpoczął się nowy okres — realizacji warunku zawartego w akcie notarialnym, mówiącego o utworzeniu kosztem Państwa muzeum Marii Konopnickiej.

W niecały rok potem, dnia 11 lutego 1957 roku ukazało się Zarządzenie Nr 20 Ministra Kultury i Sztuki⁵⁾ w sprawie utworzenia Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. W Zarządzeniu § 3 mówi: „Zadaniem Muzeum jest gromadzenie, naukowe opracowywanie, konserwowanie i udostępnianie w drodze ekspozycji pamiątek dotyczących Marii Konopnickiej. Muzeum ma charakter placówki biograficznej, mieszczącej się w siedzibie poetki“. Wykonanie zarządzenia zostało powierzone Dyrektorowi CZMiOZ (§ 7). Zarządzenie weszło w życie z dniem podpisania z mocą od dnia 1 stycznia 1957 roku. Zarządzenie zostało poprzedzone innym aktem⁶⁾, którym inż. A. Sikorskiemu zlecono: „koordynację i nadzór nad wszelkimi pracami zmierzającymi do zorganizowania ekspozycji we wzmiankowanym Muzeum, czuwanie nad należyтым wyzyskaniem sum, przeznaczonych na zorganizowanie tego Muzeum i konserwację względnie remont nieruchomości“.

Zlecenie tych funkcji inż. Sikorskiemu było wykonaniem warunków zastrzeżonych w wyżej wymienionym akcie notarialnym z dnia 15. V. 1956 roku. Do pełnienia tych czynności inż. Sikorski przystąpił dnia 1 września 1956 roku, działając w ścisłym porozumieniu z Muzeum Okręgowym w Rzeszowie.

Realizacja zarządzenia Nr 20 nie była sprawą łatwą, gdyż trzeba było tworzyć Muzeum Marii Konopnickiej od podstaw. Sprawy takie jak brak eksponatów, konieczność poddania dworku remontowi, doprowadzenie parku do stanu z pierwszych lat XX wieku — zostały mimo to w przeciągu czterech lat rozwiązane pomyślnie.

Oceniając dziś, z perspektywy dwóch lat istnienia Muzeum okres jego tworzenia, trzeba stwierdzić, że organizatorzy tej placówki⁷⁾ dołożyli wszelkich starań, aby zaplanowany termin oddania jej społeczeństwu, został dotrzymany. Nie sposób pisać o tym nie wymienić Towarzystwa im. Marii Konopnickiej. Towarzystwo im. Marii Konopnickiej powołane do życia w Warszawie w roku 1958, było rzeczywiście tym organem, który jako czynnik społeczny, potrafił nie tylko stworzyć odpowiednią atmosferę wokół zamierzenia utworzenia Muzeum Marii Konopnickiej, lecz również przyszło z wydatną pomocą finansową.

Punkt „a“ § 7 statutu Towarzystwa, który głosi „zebranie funduszy na wyposażenie Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu“ nie stał się martwą literą, a punkt „b“ zapowiadający „dalszą opiekę nad wspomnianym wyżej Muzeum“ jest z całkowitą odpowiedzialnością realizowany. Dlatego też Towarzystwu, a szczególnie ob. Stanisławowi Szwalbe — Prezesowi Zarządu Głównego, należy wyrazić słowa podziękowania za piękny trud podjęty w imię słusznej sprawy

Dworek, w którym zostało utworzone Muzeum Marii Konopnickiej, jest trwale związany z osobą Pisarki. Związek ten posiada szczególną wymowę, gdyż jest świadectwem narodowego hołdu złożonego wybitnej Pisarce w 1903 roku, powtórnego w 1960 roku, lecz z innej okazji, aczkolwiek u podstaw obu leżą te same intencje.

Pierwszą okazją wiążącą imię Pisarki z dworkiem był jubileusz 25-lecia Jej pracy literackiej, drugą 50-ta rocznica Jej śmierci. Jak więc doszło do tego, że Pisarka zamieszkała w Żarnowcu? Tej to sprawie jest poświęcony niniejszy rozdział.

Oczywiście najważniejsze tu będą okoliczności, które spowodowały kupno dworku w Żarnowcu, jako narodowego daru dla M. Konopnickiej, jako wyrazu czci i hołdu za Jej twórczość i społeczną działalność.

Dlatego też należy pokrótce przypomnieć, iż w 1902 roku w Warszawie, Krakowie, Lwowie i Poznaniu⁸⁾ zawiązały się społeczne komitety, które za cel postawiły sobie przygotowanie obchodów jubileuszowych z okazji 25-lecia pracy literackiej Marii Konopnickiej. Na czele komitetów stanęli ludzie tej miary jak H. Sienkiewicz, E. Orzeszkowa i inni.

Z wszystkich dzielnic Polski płynęły dary i upominki, ponadto domagano się aby „dar narodowy w wielkim stylu uwiecznił wspaniałą manifestację⁹⁾“. Tak więc z inicjatywy Czytelni Kobiet w Krakowie¹⁰⁾ podjęta została myśl zakupu na dar narodowy małej posiadłości złożonej z kawałka ziemi i domu. Maria Konopnicka poinformowana o tym zamierzeniu przez Elizę Orzeszkową (z którą gorąco się zaprzyjaźniła w latach 1855—56 na pensji SS. Sakramentek w Warszawie przy Rynku N. Miasta) daje wyraz swej radości w liście z dnia 1. III. 1902 r. pisanym we Florencji do córki Zofii Mickiewiczowej — „własny dach nad głową mieć po tak długim tułactwie, to przecież szczęście wielkie! Pomyśl tylko! A może będzie i ogródek, choć mały¹¹⁾...“. Jak wynika z listu z dnia 25. III. 1902 r. ¹²⁾ pisanego z Florencji do Zofii Mickiewiczowej, Maria Konopnicka wiedziała, że Komitet poszukuje posiadłości raczej o charakterze wiejskim, odrzucając projekt kupna willi Ochrowicza w Wiśle i innych domów w ożywionych ośrodkach. Trudno jest dziś powiedzieć, czy Maria Konopnicka miała bezpośredni wpływ na wybór Żarnowca, lecz pewne jest, że Komitet brał pod uwagę poza politycznymi warunkami zamiłowania Pisarki. Wiadomo bowiem było, że Pisarka skołatana tułaczym życiem pragnęła spokoju i ciszy. Marzyła o ustronnym domu otoczonym ogrodem pełnym kwiatów. Kwiaty bowiem Maria Konopnicka kochała jak żywe istoty, pamięć o tym zachowała się dotychczas w rodzinie Pisarki.



Ryc. 16. Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu

Natomiast w odniesieniu do obiektywnych przyczyn politycznych, podkreślić należy, że nie mogło być mowy o wyborze posiadłości dla Pisarki na terenie zaborów pruskiego i rosyjskiego.

W pierwszym bowiem przypadku znane było zaangażowanie się Pisarki w sprawy jakie miały miejsce na terenie zaboru pruskiego. Prusacy zbyt dobrze znali słowa „Roty“, dokumentujące stosunek Marii Konopnickiej do germanizatorów polskich dzieci z Wrześni.

W drugim przypadku, przypomnieć należy stosunek władz carskich do Pisarki. Przecież Jej mąż Jarosław związany z powstaniem 1863 r. po jego upadku w obawie przed represjami wraz z żoną wyjechał z Bronowa do Wiednia a potem do Drezna.

W swoim liście z 1902 r.¹³⁾ Maria Konopnicka skarży się ponadto, że carska cenzura nie tylko nie pozwala drukować Jej utworów ale i wzmianek o jubileuszu do prasy nie przepuszcza. Z tych to również przyczyn w Warszawie i Poznaniu zabroniono obchodów jubileuszowych. Odbyły się one w Krakowie i Lwowie.

Dlatego więc, szukano właściwego obiektu w Galicji i znaleziono w Żarnowcu, oddalonym o 3,5 km od stacji kolejowej Jedlicze, położonym między Krosnem i Jasłem.

Dwór, a raczej typowy podkarpacki dwutraktowy

dworek, otoczony parkiem, położony na skarpie tuż nad rzeką Jasiołką, został kupiony od Jadwigi z Czeczelow Biechońskiej, która sprzedała przez parcelację grunta majątku Żarnowiec. Z tej to parcelacji na rzecz Marii Konopnickiej — Biechońska sprzedała posiadłość składającą się z 10 parcel (o ogólnym obszarze 4 morgi 192 sążni²⁾), dworku i „stajni“ oraz parku i sadu owocowego. Cena kupna wynosiła 10 tys. koron, które Maria Konopnicka wpłaciła Biechońskiej.

Zarówno, gdy chodzi o dzieje Żarnowca, jak i dworku, nie udało się dotychczas ustalić ścisłych danych historycznych. Dlatego też wypadnie tu ograniczyć się do faktów jakie podaje Franciszek Błoński¹⁴⁾ w swoim opracowaniu, a z którego wynika, że Żarnowiec istnieć musiał już XIV w., gdyż w aktach grodzkich i ziemskich, zachował się akt z 1382 r. mówiący o Mikołaju z Żarnowca. Inne przekazy mówią, że Żarnowiec w końcu XIV wieku należał do Andrzeja Chrzastowskiego, zaś w XIX wieku do Rogojskich, następnie do hr. Mierów, Komorowskich i od 1879 r. do Biechońskich.

Maria Konopnicka objęła Żarnowiec w posiadanie dnia 8 września 1903 roku.

Brak jest także bliższych danych historycznych odnośnie dworku. Jak dotychczas nikt specjalnie nie zajmował się ustaleniem jego przeszłości i zda-

nia co do czasu jego powstania są podzielone. Przypuszcza się, że został zbudowany w XIX wieku. Wydaje się jednak, iż mógł powstać jeszcze w końcu XVIII wieku, lecz brak na to dostatecznych dowodów, gdyż dworek ulegał przebudowom, zmieniając swój układ, aczkolwiek bryła została raczej zachowana. Pierwotnie musiał to być dworek dwutraktowy, czteroizbowy z sienią pośrodku, którą później w tylnej części odcięto na pomieszczenie z wyjściem na werandę, wiodącą do ogrodu.

W 1903 roku dworek mieścił w sobie 8 izb i był przed zamieszkaniem w nim Pisarki dość gruntownie odnowiony, „aby w zupełnie prawidłowym stanie dostał się nowej posiadaczce”¹⁵).

Nadmienić przy tym należy, że społeczeństwo poprzez Komitety zadbało, aby dworek został całkowicie wyposażony w konieczne sprzęty, naczynia itp.

Maria Konopnicka obejmując dworek zastała więc w nim wszystko to, co było niezbędne do zamieszkania na stałe. Urządzeniem dworku na przyjęcie Pisarki, zajmował się jakoby Wincenty Wodzinowski. Nie jest to fakt potwierdzony oryginalnymi źródłami, lecz zachował się we wspomnieniach rodzinnych. Natomiast dzień, w którym odbyło się przejęcie posiadłości, został opisany przez Marię Konopnicką w liście¹⁶) do syna Jana. Była to uroczystość, w której wzięły udział wielkie tłumy ludzi. Witwały Pisarkę w Jasle władze miejskie, sokołstwo, młodzież, a na stacji w Jedliczach poseł Stapiński, ludowcy i masa ludu powiatu krośnieńskiego. Były mowy, kwiaty, banderia konna z Żarnowca i wielki upał, który zmęczył Pisarkę. Na szczęście ostatnia mowa, którą w sieni dworku wygłosił poseł Bojko, nie trwała zbyt długo. Pisarka zamieszkała we dworku z Marią Dulębianką, która zajęła pokój na górze.

Dworek jak wynika z listów Marii Konopnickiej pisanych do Elizy Orzeszkowej, podobał się, była nim zachwycona. Później w jednym z listów podaje, że zamierza zmienić wewnętrzny układ dworku. W innym pisze, że utrzymanie dworku jest bardzo kosztowne¹⁷), że zamierza wydzierżawić sad na pokrycie kosztów utrzymania siedziby. Skarży się, że dworek jest zimny, że zgłaszają się wierzyciele z pretensjami za długi męża. W dodatku zaczyna podupadać na zdrowiu a kłopoty finansowe rosną.

Konopnicka nie przebywała jednak stale w Żarnowcu. W 1904 roku zimę spędziła we Lwowie. W 1905 roku przyjeżdża na lato do Żarnowca, zimą zaś wyjeżdża zagranicę. W 1906 roku przebywała w Żarnowcu dwukrotnie, zaś w 1907 od kwietnia do września. Dłuższy okres czasu w Żarnowcu spędziła w latach 1908 i 1909, nękana atakami duszności i bezsennością. W 1910 roku w kartce (z dnia 14 września) pisze, że z Żarnowca jedzie do sanatorium we Lwowie. Ostatnia kartka pocztowa

pochodzi z dnia 2 października 1910 roku; pisała ją Maria Konopnicka w Kisielkach pod Lwowem, do córki Zofii Mickiewiczowej w Żarnowcu. Zmarła w 6 dni później w otoczeniu rodziny i w obecności M. Dulębianki¹⁸). Pochowana została we Lwowie na cmentarzu Łyczakowskim.

III

Dworek Konopnickiej po licznych przeróbkach i remontach wykonywanych bardzo niestarannie, stał się obiektem niejednolitym, zarówno pod względem formy jak i konstrukcji. Obecna, najstarsza część dworku o typowym układzie wywodzącym się z rozwiniętego planu chałupy chłopskiej, została zniekształcona przeróbkami pochodzącymi z połowy XIX wieku, gdy dobudowano od strony północnej dwukondygnacyjną przybudówkę o architekturze eklektycznej.

Od południa, prawdopodobnie w końcu XIX lub w początkach XX wieku, dobudowano otwarty podcień (wozownię) na murowanych słupach, dla którego w tej części dworku przebudowano i przedłużono dach. W tym samym mniej więcej czasie wzniesiono bezstylowy ganek frontowy i takąż werandę od wschodu. Te ostatnie przeróbki, mogły być wykonane w latach 1902–1903, gdy dworek przed przekazaniem Marii Konopnickiej został poddany odnowieniu¹⁹).

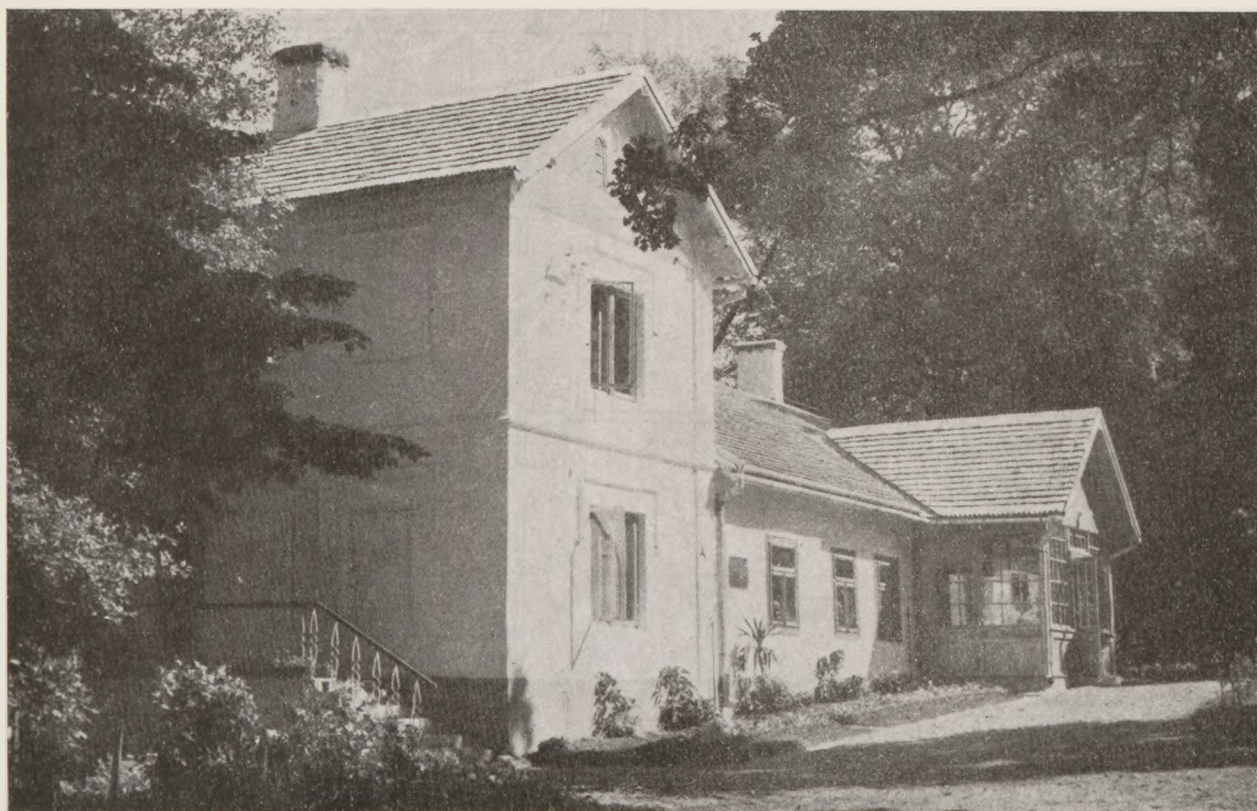
Dwie wojny światowe, spowodowały nieodwracalne szkody w archiwach Krosna i Jasła, stąd brak źródeł, które mogły ukazać przeszłość Żarnowca. Dlatego też, wypada ograniczyć się do hipotez.

Dobudówki, obniżenie dachu i zmiana konstrukcji dachowej (w której przed remontem w 1960 r. występowały więzary kozłowe, co wskazuje na przykład konstrukcji nowszej) unowocześnienie wnętrza oraz zmiana częściowa rzutu przyziemia po wybudowaniu piętrowej dobudówki północnej, dla której klatka schodowa w murowanej obudowie została wprowadzona w narożnik pierwotnego rzutu — spowodowały zmiany zacierające bardzo poważnie dawny charakter parterowego dworku.

Poważniejszym zmianom nie uległy jedynie dwie frontowe izby i jedna w tylnej części południowego traktu. Sienią a szczególnie tylną część północnego traktu straciły całkowicie swój dawny charakter.

Podkreślić również należy, że zewnętrzna architektura dworku jest bardzo skromna, bezstylowa i wewnętrzny układ nie odzwierciedla się elewacjach.

Dodatkowym elementem przemawiającym za XVIII wiecznym pochodzeniem najstarszej części obecnego dworku, jest istniejący do dziś lamus, mający cechy budowli wzniesionej prawdopodobnie około połowy XVIII w. Lamus posiadał kiedyś



Ryc. 17. Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu

znaczenie obronne i zachował dotychczas monumentalny charakter, co zdaje się także świadczyć, że i dwór w minionych czasach był wystawniejszy. Być może, że dokładniejsze badania, poparte archeologicznymi poszukiwaniami, przyniosłyby interesujące wyniki. Żarnowiec leży w regionie będącym w przeszłości widownią różnych wydarzeń historycznych, co przemawia za doszukiwaniem się jego pierwocin w bardziej odległych czasach. Potwierdzają to zresztą źródła historyczne, w których występują Żarnowiec i Jedlicze²⁰).

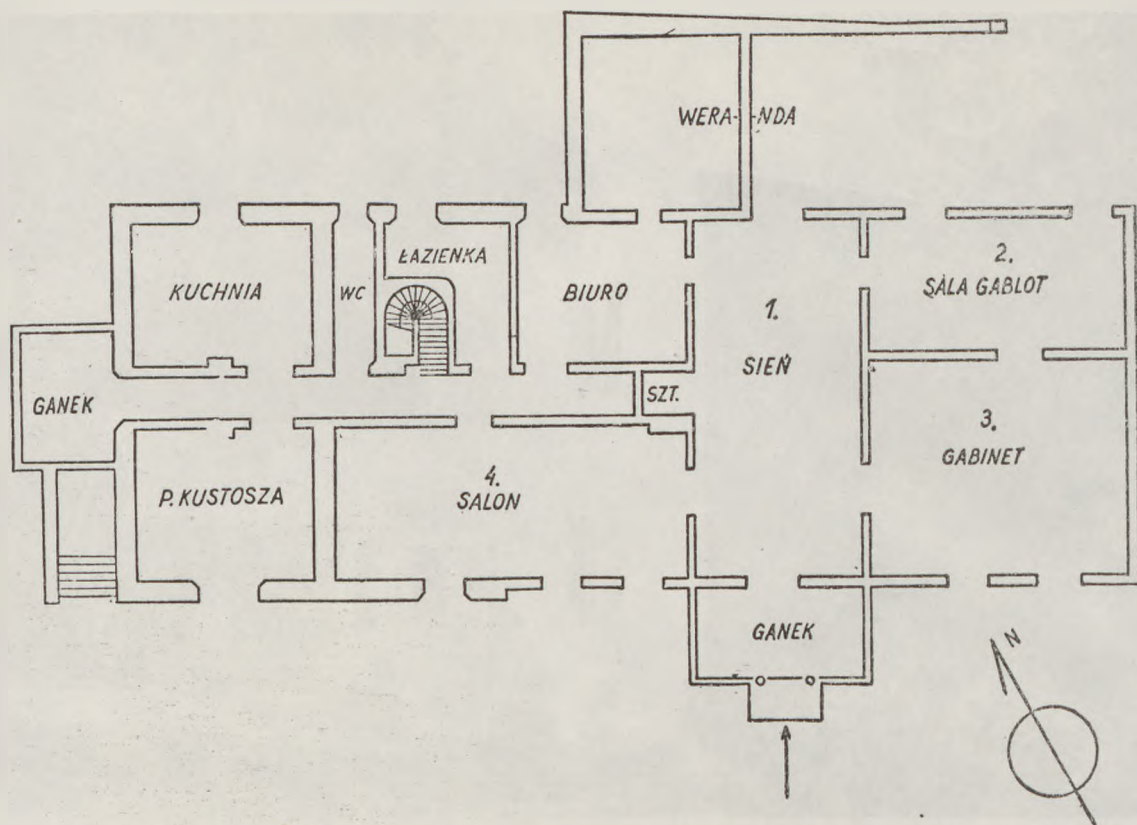
Dworek przed jego przejęciem przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w 1956 roku, znajdował się w bardzo złym stanie technicznym. Jak wynika z opisu inwentaryzacyjnego²¹) dworku z lat 1958–59, należało obiekt poddać poważnemu remontowi: zmienić dach z całą konstrukcją dachową, wymienić stolarkę (okna, drzwi, podłogi), doprowadzić ganek i werandę do dawnego wyglądu z 1903 r., poprawić tynki oraz wyburzyć ściankę działową w sieni i usunąć grożący zawaleniem się podcień.

Sprawą wymagającą podkreślenia, był fakt występowania w konstrukcji dachowej (zmienionej w 1960 r.) wielu elementów drewnianych z innych wcześniejszych konstrukcji, na co wskazywały stare zaciosy i stan zachowania drewna. Stan drewna i konstrukcji dachowej był bardzo zły, gdyż więzary, płatwie i murlaty były stoczone przez robaki do tego stopnia, iż rozsypywały się. Ponadto, poważna

część elementów konstrukcyjnych była spróchniała. W identycznym stanie znajdowała się także część krokwi.

W wyniku dokonanych ekspertyz²²): mykologicznej i konstrukcji ścian dworku, ustalono zakres remontowych prac i przystąpiono do jego realizacji zgodnie z wcześniejszymi zamierzeniami. Ponadto ustalono konieczność przeprowadzenia odpowiedniej wentylacji i odwodnienia. Prace remontowe prowadzone były w dwu etapach. Najpierw systemem gospodarczym a później zlecone zostały przez Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Krośnie SPB Oddział w Rzeszowie, a wykonanie stolarki dla dworku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Trójkąt” w Wojniczu koło Tarnowa. Równocześnie konserwacji zostały poddane ocalałe meble z dworku Marii Konopnickiej, a także zaktywizowano kompletowanie wyposażenia wnętrza dworku. Ta ostatnia sprawa, była o tyle istotną, gdyż z dawnego wyposażenia dworku zachowały się jedynie nieliczne sprzęty związane z osobą Marii Konopnickiej.

Jak natomiast wynikało z założeń programowych scenariusza, który przewidywał możliwie wierną historyczną rekonstrukcję wnętrza, należało zgromadzić taką ilość sprzętów, aby można było nimi wyposażać co najmniej dwa pomieszczenia — gabinet Pisarki i Jej salonik. Sien przelotowa i jedna salka (prawdopodobnie dawna sypialnia) miały w progra-



Ryc. 18. Muzeum Marii Konopnickiej. Rzut parteru

Długość budynku — 26 m.
Kubatura budynku ok. 1.300 m³

Długość ścian murowanych:
a) w części murowanej — 10 m
b) w części drewnianej — 9,7 m

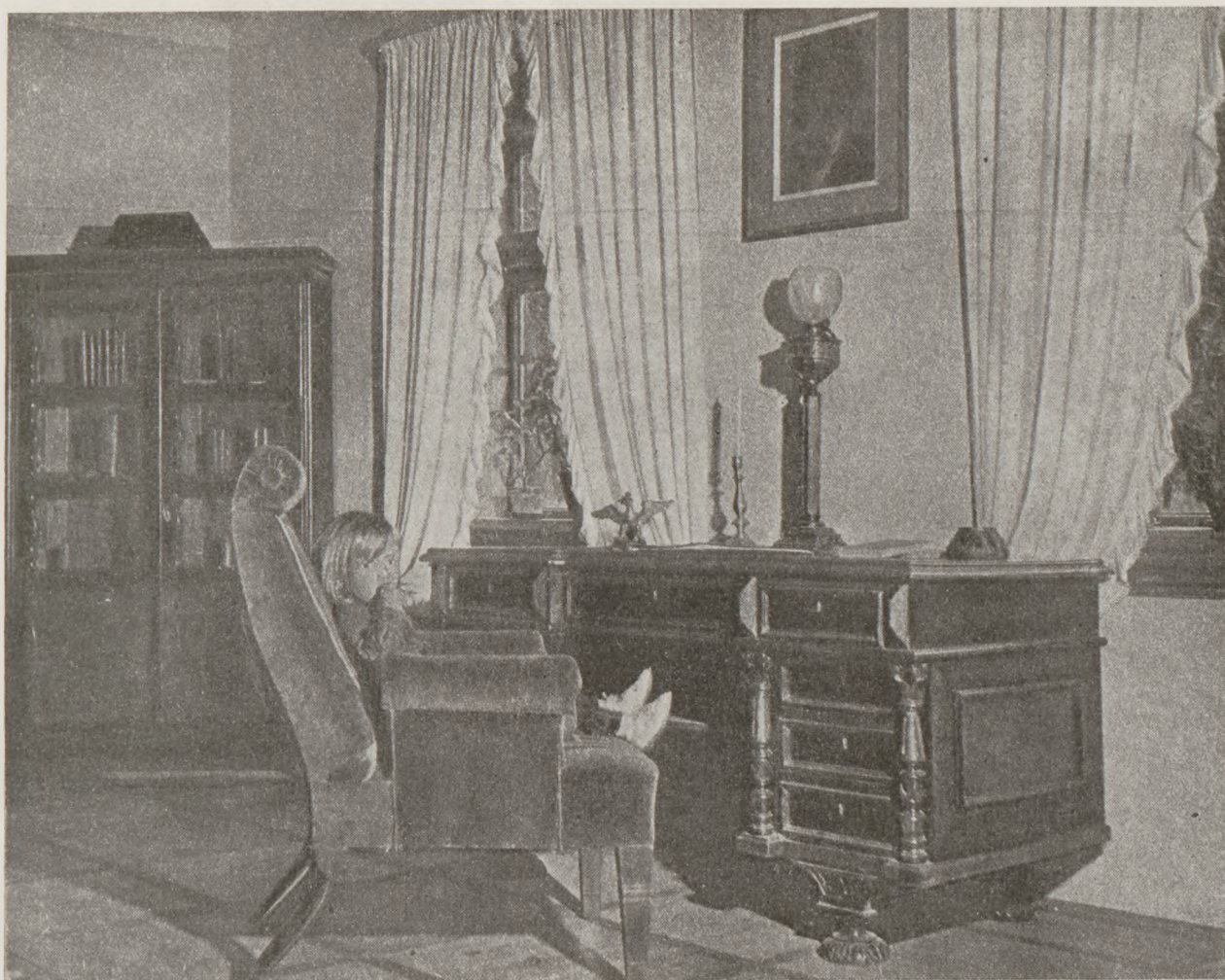
Szerokość budynku:
a) w elewacji połud.—zach. — 10 m
b) w elewacji półn.—wsch. — 12 m

L.p.	Charakter użytkowy pomieszczeń	Ilość pomieszczeń	Powierzchnia pomieszczeń m ²	Kondygnacja (pow. m ²)	Uwagi
1.	muzealne ekspozycje	4	132.00	parter	gabinet, salonik sala i sieni przelotowa mieszczące ekspozycję biograficzną
2.	muzealne biurowe	1	15.75		pokój, biuro, Muzeum
3.	mieszkanie służbowe	2	33.50		pokój + kuchnia
4.	korytarz, łazienka, WC i klatka schodowa	4	31.00		użyty przez personel muzealny
5.	Pokoje zastrzeżone dla rodziny, korytarz i klatka schodowa	3	48.00	I piętro 48.00	2 pokoje gościnne dla rodziny.
6.	Piwnice (łącznie)	4	48.85	piwnice 48.85	w użytkowaniu gospodarczym.
Razem		18	309.10	309.10	

mie wyznaczoną rolę ekspozycyjną, tzn. miały pomieścić wystawę stałą obrazującą życie i twórczość Marii Konopnickiej.

Przedstawiony rzut parteru ilustruje podział pomieszczeń dworku. Jak wynika z tych danych na cele ekspozycyjne przeznaczono i wykorzystano 3 pomieszczenia oraz sieni przelotową. Jedno pomieszczenie przeznaczono na kancelarię muzealną, będącą

zarazem miejscem pracy naukowej, jedno pomieszczenie na parterze zostało utrzymane jako mieszkanie kustosa łącznie z leżącą naprzeciw kuchnią. Pozostałe pomieszczenia parterowe, to łazienka, WC, korytarz i klatka schodowa, wiodąca na piętro do dwóch pomieszczeń użytkowanych przez rodzinę Marii Konopnickiej.



Ryc. 19. Gabinet Marii Konopnickiej

IV

Zarządzenie Nr 20 Ministra Kultury i Sztuki, na mocy którego zostało utworzone Muzeum Marii Konopnickiej, określiło również charakter placówki jako muzeum biograficznego, mieszczącego się w dawnej siedzibie poetki. W muzeach tego typu, organizowanych prawie zawsze w oryginalnych obiektach, dąży się do odtworzenia w oparciu o autentyczne pamiątki, takich wnętrz, w jakich żył i pracował pisarz. Organizatorzy placówek tego rodzaju starają się, aby przyszły zwiedzający miał wrażenie, iż znalazł się w pomieszczeniach, które pisarz opuścił tylko na chwilę, że zaraz wróci, aby znów sięść do biurka, na którym pozostawił niedokończony rękopis.

Odtworzenie takich wnętrz, odtworzenie historycznej epoki, stworzenie odpowiedniej atmosfery, jest możliwe tylko wtedy, jeżeli posiada się ku temu konieczne warunki w postaci domu, sprzętów, pamiątek itd.

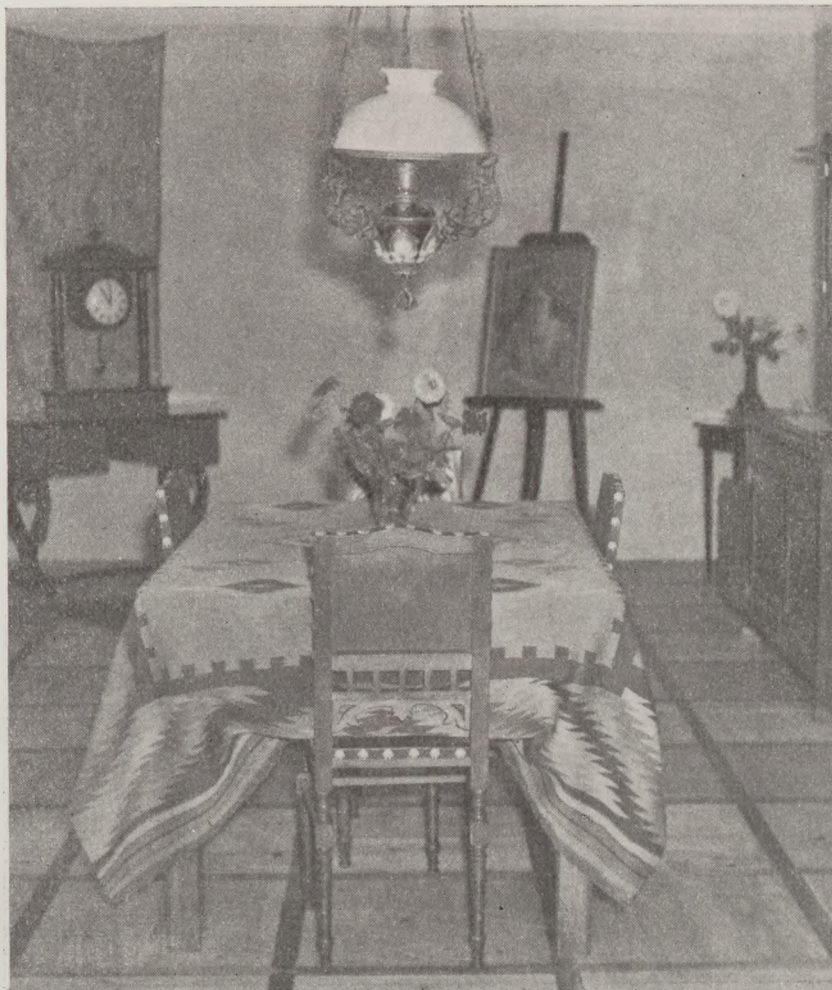
Realizacja takiego zamierzenia jest łatwiejsza, gdy od śmierci pisarza, nie dzieli organizatorów zbyt

odległy czas, jeżeli zachowały się wnętrza i dawne ich wyposażenie.

Przy organizowaniu muzeum poświęconego Marii Konopnickiej, trzeba było przyjąć odmienne metody od tych normalnie stosowanych w muzealnictwie. Opracowanie założeń programowych przyszłego muzeum, oparto o zachowane nieliczne oryginalne sprzęty i skąpą ilość innych pamiątek.

Szczęśliwie się złożyło, że dworek przez cały czas od śmierci Konopnickiej pozostawał w posiadaniu rodziny Pisarki. Tylko na krótki czas, został opuszczony przez Zofię Mickiewiczową w 1942 roku, która powróciła do niego po Wyzwoleniu. Sprawa ta wymaga specjalnego podkreślenia, gdyż Zofia Mickiewiczowa, spędziła w dworku nie tylko 35 ostatnich lat swego życia, lecz również przez pewien czas mieszkała tam wraz z matką — Marią Konopnicką. Właśnie dzięki Zofii Mickiewiczowej i jej świadectwu, można było w bardzo poważnym stopniu odtworzyć dawny charakter wnętrza.

Zofia Mickiewiczowa nie tylko przekazała szereg szczegółów dotyczących wyglądu wnętrza dworku za życia Pisarki, lecz także sporządziła własnoręczny



Ryc. 20. Salon — Jadalnia

spis²³) urządzenia, co spowodowało, że rekonstrukcja gabinetu i salonu jest bardzo bliska stanu historycznego. Zgodnie z powyższym przystąpiono do opracowania scenariusza.²⁴) Według scenariusza na ekspozycję przeznaczono 4 pomieszczenia, z których 2 — gabinet i salon — stanowią historyczną rekonstrukcję, a dwa następne — sień przelotowa i dawna sypialnia Pisarki — pomieściły ekspozycję ilustrującą życie i twórczość Marii Konopnickiej.

Tak więc w oparciu o zachowane meble i pozyskane²⁵) w formie depozytu zabytki z Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie i od rodziny Pisarki, została stworzona ekspozycja złożona z dwóch części: zrekonstruowanych wnętrz i wystawy dokumentacyjnej. W ten sposób zorganizowana ekspozycja, ukazuje postać Marii Konopnickiej od czasów Jej dzieciństwa do chwili śmierci, na tle ówczesnych stosunków społecznych i politycznych.

Ekspozycja nie wyczerpuje oczywiście wszystkich zagadnień wynikających z życia i twórczości Pisarki. Trzeba jednak stwierdzić, iż spełnia swoje zadania, gdyż ujmuje i obrazuje zasadnicze sprawy.

Tak więc widz, który wchodzi do muzeum,

w pierwszej sali (dawna sień przelotowa) napotyka na zagadnienia takie, jak jubileusz 25-lecia twórczej pracy Pisarki, obchody uroczystości jubileuszowych, podczas których całe polskie społeczeństwo, bez względu na stan, wiek i pochodzenie złożyło hołd Marii Konopnickiej. Wyrazem tego hołdu był narodowy dar uczyniony Marii Konopnickiej w postaci posiadłości żarnowieckiej. W sali tej, w gablocie zostały pokazane i inne dowody uznania złożone Pisarce przez społeczeństwo polskie z Warszawy, Poznania, Krakowa, Opola itp. Są tu np. wyeksponowane skrzynie krakowskie i strój krakowski — dar od gospodyń z Bronowic, oraz popiersie Marii Konopnickiej.²⁶) Ponadto w sali — nawiązując do 50-tej rocznicy śmierci Pisarki, przedstawiono widzowi sprawy związane z dworkiem i utworzeniem w nim muzeum.

W następnym pokoju, w szeregu gablot (niestety źle skonstruowanych i nie pasujących do wnętrza) za pomocą różnych dokumentów w postaci pism hołdowniczych od Polaków w kraju i zagranicą, listów Pisarki, fotografii, wydawnictw dzieł Konopnickiej (od 1886 do 1960 r.) i o Konopnickiej, przedstawiono na tle ówczesnych stosunków społecznych i politycznych życie i twórczość Pisarki.

Następne dwie izby, mają charakter inny, gdyż jak już wspomniano są odtworzeniem wnętrza z czasów Marii Konopnickiej. Są to dwa największe w dworku pomieszczenia, położone od frontu po obu stronach sieni. W prawej izbie zrekonstruowano gabinet Pisarki; znajdują się tu: autentyczne biurko i fotel Konopnickiej, ponadto szafa biblioteczna, stół, kanapa, fotelik i komoda oraz dwie empirowe szafki nie związane z osobą Pisarki. W izbie tej są również zawieszone na ścianach portrety Marii Konopnickiej i Laury z Konopnickich Pytlińskiej.²⁷⁾

W lewej izbie — będącej niegdyś salonem i stołowym — odtworzono jej dawny charakter. Są tu sprzęty, które stanowiły tylko w części własność Marii Konopnickiej, inne należały do Laury Pytlińskiej. Trudno dziś z całkowitą pewnością ustalić, które są bezpośrednio związane z Pisarką, nie mniej na podstawie przekazów sądzić można, iż są to: stół, kredens, kanapa, stalugi z portretem Konopnickiej, szafka z lampką a ponadto samowar i niektóre naczynia w kredensie.

Z całkowitą pewnością do Konopnickiej należały: kufer podróżny i peleryna oraz tkanina wisząca w le-

wym rogu izby, zszyta własnoręcznie przez Pisarkę z części XVIII-wiecznego ornatu, ponadto jej portret wykonany za życia. Pozostałe meble, jak krzesła, stolik z zegarem oraz wiszące obrazki nie posiadają całkowicie ustalonej proveniencji.

W zakończeniu kilka słów poświęcić należy ludziom żyjącym, pracującym w muzeum w Żarnowcu, dzięki którym placówka spełnia społeczną funkcję. Ludźmi tymi są: Kierownik Muzeum inż. Aleksander Sikorski i adiunkt Marta Gąsowska. Ludzie ci żyją i pracują zdala od miasta, w środowisku wiejskim, w warunkach trudnych, bez teatru, kina i innych rozrywek kulturalnych. Ich dzień pracy trwa nieraz do zmroku, i nie daje się ująć w określone godziny. Za trudną, pełną wyrzeczeń pracę należą im się słowa uznania. Dzięki ich pracy Muzeum rozwija swą społeczną funkcję, odwiedzane jest przez wiele tysięcy ludzi.²⁸⁾ Muzeum żyje bardzo intensywnie, mimo, że leży raczej na ustroniu, o 3,5 km od stacji kolejowej, mimo, że nadal z Krosna nie ma do Żarnowca doprowadzonej linii autobusowej. A jednak, jest tak jak pisała Maria Konopnicka: „To tylko żyje, co żyć ma siłę“.



Ryc. 21. Żarnowiec. Aleja w parku

PRZYPISY

- 1) Informację tę uzyskałem od inż. Aleksandra Sikorskiego, męża wnuczki M. Konopnickiej, Kustosza Muzeum M. Konopnickiej w Żarnowcu.
- 2) Z. Mickiewiczowa, po aresztowaniu przez Gestapo w Żarnowcu i wywiezieniu w 1942 r. jej męża Adama do Oświęcimia (gdzie zginął) zmuszona została do opuszczenia dworku, do którego powróciła po wyzwoleniu. Zmarła w Żarnowcu 15 listopada 1956 r., pochowana na cmentarzu w Jedliczu, gdzie również spoczywa druga córka Konopnickiej — Laura Pytlinska, aktorka ze Lwowa.
- 3) Z listu z dn. 17 maja 1952 r. Jadwigi Walker — redaktora „Trybuny Wolności“ wynika, że w czasie swojej bytności w Żarnowcu przeprowadziła rozmowę z Z. Mickiewiczową, która wtedy podała iż wraz z pozostałymi spadkobiercami Konopnickiej pragnie przekazać Państwu dworek, z warunkiem urządzenia tam muzeum.
- 4) Maria Konopnicka z d. Wasiłowska, ur. w Suwałkach dn. 23. V. 1842 roku. Przebywała na pensji SS. Sakramentek w Warszawie w latach 1855–56. Zawarła związek małżeński w Kaliszu z Jarosławem Konopnickim, dn. 10. IX. 1862 r. Mąż był wówczas właścicielem mająteczku w Bronowie (woj. łódzkie). Mieli ośmioro dzieci z których dwoje zmarło.
Jan Konopnicki — syn Marii i Jarosława miał 6 dzieci w tym 1 syna i 5 córek z których żyją: Zofia Grankowska, Krystyna Roykiewicz, i Maria Smoleńska. Natomiast J. A. Bielecki i A. K. M. Bielecki są synami nieżyjącej Anieli Bieleckiej z d. Konopnickiej — córki Jana. Piąta córka Anna Sikorska — była żoną A. Sikorskiego. Żyje także za granicą syn Janusz.
- 5) Zarządzenie Nr 20 Ministra Kultury i Sztuki z dn. 11. II. 1957 r. w sprawie utworzenia Muzeum M. Konopnickiej w Żarnowcu.
- 6) Umowa-Zlecenie z dn. 25. VIII. 1956 r., zawarta pomiędzy CZMiOZ a inż. A. Sikorskim, § 2 i 3.
- 7) Prezydium Rad Narodowych — Wojewódzkiej w Rzeszowie i Powiatowej w Krosnie, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Towarzystwo im. Marii Konopnickiej — Zarząd Główny w Warszawie, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie.
- 8) „Ilustracja Polska“, 1903 r., nr 34, s. 635, artykuł pt. *Dar Narodowy dla Marii Konopnickiej*.
- 9) j. w.
- 10) T. Czapczyński, *Tulacze lata Marii Konopnickiej*. Przyczynki do biografii. Łódź 1957, s. 119.
- 11) j. w. s. 119.
- 12) j. w. s. 124–125.
- 13) j. w. s. 122–123.
- 14) F. Błoński, *Dworek — Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu w świetle dokumentów*. 1960, s. 2 i 3. (referat wygłoszony w Łańcucie na Sesji Naukowej poświęconej 50-leciu śmierci Pisarki)
- 15) „Ilustracja Polska“, 1903. nr 34, s. 635.
- 16) T. Czapczyński, *Tulacze Lata...* j. w. s. 69.
- 17) j. w. s. 45.
- 18) „Świat“, 1910 r.
- 19) „Ilustracja Polska“, 1903, nr 34, s. 635.
- 20) F. Błoński, *Dworek — Muzeum...* s. 2.
- 21) J. Konopnicki, *Plany Inwentaryzacyjne Dworku Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu*. (Jacek Konopnicki — prawnuk Pisarki, ojciec jego Janusz był synem Jana)
- 22) Pismo PWRN Wydziału Kultury w Rzeszowie z dn. 25. IV. 1960 r. Nr KL. VI. 82/d/27/60 i pismo Muzeum w Rzeszowie z dnia 13. VI. 1960 r. Nr MR I-4/22/60.
- 23) Archiwum Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, Spis urządzenia dworku za życia M. Konopnickiej, sporządzony przez Zofię Mickiewiczową.
- 24) Autorem scenariusza był mgr Emil Bielecki — kustosz Muzeum w Rzeszowie.
- 25) Muzeum Narodowe w Krakowie przekazało do Żarnowca w formie depozytu dwa zydle, dwie szafki, dwie skrzynie krakowskie i około 200 pamiątek, jak adresy hołdownicze, albumy, książki dedykowane i drobne upominki jubileuszowe. Od rodziny odpłatnie przyjęto meble Pisarki: fotel, szafę biblioteczną, stół, kredens, sześć krzeseł, kanapkę, kilimy, i inne pamiątki oraz kilka portretów.
- 26) Popiersie M. Konopnickiej, wykonane przez artystę Glatza jest darem p. Bobrowskiego.
- 27) Portret M. Konopnickiej wykonała M. Dulębianka, natomiast portrety Laury Pytlińskiej wykonali: Wyczółkowski, Stabrowski i Rembowski.
- 28) Frekwencja w 1960 roku wynosiła 11 238 osób.

DZIAŁ WINIARSKI W MUZEUM OKRĘGOWYM W ZIELONEJ GÓRZE

Muzeum Okręgowe w Zielonej Górze nie różni się zasadniczo od innych placówek tego typu na terenie kraju. Jest więc muzeum wielodziałowym. Istnieje jednak pewien szczegół różniący zielonogórskie muzeum od innych. Tradycja miasta winnic sprawiła, że powstał tu, jako wydzielona komórka, jedyny w muzealnictwie polskim dział winiarski. Otoczony szczególnym staraniem dyrekcji, jak i miejscowych władz, posiada on, jak na warunki prowincjonalnego muzeum wcale pokaźną ilość sal ekspozycyjnych, chociaż nie wystarczających dla realizacji ambitnych zamierzeń kierownictwa działu. Jak wszędzie, tak i tu też, pracę rozpoczęto z garstką zabytków porzuconych. Jedno drewniane koryto do płukania owoców, kilka kieliszków i szklaneczek, parę pucharów cynowych — oto czym dysponowano w początkowym okresie.

Dzisiaj dział winiarski posiada w swej stałej ekspozycji około 200 zabytków; ponad 300 eksponatów z braku miejsca spoczywa w magazynach. Przeważną część zabytków stanowią przedmioty związane z terenem Dolnego Śląska i Ziemi Lubuskiej. Wystawę działu uzupełniają depozyty Muzeum Narodowego w Poznaniu.

W stałej wystawie działu znalazły wyraz zagadnienia produkcji i konsumpcji wina. Winną latorośl znalazł już człowiek od dawna, zanim jeszcze ludzkość osiągnęła wyższy stopień cywilizacji. Znali ją starożytni mieszkańcy Azji, Afryki, Europy, a także Ameryki. Minęły jednak wieki zanim człowiek skorzystał celowo z danych mu przez przyrodę owoców winorośli. Genezy wina nie znamy, wiemy jednak, że umiejętność produkcji tego napoju znana już była zarówno w Starożytnym Egipcie jak też Grecji i Rzymie.

Pierwsza część ekspozycji działu winiarskiego nawiązuje właśnie do tradycji winiarskich ludów ba-

senu Morza Śródziemnego. Sceny z malowideł ściennych staroegipskich grobów królewskich w Tebach, obrazujące winobranie i produkcję wina, otwierają tę część wystawy. Dalej, w gablocie ściennej, zwiedzający zobaczyć może zbiór antycznych naczyń związanych ze spożyciem wina. W zespole tym na szczególną uwagę zasługują naczynia etruskie: puchar dwutwarzowy oraz askos z imadłem w kształcie lwa. Oba egzemplarze należą do typu bucchero i datowane są na wieki II/I przed n. e. Pierwsze naczynie złożone zostało z dwóch przeciwstawnych sobie głów: Sylena i Menady. Są one osadzone na wspólnej szyi. W górnych partiach pucharu umocowane były dwa uchwyty. Naczynie drugie zdobi dekoracja reliefowa wyobrażająca zapewne pochod boga winnej latorośli — Dionizosa, jak o tym świadczą widoczne na brzusku naczynia postacie satyrów i menad. Wśród pozostałych antyków rzucają się w oczy: czara cypryjska z IX wieku przed n. e., kotyle koryncka z VII/VI wiek przed n. e., oraz okazała amfora apulska i krater z IV wieku przed n. e. Środek sali „antycznej“ zajmuje gipsowa makietka tłoczni wina z Mirmekion — greckiej kolonii nadczarnomorkiej.

Początki winiarstwa na ziemiach polskich reprezentowane są ubogo. Okazale natomiast wygląda olbrzymia dwuśrubowa prasa ręczna z pierwszej połowy XIX wieku, zajmująca centralne miejsce w drugiej sali; przylegająca do niej beczka do leżakowania wina — dar Lubuskiej Wytwórni Win, oraz kolekcja XVIII-wiecznych bogato zdobionych rygli beczkowych wskazuje na kunszt bednarstwa ubiegłych stuleci.

W ostatnim pomieszczeniu eksponowane są zabytki szkła śląskiego i polskiego oraz srebrne i cynowe naczynia przeznaczone do picia wina. Pierwszą grupę stanowi kolekcja kielichów, szklaneczek i pucharów



Ryc. 22. Muzeum Okręgowe w Zielonej Górze. Rekonstrukcja wnętrza dawnej winiarni



Ryc. 23. Puchar etruski



Ryc. 24. Puchar etruski



Ryc. 25. Kielich polski z wyobrażeniem orła

w układzie chronologicznym od XVIII do XX-go wieku. W zespole tym wyróżnić można szczególnie cenne egzemplarze szkła polskiego z końca XVIII wieku, produkcji radziwiłłowskich manufaktur w Urzeczcu i Nalibokach. Jeden z pięknych przykładów stanowi tzw. kielich — flet z wyobrażeniem orła na brzuścu. Dużą rzadkość stanowi też niewątpliwie kryształowy puchar masonski z szlifowanymi inicjałami masonerii. Wśród szkła znaleźć można zarówno proste i nieskomplikowane w formie i zdobieniu wyroby masowej produkcji, jak też bogato zdobione egzemplarze szkła dekoracyjnego, np. kolorowe szklanice biedermeierowskie.

Wśród naczyń metalowych uwagę zwraca przede wszystkim tzw. „śląski puchar weselny“, wykonany techniką puncowania w srebrnej blasze. Przedstawia on postać mężczyzny z podniesionymi w górę rękoma, do których przymocowana jest okrągła ruchoma

miseczka. Czaszę pucharu stanowi tors postaci. Podobny w technice, lecz odmienny w formie, jest inny puchar srebrny pochodzący prawdopodobnie z warsztatów Norymbergi. Wyobraża on głowę koguta i był pamiątkowym pucharem bractwa kurkowego.

Mniej okazale wyglądają natomiast XVII i XVIII-wieczne pucharki cechowe wykonane z cyny, których duży wybór pokazano w gablotach. Stanowią one wytwory miejscowego pochodzenia i jako takie świadczą o tradycjach winiarskich Zielonej Góry.

Ekspozycję działu kończy rekonstrukcja wnętrza dawnej winiarni, na którą złożyły się stare sprzęty, naczynia, świeczniki, antyki i beczułki. Nastrojowość jej wnętrza przyciąga też najczęściej liczne rzesze zwiedzających.



Ryc. 26. Fragment prasy śrubowej, koryto i beczka do leżakowania wina

Andrzej Szpakowski

COLONIAL WILLIAMSBURG IDEA AMERYKAŃSKIEGO MUZEUM POD GOŁYM NIEBEM

TRADYCJE I ROZWÓJ KONCEPCJI.

Narodziny i rozwój muzealnictwa amerykańskiego pokrywają się w zasadzie z okresem powstawania nowoczesnego muzealnictwa europejskiego, przypadającym na wieki XVIII i XIX. Pierwsze muzea amerykańskie, pomyślane jako instytucje kolekcjonersko-wystawiennicze o charakterze naukowym i publicznym powstają jeszcze w dobie Oświecenia, w latach 1770–1800. W pierwszej połowie wieku XIX-go ilość muzeów szybko wzrasta i proces ten, przybierając ciągle na sile, trwa nieprzerwanie do dziś.¹⁾ Muzea amerykańskie rozwijały się w wieku XVIII i XIX pod wyłącznym wpływem europejskiej kultury artystycznej, przeszczepionej na grunt „Nowego Świata” przez kolonizatorów europejskich, głównie hiszpańskich, angielskich, francuskich i holenderskich, a więc pochodzących z krajów o wysoko zorganizowanej kulturze artystycznej.²⁾

W pierwszym okresie budownictwa muzealnego, kultura rodzima nie zaznaczyła się tu nawet w najmniejszym stopniu, a w gorących dniach gwałtownie przeprowadzanego podboju ziem, kolonizacji i osadnictwa, w dniach zamieszek i wojen nie zwracano także uwagi ani na zabezpieczenie zastanych, rodzimych dóbr kultury, ani na gromadzenie realiów i dokumentów okresu kolonizacji. Europejskie pochodzenie kolonistów zadecydowało, że formy organizacyjne kultury artystycznej (w tym muzealnictwa), zostały żywcem skopiowane z europejskich pierwowzorów, a w akcji kolekcjonerskiej niewielki początkowo import dzieł sztuki ze starego ładu zamienił się niebawem w pełen rozmachu ruch, w wyniku którego rynki europejskie zostały nieomal doszczętnie spustoszone przez nowych „Medyceuszy”.³⁾

Zainteresowania sztuką i kulturą ludów Ameryki prekolumbijskiej, oraz niezwykle frapującym procesem kształtowania się oryginalnej, rodzimej kul-

tury wyrastającej ze skrzyżowania wpływów europejskich z tradycjami miejscowymi, miały miejsce dopiero w końcu wieku XIX, po okrzepnięciu młodej cywilizacji amerykańskiej. Wówczas jednak ślady i dokumenty z epoki kolonizacji i formowania się kultury „Nowego Świata” należały już do wielkiej rzadkości.

Muzealnictwo amerykańskie, jak pisze Białostocki,⁴⁾ nieomal od swego zarania zwracało szczególną uwagę na oświatową, edukacyjną stronę swej działalności. Znalazło to odbicie tak w rozwoju swoistych form działania popularyzatorskiego, jak i w metodach czy nawet technikach ekspozycyjnych. Także pełna definicja muzeum w Ameryce określa jego rolę, głównie jako instrumentu oświatowego, edukacyjnego⁵⁾. Do realizacji zadań popularyzatorskich powołano nie tylko odrębne i szeroko rozbudowane działy, kierowane zazwyczaj przez wybitnych uczonych, lecz powołano również specjalne muzea uniwersyteckie, muzea dla młodzieży szkolnej i dzieci, muzea-gabinety doświadczalne, muzea-rezerwy itp.

W zakresie ekspozycji przyjęto zasadę, że najpełniej i najkorzystniej przekazać można społeczeństwu zespół określonych, konkretnych wartości, przez kompleksowe eksponowanie obiektów należących od określonego kręgu kulturalnego czy środowiska, powiązanych ze sobą logicznymi, naturalnymi związkami i w ścisłym powiązaniu z charakterystycznym dla danego obiektu, czy ich grupy tłem środowiskowym: biologicznym, etnograficznym, historycznym czy kulturalnym. Stąd, w muzeach sztuki zbiory malarstwa renesansowego występują często na tle oryginalnych fragmentów wnętrza XV/XVI w., uzupełnionych tkaninami, meblami i dziełami przemysłu artystycznego z epoki Odrodzenia. Dla wytworzenia odpowiedniej at-

mosfery, typowej dla epoki średniowiecza, dokonano również w latach 1914–1916 montażu sprowadzonych z kilku miejscowości francuskich i hiszpańskich elementów architektonicznych, tworząc wielki zespół klasztorny (The Cloisters) zlokalizowany na zachodnim krańcu Nowego Jorku, nad brzegiem Hudsonu. W zespole tym, otoczonym licznymi ogrodami ze starannie pielęgnowaną roślinnością, znaną z malarskich przedstawień w tłach tryptyków gotyckich i średniowiecznych herbariów, zorganizowane jest dziś muzeum sztuki średniowiecznej (Dział The Metropolitan Museum of Art) ekspozujące dzieła sztuki romańskiej i gotyckiej w licznych pomieszczeniach poklasztornych, kościele i kaplicach, krużgankach i wirydarzach⁶). Inne zbliżone projekty, nie zostały zrealizowane, choć myśl taka była w latach dwudziestych ogromnie popularna⁷). Ślady jej odnajdujemy natomiast w innych założeniach ekspozycyjnych, powszechnych w większości muzeów amerykańskich. Dlatego też sztuka japońska ekspozowana jest zazwyczaj wewnątrz wbudowanych w ciągi ekspozycyjne kompletnych wnętrz japońskich, a kultowa rzeźba indyjska wystawiona jest na tle oryginalnych ścian buddyjskich świątyń, zakupionych w Indiach i przewiezionych przez Ocean.

Archeologia i etnografia Indian amerykańskich, zajmująca wiele miejsca w muzeach historii naturalnej, ekspozowana jest przeważnie łącznie z gipsowym modelem człowieka zajętego jakąś czynnością i używającego przy tym narzędzi, które stanowią w zasadzie jedyne zabytkowe obiekty ekspozycyjne. Pewne muzea poszły jeszcze dalej, uzupełniając próbę ukazania funkcji oryginalnego indiańskiego toporka nie tylko modelem wojownika, w którego ręce znajduje się jedyny w całej scenarii obiekt muzealny, ale i jego ofiarą. Całość występuje w pieczołowicie odtworzonym krajobrazie z sztuczną woskową czy plastikową roślinnością i odpowiednio dramatycznie oświetloną panoramą, zamykającą „daleki widnokrąg”⁸). Okazy fauny występują wyłącznie na tle bądź oryginalnym, w takim wypadku należącym do właściwej ekspozycji przyrodniczej lub na tle sztucznie wykonanych traw, krzewów, drzew, stanowiących tylko starannie wyreżyserowaną oprawę dydaktyczną.

Myśl ta nie jest nową, oryginalną, gdyż spotykamy formy ekspozycji środowiskowych już w końcu wieku XIX-go (głównie w muzeach niemieckich) ale rozwinięcie tej myśli, jej zakres i rozmach, jest w stosunku do zamierzeń europejskich krokiem naprzód.

Tendencja ta, niezwykle popularna wśród muzeologów amerykańskich wydała drogą pośrednią dalsze owoce. Należą do nich również inne w metodach i technikach, ale bliskie w założeniach

akcje rekonstrukcyjne przeprowadzane na wielką skalę.

Do takich należą m. innymi: wielka wystawa w 1879 r. w Filadelfii (w ramach Philadelphia Centennial Exhibition) oraz imponujący w swym rozmachu pokaz w 1901 r. w Buffalo (w ramach PAN-American Exhibition) które to wystawy, charakteryzowała daleko posunięta rekonstrukcja wyrażona licznymi modelami osad indiańskich wszystkich regionów Ameryki z odtworzeniem licznych scen życia codziennego różnych plemion Indian przez modele w skali 1 : 1, występujące w scenarii naturalnych zwalisk skalnych lub sztucznie tworzone, plastycznych (trójwymiarowych) panoram.

Ekspozycje te, podobnie jak niektórych muzeów sztuki, szczególnie sztuki amerykańskiej z okresu kolonialnego¹²), przestały w zasadzie być makietami muzealnymi, stając się sztucznymi rezerwatami, swoistymi „skansenami”.

Zasady te i idee, nurtujące środowisko muzeologów i konserwatorów amerykańskich od wielu dziesiątków lat, zostały w odpowiedniej skali i w pełnej formie zrealizowane m.in. w dziele kompleksowej rekonstrukcji dawnej stolicy, kolonii Wirginia, miasta Williamsburg.

WILLIAMSBURG W OKRESIE KOLONIALNYM

Williamsburg leży w dzisiejszym stanie Wirginia, około 200 km na poł.-wschód od Waszyngtonu, między dolnymi biegami rzek York i James, których wody wraz płynącymi nieco na północ rzekami Rapahannach i Potomac zlewają się z wodami Atlantyku w rozległej zatoce Chesapeake Bay.

Proces kolonizacji tej części Ameryki rozpoczął się w roku 1607, kiedy to grupa trzech okrętów angielskich pod dowództwem Johna Smitha dotarła kilkanaście mil w górę rzeki James zakładając pierwszą stałą bazę, Jamestown.¹³) Odkrycie bogatych i żyznych ziem z bujną i urozmaiconą roślinnością (głównie tytoniem, którego handlowe zalety odkryli przedsiębiorczy kolonizatorzy najwcześniej) rozpoczęło szybki rozwój podboju i kolonizacji tej ziemi, nazwanej ku czci królowej dziewicy Elżbiety — Wirginią. Powstaje szereg dalszych portów i miast: Jamestown — pierwsza siedziba władz kolonialnych i gubernatora królewskiego, Norfolk, Yorktown, Middle Plantation (późniejszy Williamsburg), Hampton, Gloucester, Richmond i inne. Gwałtownie rozwijają się plantacje tytoniu, ryżu i kukurydzy. Dogodne warunki żeglarskie sprzyjają ożywionemu ruchowi statków między Anglią a Wirginią, która szybko rośnie w dużą potęgę. Granice ówczesnej kolonii obejmują swym zasięgiem sporą część Ameryki. Na terytorium osiemnastowiecznej Wirginii składało się 11 dzisiejszych stanów.

W 1698 roku gmachy stołecznego Jamestown



Ryc. 27. Colonial Williamsburg. Makieta

trawi nieomal doszczętnie wielki pożar. W następnym roku stolica Wirginii zostaje przeniesiona do niewielkiej osady — centrum plantatorów Middle Plantation. Ku czci króla angielskiego Williama III nazwę miasta zmieniono na Williamsburg.

Już po kilku latach Williamsburg staje się centrum administracyjnym, politycznym i kulturalnym równym Bostonowi, Nowemu Jorkowi, czy Fila-

delfii. Ludność miasta wzrasta do 2000 a w okresie tzw. „Public Times“ dochodzi do 4000. Gwałtownie wzrastają potrzeby miasta w zakresie usług administracyjnych, handlowych i kulturalnych. Wkrótce też powstaje szereg gmachów administracyjnych, rośnie ilość tawern, zajazdów, sklepów i warsztatów rzemieślniczych. Wraść szybko ilość domów prywatnych. Szczególnie bujnie rozwinęło się rzemiosło

którego produkcja już po paru latach śmiało konkuruje z importem europejskim, głównie angielskim i holenderskim.

W okresie poprzedzającym bezpośrednio rewolucję, Williamsburg jest centrum myśli politycznej mającej na celu przygotowanie do zerwania więzi łączących „Nowy Świat” z Koroną. Miasto gości bardzo często przywódców ideowych i czołowych przedstawicieli politycznych: Jerzego Waszyngtona, Tomasza Jeffersona, Patryka Henry, Ryszarda Lee i wielu innych, dla których skolonizowany „Nowy Świat” stał się już nową ojczyzną. Tutaj przygotowano dokumenty najwyższej wagi jak *The Virginia Declaration of Rights*, która stanowiła wzór innym tego typu deklaracjom, tutaj wzięła początek Deklaracja o Niepodległości, uchwalona jednogłośnie 15 maja 1776 (dokument, którego liczne sformułowania przedostały się do Konstytucji) i szereg innych historycznych aktów dotyczących niepodległości dawnych kolonii angielskich.

W okresie wojny Williamsburg jest stolicą młodego organizmu państwowego od 1776 do 1780. Następnie, w decydującej fazie wojny Williamsburg jest siedzibą sztabu wojsk Cornwallis’a, a po przemieszczeniu jego wojsk do Yorktown, siedzibą sztabu Waszyngtona i Rochambeau. Nie będąc nigdy polem walki miasto nie doznało w czasie wojny zniszczeń. Musiało jednak zamienić Pałac Gubernatorski na szpital i gwałtownie powiększyć powierzchnię cmentarza...

W roku 1780 stolica zostaje przeniesiona do Richmond. Tym samym Williamsburg kończy swój krótki lecz bujny rozdział w historii Ameryki. Monotonie życia miasta przerywają jeszcze w 1824 roku uroczystości związane z przybyciem Lafayette, trochę wypadków przynosi Wojna Cywilna, lecz w zasadzie miasto jest już tylko cichą siedzibą prowincjonalnego uniwersytetu, leżącą na dalekim marginesie wielkich zmian, którą niósł ze sobą wczesny i dynamiczny kapitalizm amerykański. Fakt ten zadecydował, że miasto nie zmieniło swego historycznego układu urbanistycznego. Nowowznoszone budynki, zresztą nieliczne i zazwyczaj niewielkie, 2 lub 3 kondygnacyjne, wolnostojące, lokowane były przeważnie na założeniu historycznym; zachowały się również tereny zielone. Większość obiektów została jednak dość zasadniczo przebudowana, a część innych budynków jak np. zniszczony pożarem w 1832 r. „Capitol” pozostał w ruinie.

Wegetacyjny stan miasta trwał nieprzerwanie do lat 1914–1926 kiedy to założenia teoretyczne przyobiekły się w kształt konkretnego działania.¹⁵⁾

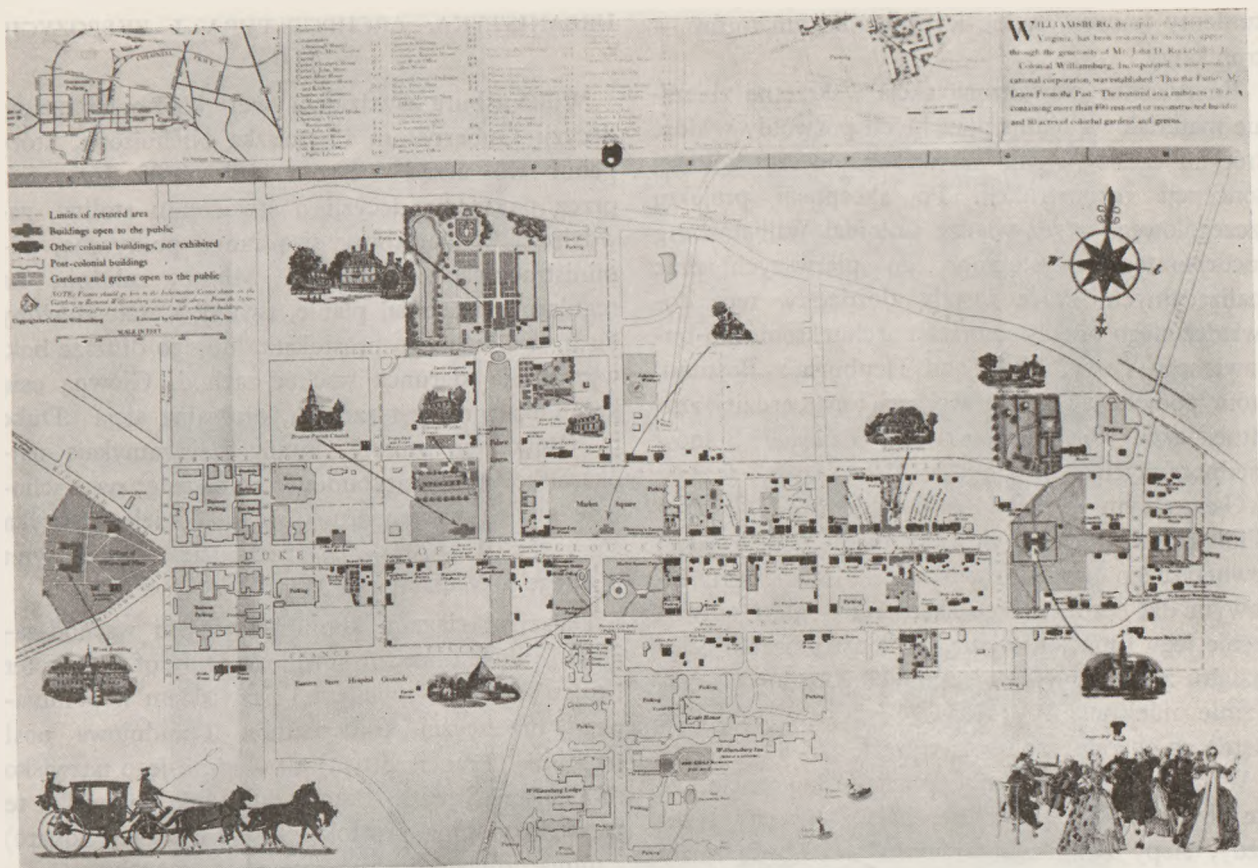
REKONSTRUKCJA. PRACE NAUKOWO BADAWCZE I KONSERWATORSKIE

Inicjatorem ambitnej akcji, której nazwa przyjęła się w historii ruchu konserwatorskiego Ameryki Północnej jako Colonial Williamsburg był profesor filozofii College of William and Mary w Williamsburgu, Dr. W.A.R. Goodwin. Wizja lokalna przeprowadzona przez uczonych różnych dziedzin na terenie miasta w 1926 r. potwierdziła opinię Goodwina, że Williamsburg, jak żadne inne miasto, kwalifikuje się do odbudowy i pełnej rekonstrukcji, utrzymanej w duchu amerykańskiego klasycyzmu. Nienaruszony został bowiem zasadniczy układ przestrzenny, zachowały się niektóre budynki, po innych pozostały co najmniej fundamenty, słynne ogrody i parki, mimo częściowego zdewastowania i zmiany drzewostanu trwały nadal w swych historycznych granicach, podkreślając wyjątkowo przejrzysty i typowy układ urbanistyczny miasta. Szereg murowanych budynków zabytkowych o charakterze publicznym, w tym kilka większych gmachów (Uniwersytet, kościół, pałac gubernatora) zachowały się w stanie nieomal niezmienionym. Inne budowle, w tym kilkadziesiąt domów prywatnych, sklepów, warsztatów rzemieślniczych itp. posiadały tak dużo substancji zabytkowej, że ich rekonstrukcja nie narażała specjalnych trudności.¹⁶⁾

Decyzja zapadła jeszcze w roku 1926: Williamsburg i jego najbliższe otoczenie, zgodne z granicami historycznego, XVIII-to wiecznego miasta będą pieczołowicie odbudowane i zrekonstruowane w pełnej, kompleksowej formie, obejmującej zarówno budynki, ulice, parki i ogrody jak i historyczne urządzenia miejskie, okalające miasto pola uprawne (tytoń i kukurydza) oraz wyposażenie części budynków. Podjęto również myśl zrekonstruowania życia kolonialnego i zdecydowano, że na ulicach miasta ukaże się kostium z XVIII w., w warsztatach rzemieślniczych pracować będą rękodzielnicy w warunkach i narzędziami typowymi dla wieku XVIII-go. Wszystkie te decyzje zmierzały do tego, aby wytworzyć maksymalne złudzenie funkcjonowania organizmu miejskiego, aby usunąć cień martwoty padający na nieomal każde tego typu przedsięwzięcie, polegające na rekonstrukcji wyłącznie elementów architektonicznych.

Wkrótce cały teren miejski i okalające go tereny wraz z wszystkimi dobrami materialnymi zostały wykupione z rąk prywatnych z funduszy J.D. Rockefellera Jr. i oddane do dyspozycji specjalnie powołanej do realizacji tego ambitnego i ryzykownego przedsięwzięcia instytucji pod nazwą: Colonial Williamsburg Inc.

W historycznych granicach miasta przeprowadzono szczegółową inwentaryzację obiektów za-



Ryc. 28. Plan miasta Williamsburg

bytkowych i określono stopień ich zniszczenia, wyselekcjonowano obiekty późniejsze i przeznaczono je do rozbiórki. Po usunięciu kilkuset budynków z w. XIX-go, pozostały 24 budowle w stanie z lekka tylko zmienionym i kilkakrotnie większa liczba takich, które wymagały prac rekonstrukcyjnych. Plan rekonstrukcji obejmował łącznie 490 budowli o różnym przeznaczeniu, głównie jednak domów mieszkalnych.

Prace podjęto na obszarze 130 akrów, a blisko 80 akrów przypadło na otaczający miasto pas przestrzeni ochronnej, na którego powierzchnię składają się tereny zielone: lasy, trawniki i pokazowe, uprawne pola z tytoniem i kukurydzą.

Równocześnie z podjęciem prac inwentaryzacyjnych, porządkowych i rozbiórkowych, rozpoczęto zakrojoną na szeroką skalę akcję dokumentacyjną i naukowo badawczą, która stała się niebawem czołową akcją nad badaniami kolonialnej architektury Wirginii i nad akcją osadniczą na tym terenie.

Najpoważniejszym dokumentem dotyczącym układu urbanistycznego miasta, stała się anonimowa mapa francuska — jak się przypuszcza dzieło oficera kartografa sił Rochambeau, pochodząca z okresu zimowego oblężenia w Yorktown wojsk gen. Cornwallis'a, wykonana w Williamsburgu w 1782 r. Naniesiony na mapę plan miasta opracowany był

z wielką dokładnością i wskazywał wyraźnie osie komunikacyjne, ulice i place, ważniejsze budynki i ich rzuty poziome, tereny zielone: parki i lasy, oraz rzeźbę terenu przed zmianami dokonanymi w wieku XIX.

W Oxfordzkiej Bodleian Library odkryto rycinę z przedstawieniami elewacji pałacu Gubernatora, gmachu parlamentu (Capitol) i budynku Uniwersytetu Williama i Mary, pochodzące z lat 1732—1747.

Wielką pomocą dla architektów i konserwatorów stały się też odnalezione rysunki i szkice wykonane przez Tomasza Jeffersona w 1779, zawierające rzuty pałacu gubernatora.

Rozpisana kwerenda do wszystkich instytucji publicznych i społecznych oraz naukowych, które w jakikolwiek sposób mogły udzielić udokumentowanych informacji o Williamsburgu w w. XVIII, ankiety do potomków znanych w mieście rodzin z prośbą o udostępnienie korespondencji z tego czasu, opisów, książek, rycin itp., przyniosły w efekcie ogromną masę niezwykle interesującego materiału odnoszącego się tak do wyglądu zewnętrznego miasta jak i jego życia społeczno-kulturalnego. Przedmiotem badań specjalistów były zarówno archiwalia kościelne i municypalne, księgi inwentarzowe i archiwum sądowe, polisy ubezpieczeniowe i rachunki kupców i rzemieślników, do-

kumenty uniwersyteckie i pamiętniki amatorów — kronikarzy.

Energicznie prowadzona akcja i skrzętne zbieranie materiałów dokumentacyjnych pozwoliły w dość krótkim czasie (2 lata) na wykonanie szczegółowej koncepcji rekonstrukcji. Po akceptacji projektu szczegółowego przez władze Colonial Williamsburg Incorporated przystąpiono do pierwszych prac realizacyjnych. Prace zostały złożone w ręce doświadczonego przedsiębiorstwa architektoniczno-budowlanego Perry, Shaw and Hepburn z Bostonu, które podjęło się tej największej i najbardziej ambitnej akcji konserwatorskiej w dziejach Stanów Zjednoczonych.

Generalnym zadaniem stojącym przed Colonial Williamsburg Inc. było nie tylko przywrócenie zewnętrznego wyglądu miasta — sposobem typowym dla europejskiego skansenu — ale i odtworzenie jego funkcjonowania, zrekonstruowanie całości kształtu zjawisk występujących w kolonialnym organizmie miejskim XVIII w. Wycisnęło to swoje piętno na charakterze rekonstrukcji.

W zakresie wnętrza np. przyjęto koncepcję, że gmachy miejskie, publiczne, pałac, tawerny i zajazdy, ślepy i warsztaty rzemieślnicze będą miały odtworzone również ich pierwotne wyposażenie. Z odtwarzania wnętrza zrezygnowano tylko w przypadku domów mieszkalnych i w centrum handlowo-administracyjnym, położonym tuż za historycznymi granicami miasta. Do całkowitej natomiast świetności powrócić miały parki i ogrody, których piękno znane było powszechnie w ówczesnej Wirginii¹⁷.)

Prace dokumentacyjne, inwentaryzacyjne, wreszcie samo wykonawstwo, zakrojone na tak wielką skalę, stały się jednocześnie pierwszą i główną w dziejach USA akcją naukowo-badawczą w zakresie architektury kolonialnej, architektury wnętrza i sztuki użytkowej. Pracami badawczymi objęto nie tylko Williamsburg, ale i całe wybrzeże wschodnie Oceanu Atlantyckiego, oraz architekturę XVIII to-wieczną w Anglii.

Wspomniałem wyżej o podstawowych przekazach historycznych i ikonograficznych z epoki wczesnego kolonializmu. Nie było ich, jak widać, zbyt wiele. Nie ma natomiast podstawy wątpić, że wyłuskano wszelkie dostępne i zachowane źródła historyczne, ikonograficzne i bibliograficzne. Tworzą one dziś imponujący zbiór materiałów, służący uczonym wielu krajów, którzy interesują się historią, architekturą, sztuką i etnografią Wirginii, kolonii sąsiednich i związkami z Anglią. Pozwala to działającemu w Williamsburg Instytutowi Wczesnej Historii i Kultury Amerykańskiej, finansowanemu wspólnie przez Colonial Williamsburg Inc. i College William and Mary, na naukową ocenę kształtowania się państwowości i narodowości amerykańskiej.

URBANISTYKA, ARCHITEKTURA I EKSPOZYCJE WNETRZ

Williamsburg zawdzięcza swój układ przestrzenny decyzji Gubernatora Franciszka Nicholsona, który pełnił swój urząd w latach 1698—1705. Jemu też, przez powzięcie decyzji o stworzeniu stolicy, zawdzięcza Williamsburg swą rangę polityczną, administracyjną i kulturalną. Miasto, założone na regularnym nieomal planie, tworzy kształt zbliżony do b. wydłużonego prostokąta, którego dłuższe boki wyznaczają kierunek wschód-zachód. Główną osią komunikacyjną jest szeroka, centralna aleja „Duke of Gloucester Street”. Krańce jej zamykają najokazalsze w mieście budowle publiczne; na wschodzie gmach parlamentu (Capitol, dzieło Henryka Cary (1701—1705), na zachodzie Uniwersytet (College of William and Mary).

Dalszymi ciągami komunikacyjnymi wschód-zachód są dwie ulice równoległe do Duke of Gloucester Street, nazwane imieniem i nazwiskiem wspomnianego już wyżej Gubernatora. Południowa nosi jego imię (Francis Street) a północna jego nazwisko (Nicholson Street). Prawie dokładnie po środku te trzy trakty spina prostokąt rynku (Market Square) z miniaturowym budynkiem sądu i arsenału.

Rezydencja Gubernatora położona jest w stosunku do regularnego układu ulic i placów niesymetrycznie. Wraz z dość rozległym parkiem zajmuje północno-zachodnią część miasta. Prostopadle do głównej ulicy prowadzi do pałacu długi, wąski pas zieleni. Jest to zresztą jedyna oś widokowa północ-południe.

Kościół parafialny (Parish Church, dzieło Aleksandra Spotswooda (?) 1711—1715), zlokalizowany jest wraz z cmentarzem przy północnej stronie Duke of Gloucester Street, przed rynkiem. Zajazdy, tawerny, sklepy i warsztaty rzemieślnicze dominują przy głównej ulicy, między rynkiem a gmachem parlamentu.

Zgodnie z założeniami gubernatora, domy mieszkalne występują wyłącznie w zabudowie luźnej. Wolnostojące domy jedno i dwurodzinne, oddzielone są od siebie stylowymi ogrodami bądź ogrodzone żywopłotem i trawnikami.¹⁸).

Architektura Colonial Williamsburg nie odbiega w zasadzie od swych angielskich czy kontynentalnych (głównie holenderskich) pierwowzorów. Została ona jednak dostosowana do warunków geograficznych, klimatycznych, oraz istniejącego na miejscu i łatwo dostępnego budulca. Przeważa typ budynku dwu lub trzy kondygnacyjnego, założonego na planie prostokąta o kształcie zbliżonym do kwadratu, przykrytego dachem siodłowym, dwuspadowym, rzadziej łamanym. Budynki przeważnie wznoszone z łatwo dostępnego drzewa lub cegły.



Ryc. 29. Badania archeologiczne fundamentów spalonego domu i eksploracja wypełniska

Zamożniejsze rodziny, podobnie jak i instytucje publiczne posiadały rezydencje wznoszone z cegły, przy czym ani plan ani bryła w zasadzie nie odbiegają od planów i brył konstrukcji drewnianych (z wyjątkiem największych gmachów publicznych)¹⁹.

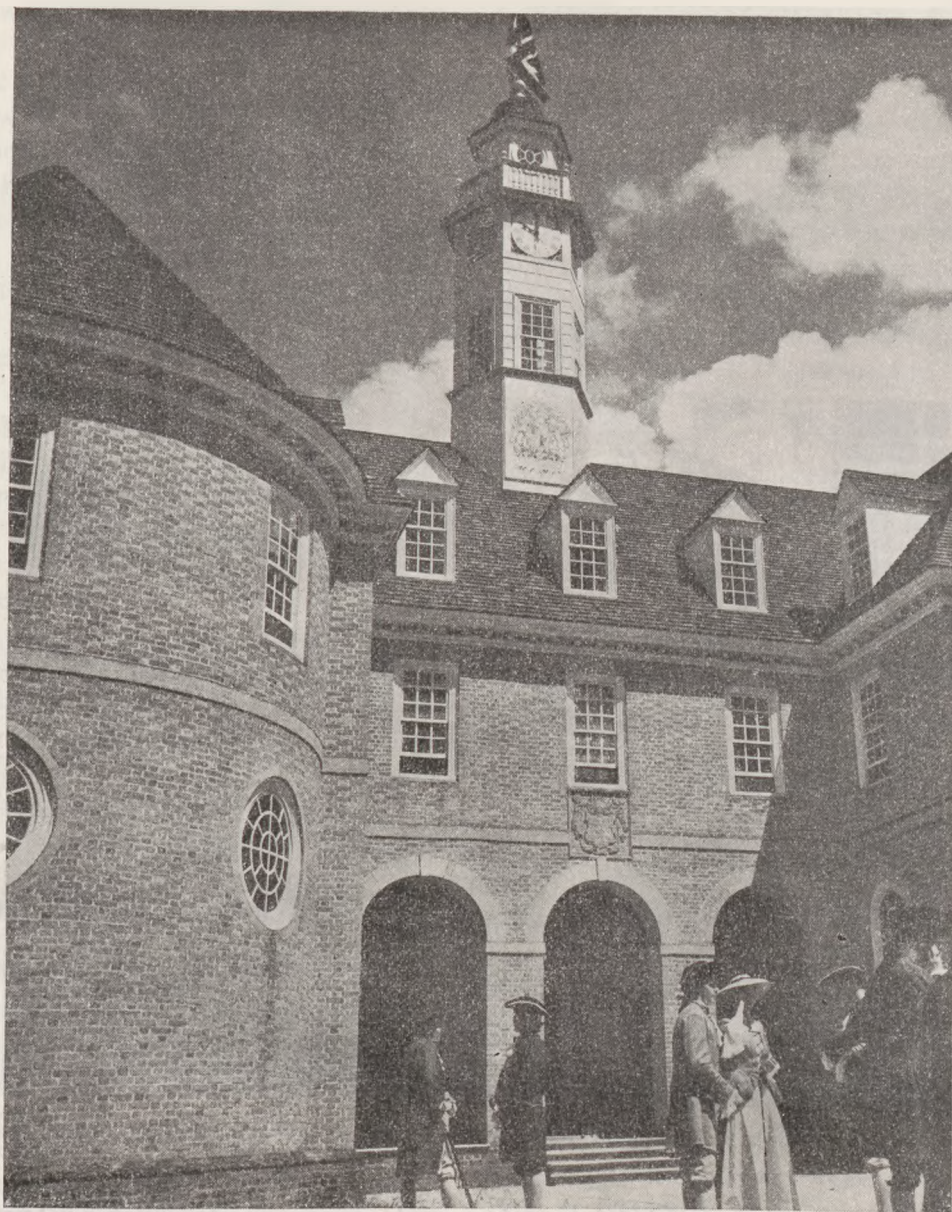
Odróżnia się tu natomiast wątki murów: angielski i flamandzki ²⁰) (pozornie tylko wskazujące na swe pierwowzory, gdyż stapiały się tu rozmaite pierwiastki konstrukcyjne i formalne tworząc w efekcie to, co przeszło do historii sztuki jako „klasycyzm amerykański“.)

O wartości całej akcji decyduje jednak nie tyle sama, pieczołowicie zrekonstruowana i utrwalona architektura, ile jej zespolenie z równie starannie odtworzonym założeniem przestrzennym i krajobrazem, oraz nad wyraz sumienne potraktowanie wyposażenia wnętrza. Te ostatnie podzielić można na trzy grupy. Pierwszą stanowią ekspozycyjne, zgoła muzealne wnętrza historycznych budowli (Pałac Gubernatora, Capitol, Arsenał), drugą całkowicie zrekonstruowane wnętrza warsztatów rzemieślni-

czych i pracowni usługowych z precyzyjnie funkcjonującą osiemnastowieczną maszyną (młyn, wiatrak, kuźnia, warsztat stolarski i meblarski, szewski, introligatorski, pracownia złotnicza itp.), stanowiące swoiste muzea techniki XVIII—wieku i wreszcie trzecią — wnętrza, które zostały zamienione na miniaturowe muzea archeologiczne, historyczne, czy etnograficzne. O ile pierwszy i trzeci typ wnętrza znany jest pod każdą szerokością geograficzną to środkowy stanowi pewne novum, któremu warto poświęcić większą uwagę.

DZIAŁALNOŚĆ POPULARYZACYJNA I OŚWIATOWA

Tak zwany „Craft Shops Program“, jest jedną z czołowych atrakcji oświatowych i wspólnie z innymi formami pracy oświatowej, u których podstaw leży założenie, że wskrzeszenie zabytkowej, architektury nie może obejść się bez wskrzeszenia historycznego wyposażenia wnętrza, bez historycznego kostiumu i bez wprowadzenia w obręb miasta



Ryc. 30. Colonial Williamsburg. Kapitol. Siedziba władz

zwyczajów typowych dla osiemnastowiecznej kolonii, stanowi o wyjątkowości zamierzenia rekonstrukcyjnego w Williamsburgu²¹).

Sam „Craft Shops Program“ obejmuje trzynaście pracowni i warsztatów. Stanowią je: pracownia modniarska, perukarska, aptekarska z apteką, oraz warsztaty: kowalski, drukarski, introligatorski, białoskórniczy i szewski, tkacki, złotniczy, meblarski a także młyn (wiatrak) i piekarnia. Wszystkie zakłady rękodzielnicze zostały wyposażone w oryginalny lub zrekonstruowany sprzęt techniczny i wszystkie funkcjonują w ramach specjalnego programu oświatowego miasta. Przy warsztatach mistrzowie i czeladnicy, którzy obok skąpej ilościowo, ale stojącej na wysokim poziomie produkcji, zajmują się również prowadzeniem wykładów i udzielaniem informacji związanych tak z historią i organizacją kolonialnego rzemiosła jak i z technologią i techniką

pracy rękodzielniczej. Produkcja nie jest oczywiście celem tych warsztatów. Głównym ich zadaniem jest unaocznienie widzowi amerykańskiemu procesu produkcji, typowego dla Ameryki w okresie kolonializmu. Niemniej jednak, nawet ta niewielka produkcja ma zapewniony zbytni i odpowiednie bodźce. Odbiorcą produkcji tych warsztatów jest z jednej strony rzesza turystów zaopatrujących się w oryginalne upominki i instytucje poszukujące kopii wczesno-amerykańskich mebli i rzemiosła artystycznego dla celów użytkowych, dekoracyjnych i ekspozycyjnych (prowincjonalne muzea sztuki amerykańskiej), z drugiej zaś strony samo miasto, które musi przecież ubierać przewodników oświatowych zatrudnionych bądź jako „służbę pałacową“, bądź „sklepowych“ czy „rzemieślników“ i dbać o stan konserwacji licznych zabytków ruchomych i nieruchomych.



Ryc. 31. Colonial Williamsburg. Arsenał

Prawie wszystkie te pracownie i warsztaty zatrudniają wybitnych specjalistów, których wyszukanie w dzisiejszych Stanach nie było już wcale łatwe, a których znęciły wcale wysokie zarobki i swoista egzotyka pracy rękodzielniczej. Wysoki poziom kadry rzemieślniczej (wielu z nich posiada różne stopnie naukowe i prowadzi własne badania nad rzemiosłem artystycznym XVIII w.), gwarantuje odpowiedni poziom demonstracji i interpretacji dydaktycznej, cieszącej się od lat niesłabnącym powodzeniem²²).

Najbarwniejszą jednak i najpopularniejszą grupą historyczną jest wśród innych grup t. zw. Colonial Militia²³). Tradycje jej sięgają wczesnej historii kolonialnej Ameryki, kiedy każde osiedle, miasto i większa plantacja organizowały własne, ochotnicze oddziały milicji, której członkowie rekrutowali się z pośród rzemieślników. Statutowym zadaniem milicji kolonialnej było: ochrona przed atakami Indian, zabezpieczenie przeciwko obcej napaści, utrzymywanie porządku wewnętrznego, a przede wszystkim tłumienie ruchów wolnościowych niewolników.

Oddziały ochotniczej milicji w Williamsburgu

zostały zorganizowane na tych samych zasadach co w wieku XVIII. Stanowią ją rzemieślnicy zatrudnieni w różnych punktach usługowych. Zgodnie z tradycją zwierzchnikiem milicji (kapitanem) jest młynarz, a dwaj jego zastępcy w stopniu sierżantów po codziennym uroczystym celebrowanym odpaleniu z armaty przebijają się w grube, skórzane fartuchy i wykuwają w prymitywnej kuźni interesujące kopie XVIII-wiecznych wzorów kowalstwa artystycznego. Autentyczność milicji została podkreślona tym, że odpowiada ona na terenie miasta Williamsburg za spokój i porządek i posiada pełne uprawnienia współczesnej policji amerykańskiej. (Według opinii amerykańskich historyków wojskowości, jedyną różnicą między dawną a dzisiejszą milicją jest, że dzisiejsza jest daleko lepiej wymuszowana.)

Kostium historyczny spełnia w programie oświatowym rolę ogromną. Ożywia koloryt, wzbudza zainteresowanie i nadaje autentyzm ulicom, placom, wewnątrz sklepowym, pałacowym, gmachów urzędowych itp.

Szczególnie uroczyste celebrowane zwyczaje, jak codzienne odpalenie z archaicznej armatki przed budynkiem arsenału (dające sygnał do otwarcia



Ryc. 32. Colonial Williamsburg. Jadalnia pałacu gubernatora dla kameralnych przyjęć

wszystkich gmachów wystawowych i rozpoczęcia programu oświatowego), odzwierciedlanie wielkich wydarzeń historycznych, organizowanie barwnych widowisk kostiumowych związanych z historią kolonialnej Ameryki itp. inscenizacje, cieszą się zawsze imponującą frekwencją.

Oprowadzanie wycieczek po zabytkach Williamsburga ma charakter poważny, nieomal dostojny. Zwiedzanie gmachu Parlamentu zorganizowane jest w ten sposób, że przygotowuje się posiedzenie parlamentu odtwarzając konkretne, historyczne posiedzenie wraz z przemówieniami, głosami polemicznymi itp. W innych salach gmachu leżą na stołach rozłożone książki, dokumenty, tłoki pieczętnic, kalamarze z inkaustem i gęsie pióra... Całkowite usunięcie wszystkich realiów z lat późniejszych nie tylko z wnętrza ale i z całego miasta, zapewnienie je dnołitości w odbiorze wrażeń wzrokowych obser-

watora, niewątpliwie sprzyja tej „naturalnej” metodzie ekspozycyjnej, która w innych warunkach musiała by zawieść. Brak jakichkolwiek elementów muzealnych, jak stelaże, gabloty, sznury odgradzające widza od zabytku itp. stwarza tak odmienną atmosferę, że w istocie wierzy się w autentyczność sytuacji.

Podobne metody stosuje się w Pałacu Gubernatora, w salach ekspozycyjnych *Raleigh Tavern* i kilku innych wnętrzach. W pozostałych (Arsenał, budynek sądu, więzienia itp.), gdzie eksponuje się określone grupy obiektów, zachowuje się tradycję ekspozycyjną muzeów z doby Oświecenia i wieku XIX-go. Przy niewielkim materiale ekspozycyjnym metoda ta robi wrażenie całkiem korzystne.

Osobnym rozdziałem w programie oświatowym miasta są wielkie rocznice historyczne i tradycyjne obchody i święta, celebrowane z kolosalnym rozma-



Ryc. 33. Raleigh Tavern. Pokój Apolla

chem i pompą. Ściągają one ze wszystkich zakątków Stanów Zjednoczonych tysiące widzów, łaknących tego typu imprez kostiumologicznych, których interpretacja ma charakter dramatu historycznego, widowiska ludowego lub inscenizacji teatralnej pod gołym niebem.

W opinii nauki amerykańskiej, społeczeństwo dzisiejszych Stanów Zjednoczonych jest nie tylko minimalnie poinformowane o swej przeszłości ale także charakteryzuje się zupełnym brakiem zainteresowania historią kształtowania się młodej cywilizacji amerykańskiej. Większość społeczeństwa nie jest właściwie przygotowana ani przez szkolnictwo ogólne ani przez inne instytucje dydaktyczne do właściwej percepcji tego typu ekspozycji muzealnych.

Zespół architektoniczno-historyczno-muzealny w Williamsburgu mógł więc w tej sytuacji nie spełnić swojej roli, mógł rozminąć się z odbiorcą, który bądź

już zerwał swój kontakt z wiedzą o kolonialnej Ameryce bądź nie nawiązywał go wcale. Dlatego przygotowano dla przyszłego odbiorcy inny, podany w nowoczesnych formach zespół wiadomości i wrażeń, przekazywanych przed rozpoczęciem zwiedzania miasta. Do tego celu służy specjalny ośrodek informacyjny (Informational Center), położony tuż przed historycznymi granicami miasta, zlokalizowany w obszernej dolinie i zasłonięty wzgórzami, składający się z kilku nowoczesnych gmachów pawilonowych. Tam kolportuje się bezpłatnie ulotki, foldery, druki informacyjne, kalendarze najbliższych imprez, organizuje się odczyty i pogadanki, wystawy itp. Tam też wyświetlany jest systemem „non-stop” film panoramiczny pt. „Williamsburg: The Story of a Patriot”, wyprodukowany dużym nakładem kosztów przez wytwórnię „Paramount Pictures”, którego obejrzenie jest usilnie zalecane przed roz-

poczęciem wizyty w mieście. Nakręcany w odrestaurowanym już Williamsburgu film pokazuje najgorętszy moment w historii miasta — okres przygotowywania rewolucji i jej początkowy przebieg. Szereg innych filmów historycznych wyprodukowanych na zlecenie władz miasta ma głównie na celu pobudzić wyobraźnię przeciętnego amerykańskiego turysty²⁴).

ORGANIZACJA²⁵)

Colonial Williamsburg jest wspólną, oficjalną nazwą dwu instytucji powołanych do życia dla przeprowadzenia rekonstrukcji, konserwacji, dla prowadzenia badań naukowych i działalności popularyzacyjno-oświatowej i administrowania tymi sprawami na terenie miasta, którego cała powierzchnia wraz z otoczeniem została wykupiona i stanowi własność, wraz z wszystkimi nieruchomościami i ruchomościami tych instytucji.

Instytucje te powstały w wyniku dotacji Jana Rockefellera Jr. w 1926 r. Colonial Williamsburg Incorporated posiada tytuł własności terenu miasta i jego otoczenia oraz prowadzi prace administracyjne, naukowo-badawcze i oświatowe. Williamsburg Restoration Incorporated jest przedsiębiorstwem trudniącym się działalnością turystyczno-handlową, dysponuje finansami, zawiera umowy handlowe, buduje hotele, motele, zajmuje się żywieniem turystów, zaopatrzeniem itp. i podlega nadzorowi Colonial Williamsburg Inc.

Koszty odbudowy i konserwacji zamknęły się się do połowy 1958 r. sumą 62 800 000 dolarów. Dotacja Rockefellera z 1926 r. ulokowana w wysoko procentujących się akcjach przynosi co roku odpowiedni procent, który wraz z dochodami przedsiębiorstwa Williamsburg Restoration Inc. stanowi roczny budżet instytucji. Budżet ten pozwala na dalsze prowadzenie prac konserwatorskich, naukowobadawczych i oświatowych, oraz na utrzymanie aparatu naukowego, administracyjnego i usługowego.

Na czele obu instytucji występujących pod wspólnym terminem Colonial Williamsburg znajduje się t. zw. *Trustees*, rodzaj rady nadzorczej, którego organem wykonawczym jest Executive Committee. Zespół kierownictwa składa się z przewodniczącego i sześciu zastępców, radcy generalnego, skarbnika, sekretarza i jego asystenta.

Williamsburg Restoration Inc. pracuje pod kierunkiem 12-tu dyrektorów. Ciało to posiada również swój organ wykonawczy w formie komitetu wykonawczego (Executive Committee) i generalnego radcy. Zespół kierownictwa w dużym procencie rekrutuje się z tych osób, które spełniają funkcje w zarządzie poprzedniej instytucji. W obu instytucjach radzie nadzorczej przewodniczy Winthrop Roc-

kefeller, a funkcja przewodniczącego obu instytucji spoczywa w rękach Carlise H. Humelsine.

Organizację wewnętrzną i roboczą stanowią urzędy zastępców przewodniczącego, którzy mają do swoich zadań biura pracujące pod kierownictwem dyrektorów.

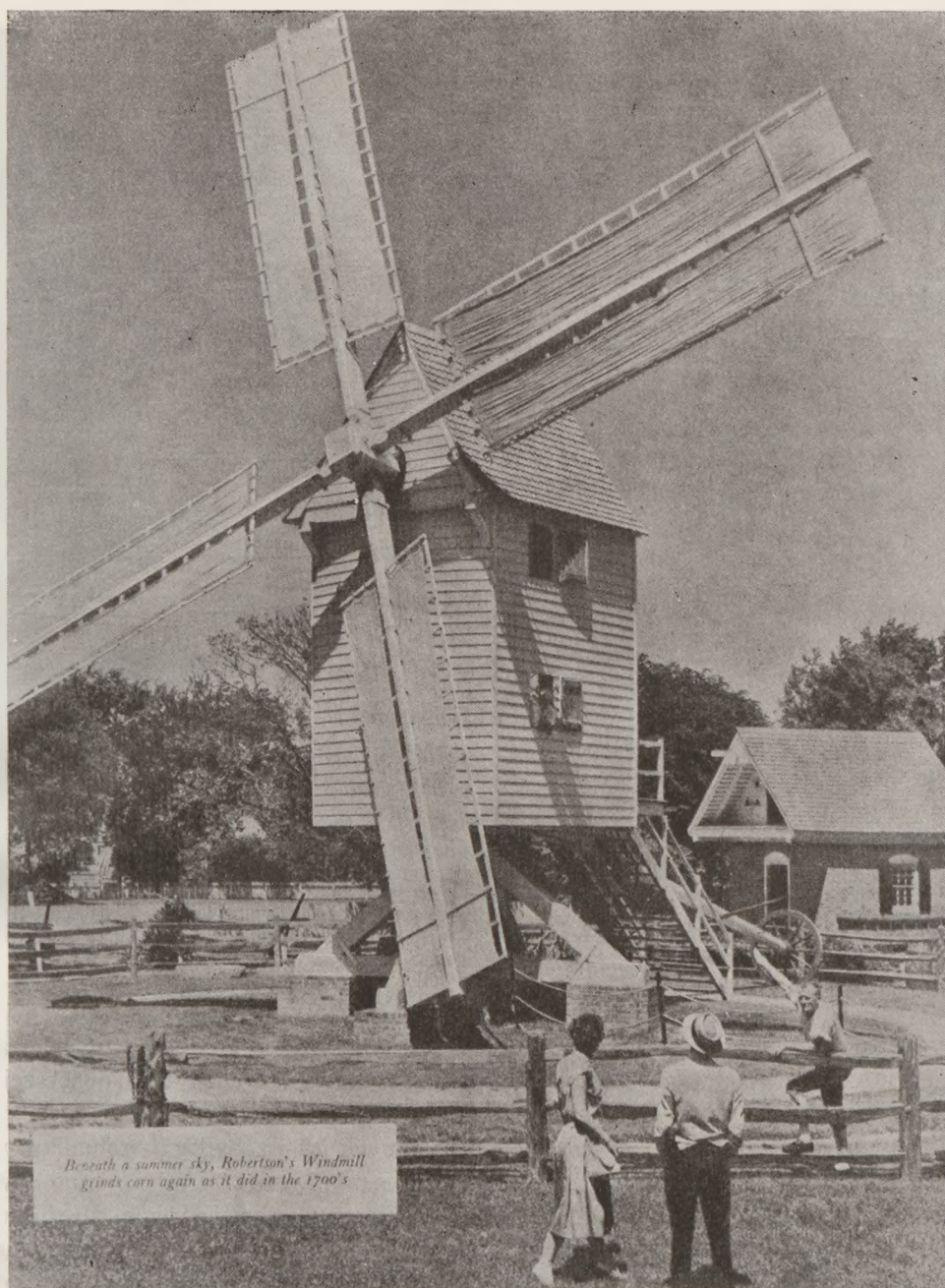
Miasto posiada w swojej dyspozycji 2 duże hotele, kilka restauracji (w obrębie miasta urządzone jako osiemnastowieczne zajazdy i tawerny), barów i kawiarni. Te ostatnie znajdują się w centrum handlowym położonym poza granicami miasta, w pobliżu dworca autobusowego, ukryte w starannie zasłoniętej drzewostanem dolinie. Parkingi prywatne, baseny kąpielowe, pola golfowe itp. zajmują przestrzeń między miastem a ośrodkiem informacyjnym, do którego kursuje co kilkanaście minut z ustalonego miejsca bezpłatny autobus. Tam także, w Informational Center znajduje się biuro obsługi turystycznej, które dostarcza przewodników, załatwia kwatery, wyżywienie itp.

Idea pełnej, kompleksowej rekonstrukcji — opartej o konkretne realia ruchome i nieruchome, typowe dla określonego kręgu kulturalnego i występujące w określonych granicach chronologicznych, zrealizowanej w formie muzeum pod gołym niebem — zyskuje tak w Europie jak i poza nią coraz większą popularność.²⁶)

W ostatnim okresie ilość takich muzeów, mimo poważnej różnicy zdań specjalistów co do sposobów i metod konserwatorskich, ekspozycyjnych i organizacyjnych, gwałtownie wzrasta i najprawdopodobniej rósć będzie nadal.

Bezpośrednie tradycje tego ruchu, zwanego umownie ruchem skansenowskim, są oczywiście bardzo młode i wywodzą się z doświadczeń skandynawskich, których początki dają się datować na sam koniec XIX w.²⁷). Wydaje się jednak, że pośrednio łączą się one z początkami nowoczesnego wystawiennictwa muzealnego a szczególnie z tą formą myśli ekspozycyjnej, która najpierw przez rysunek a potem przez model i rekonstrukcję usiłowała wyobrazić nie tylko indywidualny obiekt ale i jego logiczne związki z wszechstronnie pojmowanym środowiskiem. Biorąc rzecz najogólniej, idea rekonstrukcji kompleksowej powstała już wtedy, kiedy ręka plastyka odtworzyła na podstawie dostarczonych mu realiów lub naukowych przesłanek obraz wzajemnych powiązań między obiektami, ludźmi i przyrodą tworzącymi określone środowisko. Dalszy rozwój ilościowy tej koncepcji ekspozycyjnej i różne jej pochodne niewątpliwie przygotowały grunt dla podjęcia próby zorganizowania pod gołym niebem wielkich zamierzeń rekonstrukcyjnych.

W różnych środowiskach geograficznych idea ta przybrała różne i często odmienne, żeby nie powiedzieć antagonistyczne formy²⁸).



Ryc. 34. Colonial Williamsburg. Wiatrak. Punkt ekspozycyjny w ramach Craft Shops Program

Bogatsi o doświadczenia wielu dziesiątków lat, uczeni europejscy wciąż jeszcze dyskutują nad formami i modelami realizacji muzeów pod gołym niebem. Ostatnie dyskusje dowodzą, że zwycięża idea zachowywania i konserwowania obiektów zabytkowych tak długo w jego oryginalnym środowisku jak tylko jest to możliwe. Problem dozwolonego procentu rekonstrukcji wzbudza wiele sprzecznych opinii i jest nadal otwarty²⁹).

Uczeni Amerykańscy, w przypadku nas interesującym, przeszli ponad dyskusjami metodologicznymi. Za cel ostateczny przyjęli konieczność najwierniejszego skopiowania kolonialnego miasteczka z jego krajobrazem, układem przestrzennym, architekturą, wnętrzami i ich wyposażeniem a także

z jego folklorem (kostium historyczny) i zwyczajami (społecznymi, politycznymi, kulturalnymi). Wybrali do tego celu miasto bogate w tradycje historyczne i kulturalne a obfitujące w interesujące zabytki, znaleźli drogę do sfinansowania całej imprezy, powołali do nadzoru i wykonawstwa odpowiednie organizacje i zrealizowali swe zamierzenia w ciągu kilkunastu lat. Za późno już dziś w przypadku Williamsburga dyskutować o słuszności obranej metody. Trudno bowiem podważać tę czy inną koncepcję konserwatorską, kiedy całe miasto lśniąca bielą drewnianych domów czy czerwienią gmachów publicznych i tonące w zieleni, pulsuje normalnym rytmem żywego organizmu, kiedy po ulicach toczą się zabytkowe karety, w których wszyscy — od



Ryc. 35. Colonial Williamsburg. Pokaz dydaktyczny w kuźni, dla młodzieży

stangreta poprzez pasażerów do forysia — ubrani są w odpowiednio barwne i odpowiednio wierne kostiumy a z pobliskiego warsztatu dochodzą rytmiczne dźwięki kowalskiego młota. Na zalanym słońcem zieleńcu przed arsenałem ćwiczy musztrę kilkunastu starszych panów a na pniu przydrożnego platanu miejski goniec przybija drukowany na czerwonym papierze afisz, że dziś wieczorem wędrowną grupa artystów wystąpi z zabawnym programem na placu przed tym a tym zajazdem.

Jeżeli można rzucić jakąś generalną uwagę to tą, że miasto oddziałuje przede wszystkim zmysłowo, uczuciowo, że pobudza wrażenia a refleksje intelektualne przychodzą dopiero potem. Wiele jednak wątpliwości i krytycznych refleksji ubywa, kiedy obserwuje się setki młodych i najmłodszych jankesów, znanych ze swego bujnego i nie najlepiej rozwijającego się w amerykańskich warunkach temperamentu, z najwyższą powagą obserwujących przebieg historycznych sesji parlamentarnych, z ciekawością i zainteresowaniem obserwujących mistrzów — rękodzielników przy swoich warsztatach itp.

Emocjonalnej i dydaktycznej roli temu „muzeum“ nie sposób więc nie przyznać.

Z europejską koncepcją skansenowską łączy Wil-

liamsburg fakt, że u podstaw tej realizacji leżał zamiar zachowania możliwie największej ilości substancji zabytkowej zawartej tak w zabytkach ruchomych jak i zabytkach architektury *in situ*³⁰). Dzieli natomiast to, że odtworzono żywy organizm miejski przez wprowadzenie kostiumu historycznego i uruchomienie dawniej funkcjonujących warsztatów rękodzielniczych i usunięcie z pola widzenia wszelkich dokumentów cywilizacji XIX i XX wieku a przede wszystkim przez przywrócenie dawnych i barwnych zwyczajów, organizowanie imprez rozrywkowych utrzymywanych w dawnej konwencji oraz uroczystości. Nadało to miastu niespotykany dotąd, teatralno-baśniowy, chciałoby się powiedzieć „Disneylandowski“ charakter³¹). Ta dodatkowa charakterystyka oddziałuje przez swoją wyjątkowość silniej niż architektura i ekspozycje muzealne, których formy nie budzą tak wielkiego zainteresowania jak ów permanentny teatr historyczny. Dodatkowy zespół wrażeń wizualnych, pomyślany jako najłatwiej i najpełniej przyswajany sposób przekazywania i popularyzowania złożonej lecz jednordonnej informacji o całokształcie życia społecznego, politycznego i kulturalnego społeczeństwa kolonialnego, jest w warunkach amerykańskich zjawiskiem bardzo znamienym.



Ryc. 36. Colonial Williamsburg Uliczka

Za kulisami tego żywotnego rezerwatu, który budzi wśród ogółu amerykańskiego społeczeństwa powszechny zachwyt a wśród specjalistów różne i nierzadko krytyczne opinie, kryje się jednak

efektowny i efektywny wysiłek naukowy, który zasługuje na szacunek nawet gdybyśmy traktowali Muzeum Williamsburg jako niepowtarzalny eksperyment.

PRZYPISY

1) Ilość muzeów w Stanach Zjednoczonych jest właściwie do dziś zagadką. L. C. Everard w swym artykule *Museums and Exhibitions* w *Encyclopedia of Social Sciences*, 1933, podaje (chyba zaniżoną) liczbę tysiąca pięciuset muzeów funkcjonujących na terenie USA w latach trzy-

dziestych. Opierając się na źródłach Biura Dokumentacji Muzeograficznej UNESCO, Brzostowski w swym artykule *Muzea na świecie*, „Biuletyn Informacyjny ZM i OZ”, Nr. 29, 1960, podaje liczbę 4.150 muzeów. Sam Przewodniczący American Association of Museum, Edward P.

- Alexander, określa liczbę muzeów w Stanach Zjednoczonych w przybliżeniu: 4 do 5 tysięcy („Curator“, IV, Nr 1, New York 1961) przy 2.800 muzeów w roku 1938. Wobec bardzo intensywnych prac prowadzonych od roku 1959 przez American Association of Museums na polu ewidencji ilości muzeów, ich typów i sieci, te ostatnie cyfry wydają się być najbardziej autorytatywne.
- 2) P. Zaremba, *Historia Stanów Zjednoczonych*, Paryż 1957, s. 22, ustęp: „Pochodzenie ludności i organizacja kolonialna“.
 - 3) Wszystkich bliżej zainteresowanych rozwojem prywatnego i publicznego kolekcjonerstwa w Stanach Zjednoczonych odsyłam do ciekawej książki A. B. Saarinen, *The Proud Possessors*, New York, 1959. Por. także A. Szpakowski, *Uwagi o muzeach i muzealnictwie w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej*, „Biuletyn Informacyjny ZM i OZ“, Nr 27, Warszawa 1960, tamże wybór bibliografii.
 - 4) J. Białostocki, *Uwagi o muzeach w Stanach Zjednoczonych*, „Muzealnictwo“ Nr 9, 1959, s. 65.
 - 5) Najpopularniejszym i powszechnym sformułowaniem w określeniu muzeum jest definicja: „...a non profit, educational incorporation“ (nie dochodowe, oświatowe stowarzyszenie). Por. również bogaty materiał prawny dot. statutu prawnego administracyjnego muzeum, który zawarty jest w broszurce *National Gallery of Art* (Smithsonian Institution) Public Resolution No 14. 75 th Congress Approved, March 24, 1937 and By-Laws of the Trustess, Washington, D. C., 1938, oraz *The Art Museum Law of the State Missouri, City Art Museum*, St. Louis, 1911.
 - 6) Por. J. Rorimer, *The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters*, New York 1951.
 - 7) J. Białostocki, j. w. s. 75.
 - 8) Metoda ta znajduje szczególne uprzywilejowanie w muzeach historycznych i historii naturalnej. Dla przykładu podaję, że najpotężniejsze z muzeów przyrodniczych na świecie, Nowojorskie The American Museum of Natural History operuje niemal wyłącznie boksami dioramicznymi. Szczegóły techniczne związane z budową i oświetleniem dioram ekspozycyjnych omawiają w serii artykułów pod wspólnym tytułem *Museum Lighting* na łamach miesięcznika „Museum News“: Stanley McCandless (Nr 1, tom 37, Marzec 1959, s. 8 i Nr 2, tom 37, Kwiecień 1959, s. 8) oraz Richard Kelly (Nr 3, tom 37, s. 16).
 - 9) Por. *The American Museum of Natural History General Guide*, New York 1958, str. 162–210 i *Annual Report* 1958, Chicago Natural History Museum, str. 43–52.
 - 10) Por. L. Carmichael, *The Compleat Museum* (The Smithsonian Institution, the nation's largest museum complex continues to grow) a także serię roczników (*Annual Reports*) The Smithsonian Institution, oraz The United States National Museum Report, Washington D. C., 1897.
 - 11) Por. L. Carmichael, j. w., s. 4 i dalsze.
 - 12) Np. The Metropolitan Museum of Art otworzyło w roku 1957 gigantyczną, stałą wystawę wewnątrz wczesno amerykańskich, zwanych „American Wing“, w skład której wchodzi kilkanaście kompletnie i znakomicie wyposażonych wnętrz z różnego okresu czasu. Brooklyńskie Muzeum posiada w swej ekspozycji nieomal pełną wystawę historii wewnątrz amerykańskich od XVII do XIX wieku. The Chicago Art Institute posiada w ekspozycji wystawy historii wewnątrz europejskich i amerykańskich urządzone jako miniaturowe dioramy. (Por. *Chicago Art Institute, American Rooms in Miniature*, Chicago 1941 i *European Rooms in Miniature*, Chicago 1941). Inne muzea, na których przykład powoływałem się wcześniej, jak np. The American Museum of Natural History w Nowym Jorku, stosują panoramiczne rekonstrukcje w skali 1 : 1 dość powszechnie. Czytelnikowi polskiemu może o tym dać pojęcie materiał ilustracyjny zawarty w przewodniku tego muzeum (*The American Museum of Nat. History General Guide*, New York 1958), oraz w jubileuszowym roczniku *The Chicago Natural History Museum Bulletin*, 1958. Por. także *General Guide* tego muzeum wydany w 1958.
 - 13) P. Zaremba, j. w., por. także *Colonial Williamsburg Official Guidebook and Map*, Williamsburg 1956.
 - 14) P. Zaremba, j. w., s. 37. Por. również *Colonial Williamsburg Official Guide and Map*.
 - 15) Historię rozwoju i kształtowania się idei rekonstrukcji miasta i proces prac konserwatorskich omawiają najpełniej: P. Rouse, Jr., *The City That Turned Back Time*, Williamsburg 1952 i G. Horton Bath, *Americas Williamsburg*. Por. także C. Bridenbaugh, *Seat of Empire*, Williamsburg i A. Szpakowski, *Colonial Williamsburg*, „Biuletyn ZM i OZ“ Nr. 32, 1960, s. 94.
 - 16) Zagadnienia urbanistyczne i architektoniczne miasta Williamsburg tworzą dziś dość pokaźny zespół bibliograficzny. Za najpełniejsze opracowania należy uznać: M. Whiffen, *The Public Buildings of Williamsburg*, A. L. Kocher and H. Dearstyne, *Williamsburg, It's Buildings and Gardens*.
 - 17) Por. A. L. Kocher and H. Dearstyne, j. w. oraz L. B. Fischer, *An Eighteen Century Garland*, Raymond L. Taylor, *Plants of Colonial Days* i inne wydawnictwa Colonial Williamsburg Inc. jak *The Williamsburg Town Plan*, *Colonial Williamsburg*, The President's Report 1959, s. 7–11.
 - 19) *Williamsburg, its Architectural Style*, s. 12, oraz *Beauty from Geometry*, s. 15, a także *Beauty from Simplicity*, s. 19.
 - 20) W terminologii używanej przez amerykańskich teoretyków architektury określenie „English bond“ oznacza alternację główek i wozówek w rzędach poziomych (rząd główek i rząd wozówek) a „Flemish bond“ układ główka-wozówka, zbliżony do t. zw. polskiego.
 - 21) Zagadnienie to szeroko ujmuje E. P. Alexander, Vice-Przewodniczący instytucji Colonial Williamsburg i jednocześnie Dyrektor Biura Interpretacji w swojej dużej pracy *The Philosophy of Interpretation*, stanowiącej podręcznik metodologiczny dla zespołu pracowników oświatowych w Williamsburgu.
 - 22) Por. *Background Notes, Craft Shops Program*, Williamsburg, Nov. 1958 (pwl.).
 - 23) Por. *The Colonial Militia, Williamsburg*, Virginia, 1958 (pwl.).
 - 24) Wśród szeregu filmów wyprodukowanych na zlecenie dzisiejszych władz instytucji Colonial Williamsburg wyróżniają się przede wszystkim: „Eighteen-Century Life in Williamsburg“, kolor., średni metraż, „Williamsburg Restored“, kolor., średni metraż, „The Colonial Printer“, czarno-biały, krótki metraż, „Decision at Williamsburg“, kolor., krótki metraż, „Williamsburg in the American Heritage“, kolor., krótki metraż, „Flower Arrangements of Williamsburg“, kolor., krótki metraż. Zespół ten uzupełniają 20 kompletów barwnych przeźroczy po około 40 sztuk w komplecie, które rozprowadzane są wśród szkół, muzeów dla młodzieży itp. Wobec powszechnego użytku przeźroczy w muzeach i szkołach amerykańskich, komplety te cieszą się wielką popularnością.

- 25) Problemy organizacyjne, administracyjne, finansowe itp. dotyczące instytucji Colonial Williamsburg opisane są szczegółowo w każdym rocznym sprawozdaniu (*Colonial Williamsburg Report by the President*) publikowanym w okresie letnim. Rok finansowy trwa w USA od 1 lipca do 30 czerwca). Por. również *Fact of on Williamsburg*, 1958.
- 26) Por. N. Czechowiczowa, *Z dziejów Skansenu w Polsce „Muzealnictwo”* Nr 6, 1957, s. 10., a także St. Brzostowski, *Muzeum Budownictwa Ludowego w Rydze*, „Biuletyn ZM i OZ” Nr. 24, 1959, s. 94. — W. Jeż Jarecki, *Skanseny w Rumunii*, „Biuletyn ZM i OZ”, nr 21, 1959, s. 94. — A. Szpakowski j. w. — F. Klonowski, *Park Etnograficzny w Olsztynku*, Olsztyn 1961.
- 27) N. Czechowiczowa, j. w.
- 28) K. Piwocki, *Konferencja w sprawie muzeów pod otwartym niebem*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XIX (1957) Nr 4, s. 390.
- 29) j. w.
- 30) K. Piwocki, j. w. W. Jostowa, *Stan prac oraz założenia metodologiczne Podhalańskiego Parku Etnograficznego*, „Biuletyn ZM i OZ” nr 31, 1960, s. 62. — St. Wehr, *Zagadnienie muzeum na otwartym powietrzu w Nieborowie*, „Biuletyn ZM i OZ” nr. 33, 1961, s. 87. — F. Klonowski, j. w.
- 31) T. zw. Historic Triangle (historyczny trójkąt: Williamsburg, Jamestown i Yorktown) znany jest nie tylko z licznych i cennych zespołów zabytkowych ale również z organizacji imponujących widowisk dramatyczno-muzycznych, odnoszących się do historii walk o niepodległość Ameryki. Mniejsze imprezy lokalne organizuje się w Williamsburgu bardzo często. Są to bądź kameralne spektakle w oryginalnej scenerii miasta, opracowane i starannie wyreżyserowane, bądź powszechniejsze i swobodniejsze zabawy i rozrywki. Innego typu imprezami są np. kostiumowe koncerty muzyki XVIII w., parady wojskowe, specjalne obiady i kolacje utrzymane w charakterze epoki (menu, receptura, zastawa, stroje służby, zwyczaje przy stole itp.). Kalendarz imprez, który nosi od lat niezmienny tytuł „How to see Williamsburg this week” drukowany jest co tydzień i rozdawany bezpłatnie wśród zwiedzających.

Marek Rostworowski

WYSTAWA MALARSTWA TRECENTA I QUATTROCENTA W MUZEUM NARODOWYM W KRAKOWIE

Od 8 października do końca grudnia 1961 r. w ośmiu salach Muzeum Czartoryskich (oddział Muzeum Narodowego) w Krakowie otwarta była wystawa malarstwa włoskiego XIV i XV wieku¹⁾ obejmująca 116 obrazów pochodzących z muzeów polskich²⁾, 7 obrazów ze zbiorów prywatnych³⁾, 3 obrazy z Muzeum Sztuki Rumuńskiej Rzeczypospolitej Ludowej w Bukareszcie i 10 obrazów z Narodowej Galerii w Pradze. Pierwsze dwie grupy stanowią corpus malarstwa Trecenta i Quattrocenta w zbiorach polskich, ujęte w 99 pozycjach katalogu⁴⁾.

Wystawa krakowska była kontynuacją cyklu przeglądowych wystaw malarstwa europejskiego w zbiorach polskich⁵⁾. Pojedyncze muzea polskie na ogół nie posiadają wystarczająco bogatych zespołów malarstwa obcego, aby mogły one dać wyobrażenie o kulturze artystycznej danej epoki i dlatego zadanie to spełniają zbiorowe wystawy. Są one także wydarzeniami o znaczeniu naukowym, bo stanowią okazję do studiów, do aktualizacji opracowań i do pokazania rezerw, które z różnych względów nie nadają się do stałej ekspozycji. Każda z dotychczasowych wystaw związana była z jakimś ważnym zjawiskiem artystycznym. Wystawa w galerii Czartoryskich reprezentowała przewrót, który zdecydował o całym dalszym rozwoju nowożytnego malarstwa. Ukazanie tego zjawiska wymagało wystawienia możliwie największej ilości dzieł reprezentatywnych. Dlatego zwrócono się do muzeów w Bukareszcie i Pradze, które przyjęły tę inicjatywę nadzwyczaj życzliwie i wypożyczyły arcydzieła tej miary jak *Ukrzyżowanie* Antonella da Messina, dwie kompozycje alegoryczne Ercoleo de'Roberti (Bukareszt) i dziesięcioczęściowy polptyk Andrea di Cione Orcagni (Praga)⁶⁾.

Trecento i Quattrocento to może najbardziej twórczy okres w historii malarstwa; w ciągu tych

dwóch wieków artyści włoscy i na swój sposób niderlandzcy przeszli drogę wiodącą od sztuki, której zadaniem było wyrażanie przy pomocy środków malarskich treści transcendentnych do sztuki wyrażającej stosunek człowieka do świata widzialnego, jego przynależność do tego świata i jego wiedzę o nim. Programowymi hasłami, które sformułowali Petrarca, Boccaccio i Villani, były zwrot do natury i nawiązanie do starożytności⁷⁾. Nawiązanie do starożytności, a więc do gotowych sformułowań artystycznych i wciąż jeszcze uznawanych autoritetów, było programem łatwiejszym i może bardziej popularnym⁸⁾; wielu uważało i do dziś dnia uważa Renesans za odrodzenie starożytności. Przyjrzenie się malarstwu XIV i XV wieku z tej perspektywy jest szczególnie interesujące; w przeciwieństwie do współczesnych im rzeźbiarzy malarze nie posługiwali się wcale, albo prawie wcale, wzorami antycznymi (malarskimi), ponieważ ich nie znali, albo prawie nie znali. Znajomość rzeźby antycznej, widoczna w dziełach wielu malarzy Odrodzenia, nie dawała przesłanek do rozwiązywania zasadniczych problemów malarskich, które w tym okresie scharakteryzować można ogólnie jako dążenie do transpozycji wzrokowego obrazu na płaszczyznę.

Ten właśnie brak znajomości wzorów antycznych, z których można by zapożyczyć gotową formę dla niesprecyzowanych jeszcze jasno, a z pewnością pokrewnych sztuce starożytnej dążeń, stał się może jedną z przyczyn bezprzykładnie wybujałego rozwoju naturalizmu, który w coraz to nowych postaciach panował w malarstwie zachodnio-europejskim aż do końca XIX wieku. Naturalizm ten przekroczył zdecydowanie wszystko, co zrobili starożytni. Można przypuścić, że gdyby artyści włoscy XIV i XV wieku znali i naśladowali wzory starożytne z ich swoistą estetyką i ograniczeniem zainteresowań

to albo nie doszliby tam, dokąd doszli, albo wzory te stałyby się wkrótce jeszcze jedną barierą, którą trzeba by przekroczyć, aby stworzyć prawdziwie naturalistyczne malarstwo.

Wystarczającą ilustracją takiego poglądu może być nawet bardzo skrócony przegląd pewnych odpowiadających sobie zjawisk w sztuce starożytnej i nowożytnej.

Między całym malarstwem zachodnioeuropejskim od XIV do XIX wieku a znanym nam rozwojem malarstwa rzymskiego⁹⁾ istnieje analogia, którą zajmiemy się tutaj tylko w tym celu, by na jej tle uwidatnić zasadniczą różnicę. Z tak zwanymi stylami pompejańskimi zestawień można główne zjawiska występujące w nowożytnym malarstwie. Perspektywę kolorystyczną podobną jak w malowidłach w domu Livii na Palatynie, czy też w pejzażach eskwilińskich (tutaj zaakcentowaną ostrą różnicą między ugiem na pierwszym planie i bladym fioletem w głębi) spotykamy w mniej doskonałej formie u Masaccia czy P. della Francesca; malowaną architekturę drugiego stylu (Willa Misteriów w Pompei) można zestawiać z architekturą Lorenzettich, która jednak jest logiczniejsza w wykreśleniu; postacie z Willi Misteriów mogą znów być porównane z postaciami Masaccia, Piera della Francesca czy Mantegni, zaś Ucellowska i Masacciowska architektura, z architekturą trzeciego stylu (fragmenty w Muzeum w Neapolu), jednakże stopniowo różnica zaostrza się — malowana architektura rzymska jest ciągle perspektywiczną składanką, podczas gdy u Ucella i Masaccia mamy już poprawnie wykreślony rzut pola widzenia. Różnica zaostrza się jeszcze wyraźniej, gdy zestawimy architekturę czwartego stylu (np. wielką kompozycję scenograficzną z Herculanum w Muzeum w Neapolu), pod pewnymi względami zbliżoną do XVI-wiecznej a nawet XVII-wiecznej, z przedstawieniami architektury z tego czasu, w którym sprawa wykresu przestrzeni i oświetlenia jest już konwencjonalnie znana każdemu artyście. W przytoczonym malowidle obserwujemy w dalszym ciągu zupełny brak troski o jedność perspektywiczną i wydobywanie masy; jest jedynie, tradycyjny w malarstwie rzymskim, kolorystyczny podział na plany. W wieku XV już Ercole Roberti, który malował podobną dekoracyjną architekturę, wykreślał ją poprawnie, co można zaobserwować w kompozycji *zła wróżba*, która znajdowała się na krakowskiej wystawie (nr kat. 102).

Jeżeli znów porównamy *Bitwę Aleksandra* z Domu Fauna w Pompei z bitwami Ucella, bo takie porównanie się narzuca, to z jednej strony zauważymy w niej znacznie większą naturalność poszczególnych elementów, z drugiej zaś prostą, jednoplanową kompozycję, zupełnie pozbawioną tendencji do komponowania w głąb, tak niezwykle silnej u Ucella.

Czwarty styl pompejański, zwłaszcza w pejzażach i scenach plenerowych, przywodzi na myśl najbardziej wirtuozerskie i swobodne dzieła malarstwa XVIII i XIX wieku; pejzaż sakralny z Pompei w Muzeum w Neapolu, w którym zmrok kontrastuje z partiami oświetlonymi promieniem zachodzącego słońca i w którym kolory grają jak w luministycznych dziełach Adriana Cuypa czy Jana Botha lub też w pejzażach włoskich XVIII wieku, jest przy całym swym impresjonistycznym prawie koloryzmie całkowicie konwencjonalny w budowie i nie posiada nic z przestrzennej głębi oraz ze studium nieba i horyzontu Holendrów.

Kompozycje takie, jak *Koń trojański* z Pompei czy *Sąd Salomona*, łączą formę i koloryt zbliżony, aczkolwiek w bardzo uproszczonym wydaniu, do formy i kolorytu Goyi czy Daumiera, z zupełnie swobodnym stosunkiem do przestrzeni; dochodzimy w końcu do malowideł, które można porównać z Bonnardem (np. *Targ na Forum* z Domu Julii Felix z Pompei czy sławna *Martwa natura z brzośkwiniami*), a nawet z Bracquiem (*Czapla i węże* z Pompei). Te ostatnie analogie z okresem, w którym malarstwo nowoczesne zaczyna zrywać z naturalizmem, są szczególnie uderzające — od naturalizmu, mniej radykalnego, odchodzi także i malarstwo rzymskie w II wieku w sposób również mniej radykalny. Nie jest to rewolucja w samym pojmowaniu przedmiotu sztuki, lecz stopniowe przeście od niedoskonałej koncepcji przestrzennej do swobodnego rozkładania motywów na neutralnej płaszczyźnie, albo też składania w jedną całość fragmentów nie posiadających związku przestrzennego jak w Casa Celimontana w Rzymie.

Te porównania prowadzą nas do stwierdzenia, że istnieje zasadnicza rozbieżność między malarstwem starożytnym a malarstwem nowożytnym zapoczątkowanym przez włoskie Odrodzenie; polega ona na tym, że starożytni nigdy nie odeszli od założeń dekoracyjnych, od sublimacji rzeczywistości, czy od narracji plastycznej. Używając nawet najbardziej naturalistycznych środków malarskich, zestawiali oni jedynie potrzebne elementy, lecz nie umieli, czy też nie chcieli spojrzeć na naturę dla niej samej i badać jej struktury z pozycji związanego z tą naturą obserwatora. Żaden z zachowanych zabytków starożytnego malarstwa nie świadczy o zdecydowanie naturalistycznej koncepcji obrazu, to jest o pojmowaniu malarstwa przede wszystkim jako transpozycji optycznego obrazu na płaszczyznę¹⁰⁾. Dlaczego starożytni nie zrobili tego kroku, do którego tyle cech ich sztuki wydaje się prowadzić, to nie należy do treści tego artykułu, natomiast należy doń stwierdzenie, że krok ten został dokonany w ciągu XIV i XV wieku głównie przez Włochów. Artyści włoscy mieli zresztą pełną świadomość



Ryc. 37. Złożenie do Grobu. Skrzydło tryptyku sienieńskiego z 2 poł. XIII w. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

nowości swego osiągnięcia, o czym świadczą chociażby przytoczone przez Białostockiego we wstępie katalogu wystawy fragmenty Villaniego, czy przedmowy do włoskiej wersji *Traktatu o malarstwie* Albertiego, w których mowa jest kilkakrotnie o prześcignięciu starożytnych, i nie jest to gołosłowne¹¹). Rozwój malarstwa Trecenta i Quattrocenta idzie znacznie dalej niż współczesnej mu rzeźby, która, wzorowana na rzeźbie starożytnej, w zasadzie nie wykracza poza granice koncepcji antycznej, mimo że przyjęła ją wcześniej niż malarstwo. Można powiedzieć, że *Doryforos* Polykleta, *Herkules* Nicola Pisano (na kazalnicy w Pizie), *Dawid* Michała Anioła, *Hades porywający Persefonę* Girardona, *Spartakus* Foyatiera i *Kroczący mężczyzna* Rodina — to jakby przedstawiciele kolejnych generacji podobnych do siebie, podczas gdy malarstwo Cimabuego, Giotto, Masaccia, Leonarda, Tycjana, Rembrandta, Chardina, Goyi i Monneta to zjawiska odmienne — etapy bogatej ewolucji gatunku, którego ostatnie egzemplarze są całkiem niepodobne do pierwszych, choć łączy je wspólna zasada decydująca o jedności tego gatunku — zasada transponowania optycznego obrazu rzeczywistości na płaszczyznę malarską.

Pod koniec XV wieku powstają we Włoszech obrazy, które reprezentują pełny naturalizm, jeśli idzie o formę i strukturę przestrzeni. W sensie formalnym Albertiowskie okno jest gotowe, ale to, co przez nie widzimy, nie jest jeszcze naturą. Okno to jest jakby wycięte w kurtynie teatru, w którym demonstruje się imaginowane sceny tak, aby wyglądały jak prawdziwe zdarzenia. Wiek XV, który stworzył doktrynalne podstawy naturalizmu, był zainteresowany zgodnością obrazu z prawami natury i oglądania jej przez człowieka. Wygląd samej natury staje się treścią sztuki dopiero w późniejszych wiekach¹²), wszystko jednakże, do czego doszła pod tym względem sztuka zachodnioeuropejska do końca wieku XIX, zostało zapoczątkowane i otrzymało wstępne formuły w ciągu wieków XIV i XV.

Na wystawie krakowskiej nawet człowiek całkowicie nieprzygotowany mógł zaobserwować proces wypracowywania naturalistycznej formy w ciągu tych dwu wieków, przechodząc od trzynastowiecznego tryptyku do portretu Leonarda — od malowideł organizowanych w płaszczyźnie do takich, w których zadaniem powierzchni barwnej, jest przeniesienie wzroku widza jak gdyby poza nią, na wywołany przez nią iluzyjny obraz.

Aby pokazać wyraźnie drogę, o której mowa, wytyczono ją niejako dziełami szczególnie reprezentatywnymi, eksponowanymi w sposób zwracający uwagę (przeważnie na wolno stojących ekranach). Niektóre z tych obrazów są arcydziełami, inne reprezentując w zredukowanej nieco postaci intere-



Ryc. 38. Duccio di Buoninsegna, Złożenie do grobu. Siena. Opera del Duomo

sujące nas problemy stanowiły jedynie okazję do więcej mówiących skojarzeń. Jedne i drugie ułożone w szereg dały wystarczającą ilość elementów, aby można było powiązać je w jednolity wątek. Omówienie tych obrazów będzie najwłaściwszą charakterystyką wystawy. Podzielimy je na dwie grupy: jedna to takie, w których zaobserwować można szczególnie wyraźnie etapy opanowywania przestrzeni, druga to dzieła reprezentujące różnorodne aspiracje i osiągnięcia artystów tego czasu.

Zacniemy od omówienia pierwszej grupy, aby położyć nacisk na decydujące dla sztuki nowożytnej rozwiązanie, którym było opanowanie matematycznej perspektywy. Zagadnienie oddania przestrzeni stanowiło dominantę rozwoju sztuki w psychice ówczesnych artystów i teoretyków¹³). Prosty postulat naśladowania natury w malarstwie wymagał poznania zasad jej budowy oraz modyfikacji tej budowy zależnie od punktu widzenia, a więc rozwiązywania problemów naukowych. Wynikiem tego stał się poprawny schemat optyczny przestrzeni — *Prospettiva pingendi*. W rozwiązaniu tego zadania

wielu widziało główny cel malarstwa, prowadzący niektórych aż do metafizycznej kontemplacji. Gdy schemat był już gotowy, zaś egzaltacja nowością minęła, stał się on w istocie oknem na otaczającą rzeczywistość, o którym pisał Alberti; wówczas rozpoczęło się zainteresowanie przyrodą w sensie już nie ogólnoteoretycznym, ale konkretnym.

Wyraźnymi etapami krystalizowania się schematu przestrzeni były przedstawienia w założeniu swym przestrzenne, a więc wnętrza architektoniczne i pejzażu. Na wystawie znalazły się typowe przedstawienia tego rodzaju, które, przy pewnych uzupełnieniach, wystarczająco ilustrują proces dochodzenia do znajomości perspektywy. Pierwszy obraz — tryptyk sieneński z drugiej połowy XIII wieku ze zbiorów Czartoryskich (nr kat. 1A, 1B.) reprezentuje raczej punkt wyjścia niż początek procesu, o którym mowa. Na prawym jego skrzydle znajduje się scena *Złożenia do grobu Chrystusa*; jej kompozycja informuje nas jedynie o miejscu, w którym się to odbyło (grób wykuty był w skałę¹⁴) w ogrodzie, ale za pomocą form dwuwymiarowych. Widać dwie ściany



Ryc. 39. Lippus Benivieni, tryptyk. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

grobowca, z których jedna w nieperspektywnym skrócie, nad grobowcem postacie, nad postaciami ściana skalna, na której rosną jakieś rośliny, nad nią złocone. Wszystko sprowadzone jest w zasadzie do jednej płaszczyzny, zaś informacja o przestrzeni polega tylko na tym, że różne sylwety wzajemnie się nakrywają. Jediną próbą zaznaczenia trzeciego wymiaru jest skośne wykreślenie skróconej, a właściwie tylko odchylonej pod kątem bocznej ściany grobowca. Próba ta ma również charakter informacyjny, bo w braku skośnej linii nie byłoby wiadome, czy mamy do czynienia z sześciennym grobowcem; mógłby to być też na przykład stół.

Podobna w układzie kompozycja *Złożenia do grobu* Duccia w Opera del Duomo w Sienie (1308 — 11) ma już konstrukcję trójwymiarową i ustawienie jednej postaci przed grobowcem podkreśla jego cofnięcie w głąb, sam grobowiec jest całkowicie wykreślonym, wprowadzie w odwrotnej perspektywie, sześciannym wymodelowanym przy pomocy światłocienia, podobnie zresztą jak wszystkie pozostałe motywy, z których składa się ten pretendujący do naturalności obraz; za grobowcem stoją skały, wprowadzie jak gdyby wyrzynane nożem, ale

przestrzenne, za nimi złota ściana zamykająca tę niby — scenę teatru, w której ustawiono rekwizyty i figury.

Powyższe zestawienie dzieł namalowanych w odstępie lat może mniej niż trzydziestu jest wymowną zapowiedzią tego, co nastąpiło później. Ponieważ kompozycja, o której mowa, zawiera zarówno elementy pejzażu, jak ujęcie prostej architektury, jaką jest sześcienny grobowiec, może ona posłużyć za punkt wyjścia do przeglądu obu serii. Przegląd rozpoczniemy od wnętrza architektonicznego, ponieważ ono narzuca konieczność liniowego wykresu, z którego powstała matematyczna perspektywa.

Wielki krok naprzód zrobiony przez Giotto znajduje odbicie w konstrukcji architektonicznego tronu Madonny w środkowej części tryptyku Lippusa Benivieni ze zbiorów Czartoryskich (nr kat. 13). Oparcie tego tronu o kształcie absydy jest wykreślone ze świadomością właściwej już perspektywy, ale jeszcze nie ujętej syntetycznie i nie skorygowanej matematycznie — tron widziany jest z góry i nie ma jednolitego punktu zbiegu¹⁵).

Wnętrze ujęte syntetycznie, aczkolwiek nie bez błędów, przedstawia część predelli Bartola di Fredi,

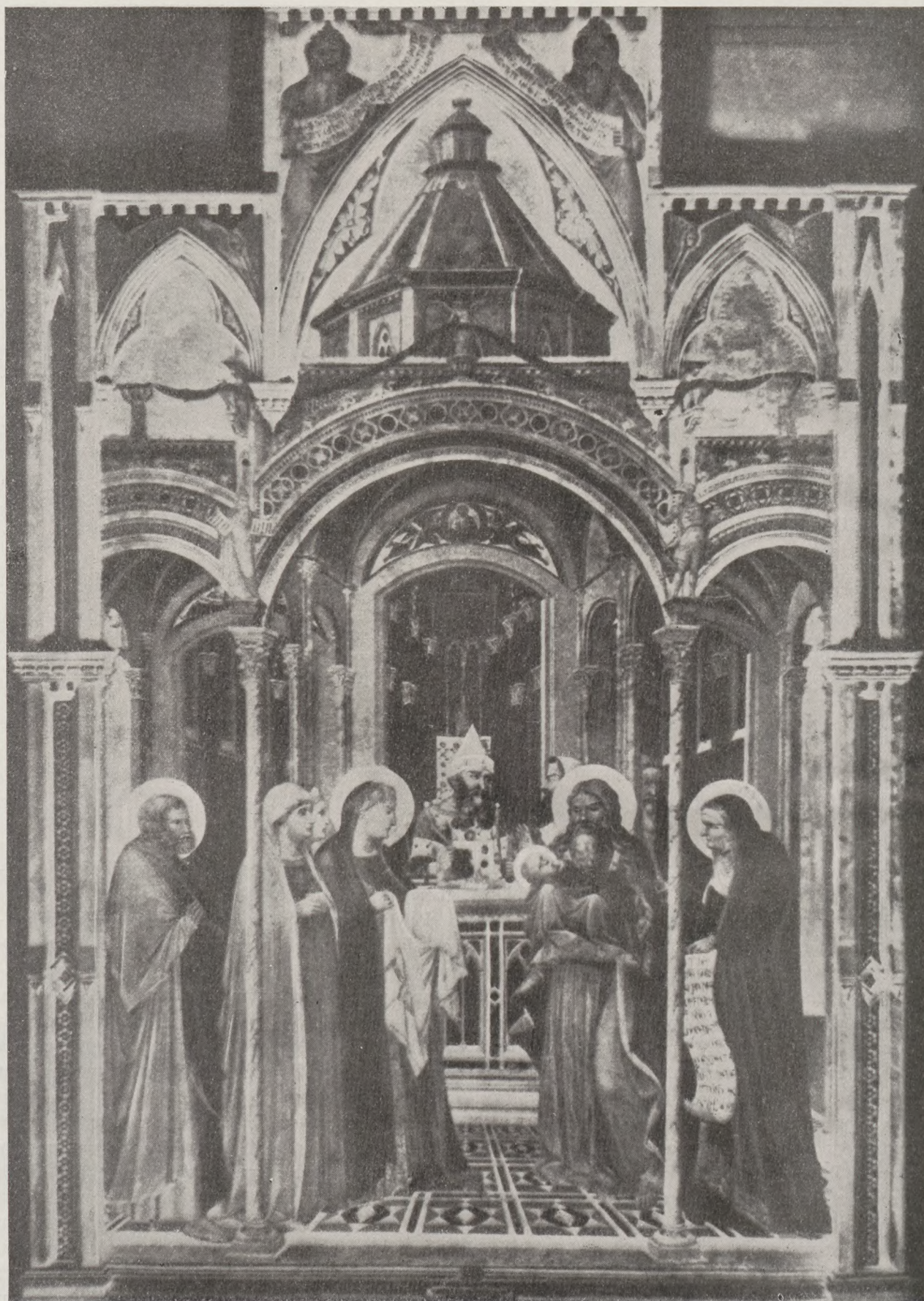


Ryc. 40. Bartolo di Fredi, Ofiarowanie Matki Boskiej w świątyni. Kraków. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

z *Ofiarowaniem Matki Boskiej w świątyni* ze zbiorów wawelskich (nr kat. 10). Jest to oktagonalna przestrzeń pod kopułą i biegnąca w głąb nawa widziana poprzez prześwity trzech arkad, o perspektywie dość poprawnej, aczkolwiek jeszcze nie teoretycznej. Wnętrze to nawiązuje bezpośrednio do rewelacyjnej kompozycji Ambroggia Lorenzetti, datowanej 1342, przedstawiającej *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, w Galerii Uffizi¹⁶). Obraz Lorenzetti, mający formę pseudotryptyku, ukazuje otwartą bazylikę bez ściany frontowej, widzianą jednocześnie z zewnątrz — widać dach i kopułę. Wnętrze, o wiele bogatsze niż w predelli Bartola, jest w zasadzie identycznie ujęte i widziane również poprzez trzy arkady. Kompozycja Lorenzetti jest może pierwszym wnętrzem architektonicznym tak poprawnie wykreślonym¹⁷). W ujęciu tym nie została jeszcze przekroczona bariera między wnętrzem a patrzącym na nie człowiekiem. Barierę stanowią trzy arkady i jest to ciągle jeszcze wycinek, choć rozciąga się on na cały prawie obraz wnętrza budynku, do którego zaglądamy, nie zaś

perspektywa wnętrza, w którym znajduje się patrzący.

Pewnym udoskonaleniem w stosunku do tej koncepcji jest przekrój poprzeczny bazyliki, który obserwujemy we fragmencie predelli Bicciego di Lorenzo, przedstawiającym pielgrzymów u grobu św. Mikołaja z Bari, również ze zbiorów wawelskich (nr kat. 26). Podobnie jak poprzednia, również i ta predella, pochodząca z r. 1433, jest powtórzeniem wcześniejszej od niej o lat 8 i śmielszej kompozycji przestrzennej, dzieła Gentilego da Fabriano¹⁸), które z kolei można odnieść znowu do sceny z legendy św. Mikołaja Ambroggia Lorenzetti (ok. 1332), w Galerii Uffizi, gdzie mamy otwartą bazylikę bez kopuły. W predelli Bicciego wnętrze rozpoczyna się jak gdyby wraz z powierzchnią obrazu i idzie w głąb. Już sam fakt, że nie zaglądamy do wnętrza przez arkady, ale organizuje ono całą powierzchnię obrazu sprawia, że wykres przestrzeni jest doskonalszy. Lepsza jest też proporcja postaci ludzkich do wnętrza i bardziej naturalne ich rozmieszczenie nie tylko na pierwszym planie, lecz także w głębi nawy.



Ryc. 41. Ambrogio Lorenzetti, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni. Florencja. Galeria Uffizi



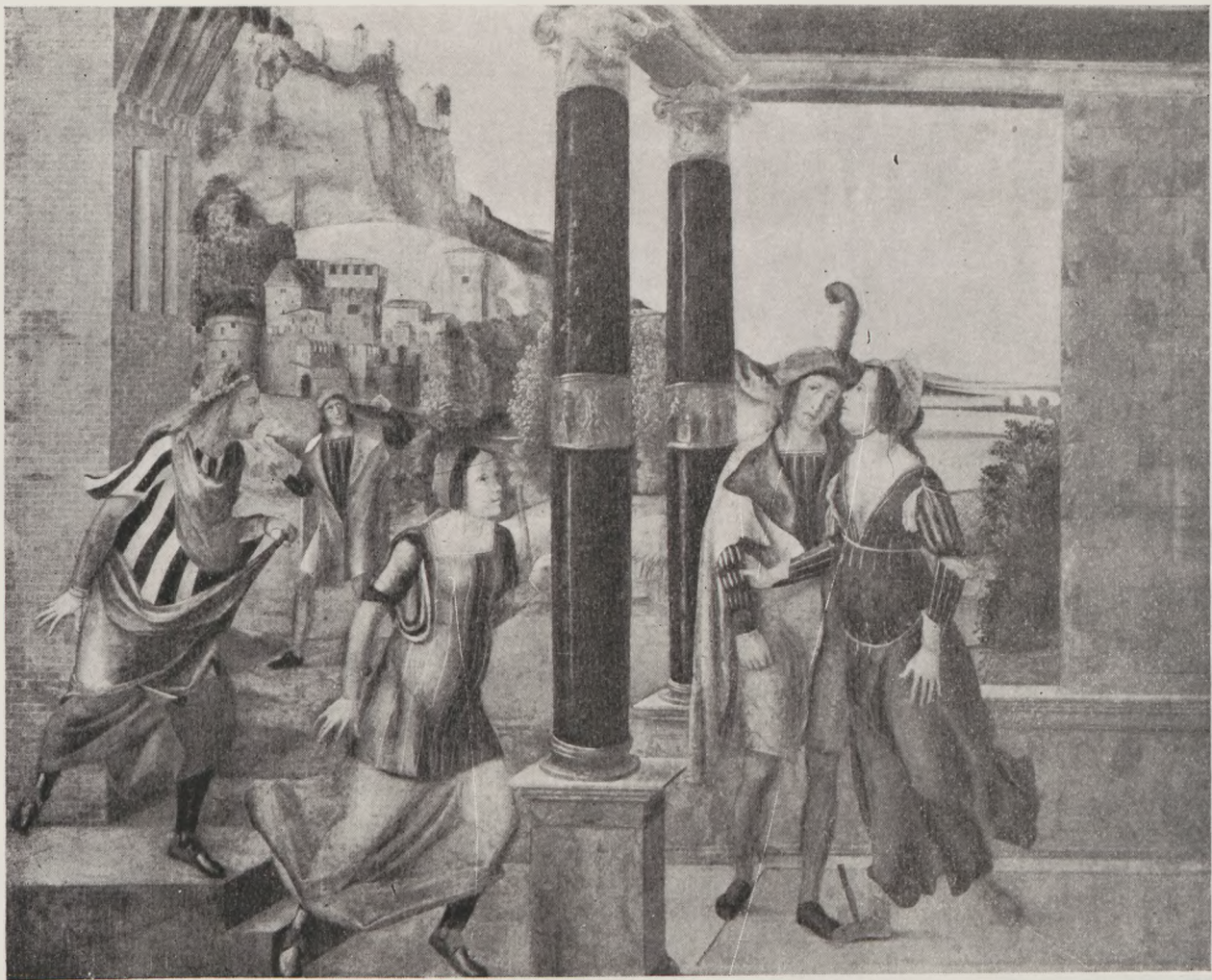
Ryc. 42. Bicci di Lorenzo, Pielgrzymi u grobu św. Mikołaja z Bari. Kraków. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

Jesteśmy jednak ciągle jeszcze poza pokazaną przestrzenią, chociaż tutaj nie na zewnątrz budynku, ale poza nieistniejącą ścianą frontową, zaś punkt obserwacyjny umieszczony jest znacznie powyżej posadzki i nie tłumaczy się strukturą oglądanego wnętrza.

Obrazem, który wprowadza patrzącego w przedstawioną na nim przestrzeń, jest związana z mistrzem emiliańskim z r. 1487¹⁹⁾ kompozycja przedstawiająca scenę z życia Brutusa i jego żony Porcji (nr kat. 77), ze zbiorów Czartoryskich. Obraz ten łączy wprowadzenie fragmenty architektury z pejzażem, ale sytuacja jest odwrotna jak w obrazach Trecenta — widz znajduje się wewnątrz, zaś pejzaż widoczny jest w głębi. Widz stoi na tym samym poziomie, co przedstawione postacie, horyzont jest na właściwej wysokości, zaś pole obrazu odpowiada polu widzenia oka i poza to pole rozciąga się domyślny dalszy ciąg architektury, obejmującej widza. Jeśli to, co się odbywa na obrazie, jest w dalszym ciągu reżyserowaną sceną, to widz zamieszany jest

między aktorów, a dekoracja ma wymiary i budowę rzeczywistego pejzażu i pałacu. Hipotetyczny mistrz emiliański, działający w latach, w których tworzyli Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandajo, Bellini czy wreszcie Leonardo, z pewnością nie był nowatorem, ale obraz krakowski, mimo idealizacji pejzażu, jest dobrym przykładem nowego stosunku do przestrzeni, wykształconego pod koniec trzeciej ćwierci XV wieku.

Nieco inne zagadnienia niż wnętrze architektoniczne przynosi ze sobą malarskie przedstawienie pejzażu. Tu również za punkt wyjścia niech posłuży zestawienie *Złożenia do grobu* nieznanego mistrza sienneńskiego, z wyobrażeniem tej samej sceny przez Duccia di Buoninsegna. Pejzaż Trecenta nie był prawie reprezentowany na wystawie, bowiem mały obrazeczek z pokutującym św. Hieronimem (nr kat. 14), należący do Mariana Tomaszewskiego i datowany przez A. Różycką — Bryzek na początek XIV wieku, nie daje nawet przybliżonego pojęcia o osiągnięciach Giotto i Duccia, nie mówiąc o Martinim i Lorenzettich. Jest to skromny egzem-



Ryc. 43. Maestro del 1487, Scena z życia Brutusa i Porcji. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

plarz tradycyjnej bizantynizującej maniery, który więcej mówi o wieku XIII, niż o XIV. Jego pejzaż może być częściowo odniesiony do pejzażu Duccia i reprezentuje w stosunku do bizantyńskich nałożonych na siebie sylwet wyraźne wzbogacenie przestrzenne. Elementy tego pejzażu to skała na pierwszym planie, kulisy dwóch skośnie zachodzących na siebie skał na planie drugim i zamykająca przestrzeń między nimi góra z eremem i drzewkiem, stanowiąca trzeci plan obrazu; nad tą górą jest złote tło. Jest to próba ujęcia krajobrazu jako przestrzeni zamkniętej za pomocą odpowiednio rozstawionych elementów — na płaszczyźnie nachylonej w kierunku widza ustawione są skały, których ściany zbliżone do pionu i zwrócone do widza zamykają przestrzeń rodzajem rozczłonkowanego tła.

Patrząc na następny obraz, na *Ukrzyżowanie Zambobiego* Strozziego ze zbiorów wawelskich (nr kat. 37), które dzieli od poprzedniego blisko 150 lat, trzeba uprzątnąć sobie, że w ciągu tego czasu działali tacy malarze pejzażu, jak Ambroggio Lorenzetti, Uccello, Masaccio, czy Piero della

Francesca. Obraz Strozziego, naśladowcy wielkiego lecz nie idącego z duchem czasu Fra Angelica, nie wiele nam o tym mówi. Makietowy pejzaż górski Ambroggia, głęboki lecz nachylony (por. widok okolic Sieny w Palazzo Publico), został tu już położony płasko i jest widziany z wysokości patrzącego człowieka podobnie, jak wspaniałe łańcuch górski w Sta Maria del Carmine. Góry Strozziego, aczkolwiek namalowane później, są o wiele bardziej naiwne i uproszczone, jeśli jednak idzie o sam schemat przestrzeni, to zyskała ona, podobnie jak u Masaccia, perspektywę w głąb i horyzont. W stosunku do sławnego pejzażu Ambroggia ilość planów nie została wprawdzie pomnożona, ale przez położenie nachylonego łańcucha gór ostatnie ich pasmo schowało się za poprzedzającymi, dzięki czemu nie ma potrzeby stworzenia sztucznego horyzontu przez ucięcie płaszczyzny — horyzont powstał tu w sposób naturalny. Ponad horyzontem widać błękit nieba (wprowadzony co prawda do pejzażu już przez Giotto), w którego połączeniu z horyzontem zawarta jest wyraźna sugestia przestrzeni nieskończonej.



Ryc. 44. Szkoła pizańska pocz. XIV w. Św. Hieronim Kraków. M. Tomaszewski

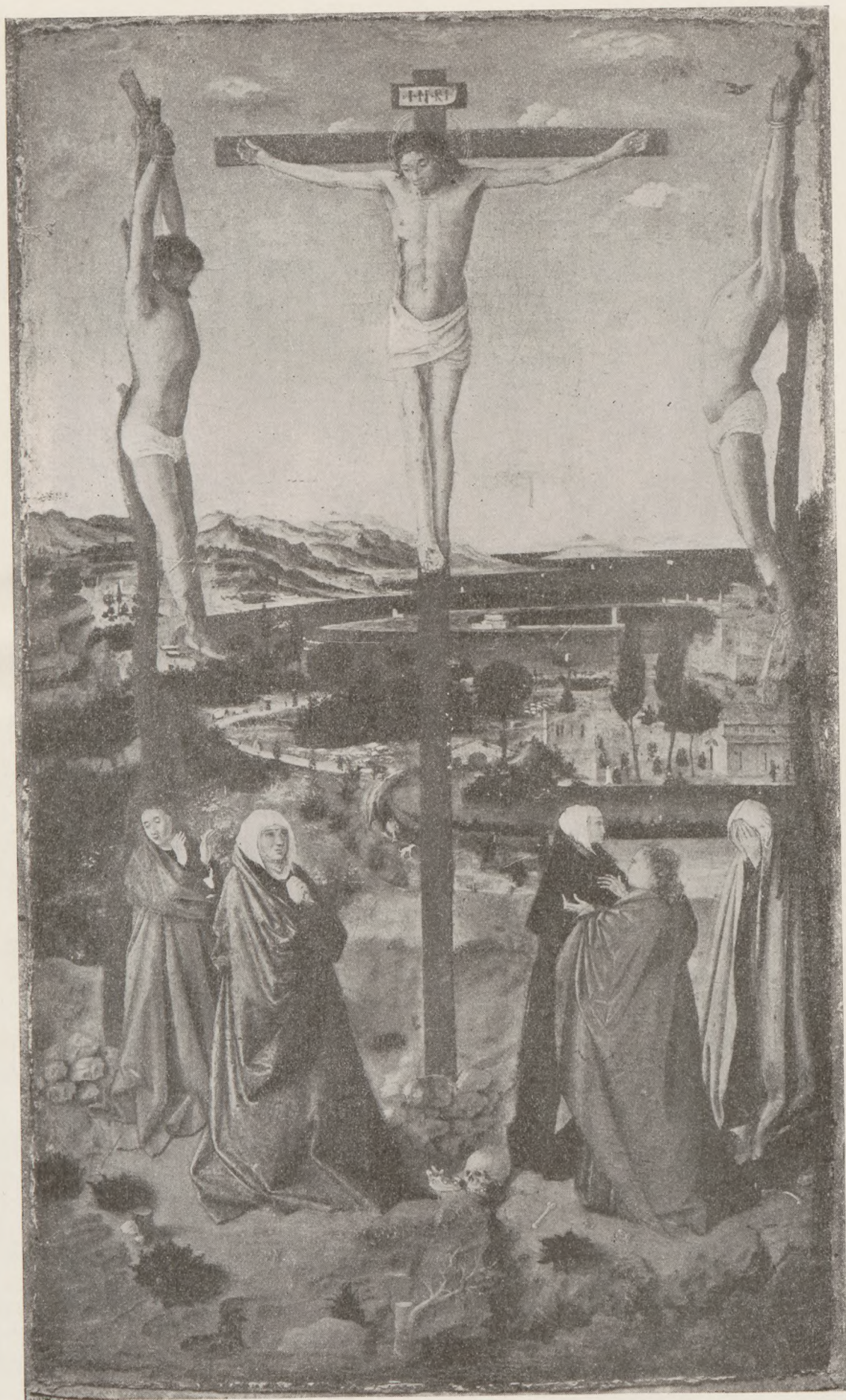


Ryc. 45. Zanobi Strozzi, Ukrzyżowanie. Kraków. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

Realizacją obrazu takiej przestrzeni jest pejzaż w *Ukrzyżowaniu* Antonella da Messina z Bukaresztu (nr kat. 101)²⁰. To już nie jest makieta, ale perspektywicznie ujęty aż po prawdziwy horyzont szmat ziemi, na której współlistnieją swobodnie rozmieszczone góry, równiny i wody, której kulistość jest zaobserwowana i pokazana, i nad którą wznoszące się niebo jest powietrzem, a nie pionową płaszczyzną. Pejzaż jest tutaj sobą, nie zaś koniecznym tłem dla postaci, a postaci pozostają w naturalnym stosunku do ziemi, po której chodzą. Wielki wkład Antonella

do sztuki włoskiej polega między innymi na stworzeniu syntezy włoskiej perspektywy z bezpośrednim stosunkiem do natury artystów północnych — logicznej konstrukcji z wartościami wizualnymi. Obecność tego obrazu na wystawie przypomniała rolę Flamandów w tworzeniu naturalistycznego malarstwa.

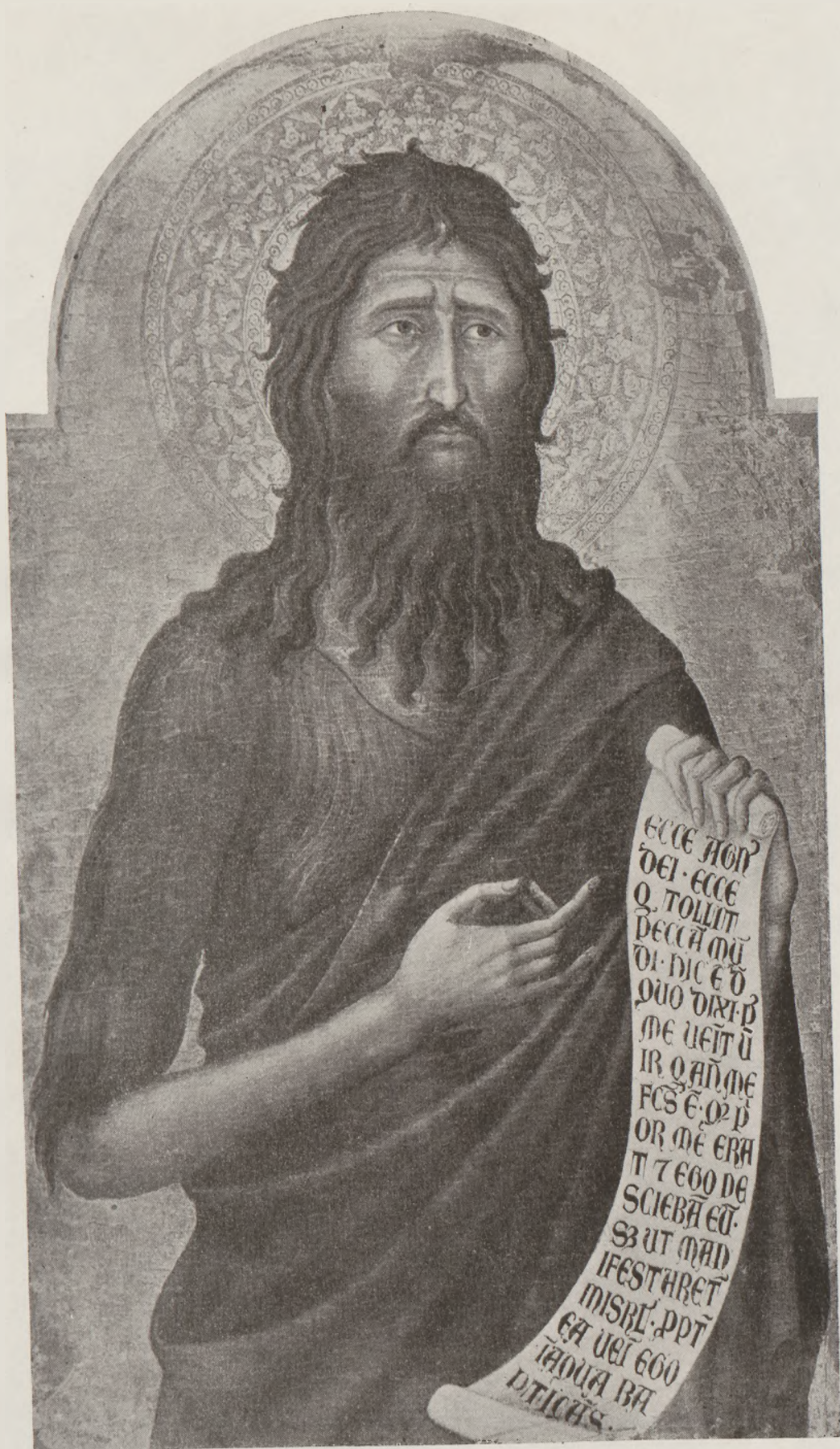
Obraz Antonella był z pewnością najwspanialszym pejzażem znajdującym się na wystawie i jednym z ważniejszych pejzażów w historii malarstwa. Był jednak na wystawie obraz, który reprezentował



Ryc. 46. Antonello da Messina, Ukrzyżowanie. Bukareszt Muzeum Sztuki



Ryc. 47. Ugolino da Siena? Archanioł Michał. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich



Ryc. 48. Ugo Giotto, Św. Jan Chrzciciel. Muzeum Narodowe w Poznaniu



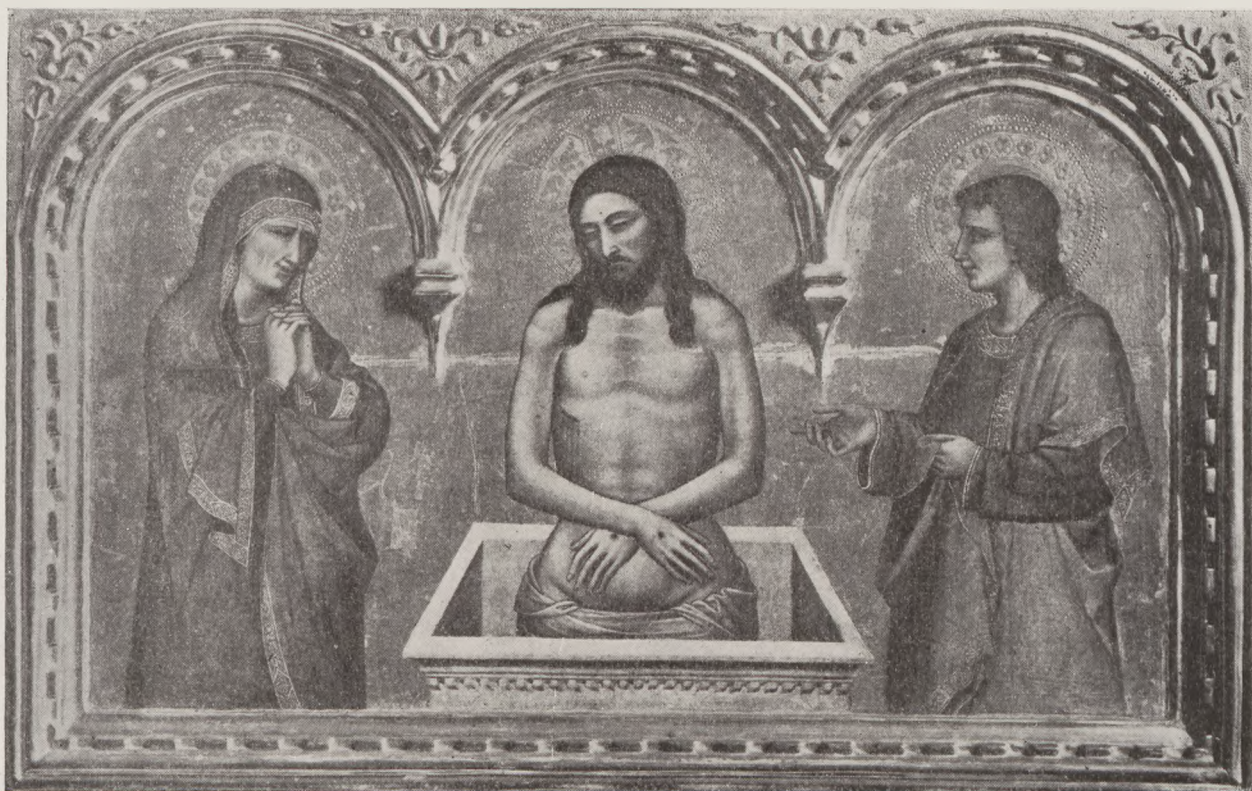
Ryc. 49. Maestro del Codice di San Giorgio, Zwiastowanie. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich



Ryc. 50. Bernardo Daddi, Św. Dominik ratujący rozbitków. Muzeum Narodowe w Poznaniu

wartości wizualne w sposób bardziej jeszcze zaawansowany, a mianowicie poznańska *Madonna* przypisywana Giovanniemu Bellini (nr kat. 88²¹). Pejzaż w tle tego obrazu przedstawiony jest nie tylko zgodnie z prawami optyki, lecz także z właściwościami widzenia. Linia gór zaobserwowana z natury nie ma w sobie nic z resztek makietowej koncepcji widocznych jeszcze u Antonella. Zamglone szczyty mają wygląd pionowej ściany nie dlatego, że artysta nie umiał wydobyć ich rzeźby, ale dlatego, że tak właśnie widziany

jest łańcuch górski w jesiennym powietrzu²²). Kontrast tego łańcucha z bliższym planem znany jest dobrze każdemu, kto obserwował wylaniające się spoza Beskidu Tatry z odległości około 30 km. Widoczność szczegółów zanika na tym obrazie w miarę odległości, czego nie ma jeszcze u Antonella, starającego się pokazać wszystko, na co pozwoliła miniaturowość techniki. Sama transpozycja przestrzeni na płaszczyznę nie jest już problemem; idzie tu o oddanie wrażenia wzrokowego.



Ryc. 51. Andrea di Cione zw. Orcagna, Predella poliptyku.: Pietas Christi. Praga. Galeria Narodowa

Sztuka, która pojmowana była w średniowieczu jako przekazywanie drogą wzrokową treści głównie religijnych, wymagała ujęcia ich w łatwo rozpoznawalne i komunikatywne formy i układowania odpowiednich zespołów narracyjnych. Z czasem jednak do tej narracji zaczęto stosować kryterium prawdopodobieństwa w sensie naturalnej postaci wydarzeń. Prawdopodobieństwo takie wymagało iluzji, a więc przebudowy formalnej struktury obrazu. Wzrokowe podobieństwo do natury staje się nie tylko kryterium prawdziwości, ale sama natura w swojej widzialnej postaci staje się przedmiotem zainteresowania oraz źródłem wiedzy i piękna.

W dalszym ciągu przejdziemy do omówienia drugiej grupy wybranych obrazów, które z różnych względów na to zasługują. Znajdują się między nimi dzieła bardzo znane, które wspomnimy raczej pokrótce, ale są też i takie, które w stosunku do swojej wartości są mało spopularyzowane i które wystawa krakowska postawiła w nieco innym świetle niż się to działo dotychczas; niektóre wreszcie widzieliśmy po raz pierwszy.

Grupę obrazów, o których chcę wspomnieć, podobnie jak poprzednią, otwiera tryptyk z drugiej połowy XIII wieku, dawniej uważany za tokański, a obecnie włączony przez A. Różycką — Bryzek do niezbyt licznej nawet we Włoszech grupy zabytków sienneńskiego Ducenta. W obrazie tym, reprezen-

tującym najwyższą klasę ówczesnego malarstwa, mamy do czynienia z prawie nienaruszoną jeszcze bizantyńską koncepcją obrazu kultowego, w którym forma odziedziczona po sztuce rzymskiej została sprowadzona do znaczeniowych schematów służących do przekazywania treści religijnej. Obecność na wystawie tego obrazu, który wyprzedzał chronologiczny jej zakres, sugerowała spojrzenie na Odrodzenie włoskie z szerszej perspektywy historycznej. Drugim wybitnym dziełem związanym z tradycją bizantyńską, ale w przeciwieństwie do poprzedniego nie mającym już bizantyńskiego charakteru, jest *Św. Jan Chrzciciel* Ugolina di Nerio zwanego da Siena (nr kat. 2). Obraz ten, znany od niedawna, został gruntownie opracowany w ciągu roku 1960²³). Poznański św. Jan Chrzciciel jest jedną z tych postaci, w których Ugolino osiąga klasyczną zwartość i prostotę bryły, podkreśloną zdecydowanym i poważnym kolorytem, czego nie można powiedzieć o wszystkich jego dziełach. Ugolino nie należał do nowatorów i był artystą bardziej tradycyjnym niż Duccio, którego naśladował, potrafił on jednak dać swym postaciom znacznie większą plastykę oraz bardziej jednolitą i zwartą formę niż malarze o kulturze bizantyńskiej. Można doń zastosować porównanie przez Adolfa Goldschmidta, dziedzictwa antyku przekazanego przez tradycję bizantyńską poprzednikom odrodzenia, do odwodnionego po-



Ryc. 52. Andrea di Cione zw. Orcagna. Obraz środkowy polptyku. Madonna z Dzieciątkiem
Praga. Galeria Narodowa



Ryc. 53. Andrea di Cione zw. Orcagna, część polptyku
Homo Bonus. Praga. Galeria Narodowa



Ryc. 54. Andrea di Cione zw. Orcagna, część polptyku
Św. Jan Chrzciciel. Praga. Galeria Narodowa

karmu, który staje się zdatny do jedzenia dopiero po dodaniu płynu i ogrzaniu. Pomiedzy postaciami w poprzednio omawianym tryptyku a św. Janem Ugolina, ta zmiana „stanu skupienia” i temperatury już się wyraźnie zaznaczyła. Zestawienie *Archaniola Michała* od Czartoryskich (nr kat. 3) przypisywanego temu samemu artyście ze *św. Janem* poznańskim nie jest przekonywujące, ale jest tym bardziej cie-

kawe. *Archaniol Michał* jest dziełem naśladowcy Duccia słabszego może, ale pod pewnymi względami wierniejszego niż Ugolino. Widoczne to jest w typie twarzy, żywym kontrastowym kolorycie i w formie bardziej naturalnej, bliższej stylizacji gotyckiej.

W tym samym kierunku idzie znacznie dalej Mistrz Kodeksu św. Jerzego. Jego *Zwiastowanie*



Ryc. 55. Andrea di Cione zw. Orcagna, część poliptyku.
Św. Jakub. Praga. Galeria Narodowa



Ryc. 56. Andrea di Cione zw. Orcagna, część poliptyku.
Św. Hieronim. Praga. Galeria Narodowa

(Zbiory Czartoryskich, nr kat. 4a) cechuje typowo francuska estetyzująca stylizacja. Ten rzut oka w stronę wysokiej kultury artystycznej Europy zachodniej uwydatnia jeszcze surową dynamiczność nowej sztuki włoskiej którą tak wspaniale reprezentuje nachylona łódź ze wzdętym żaglem, pełna gwałtownie podnieconych ludzi o prostackich sylwetkach,

dzieło Bernarda Daddiego (nr kat. 16), wypożyczone z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Jedną z czołowych pozycji wystawy był praski poliptyk Orcagni (nr kat. 100, pochodzący ze zbiorów Palfich), malarza reprezentującego kierunek tradycyjny i w małej tylko mierze korzystającego ze zdobyczy pokolenia Giotto, Gaddiego



Ryc. 57. Lorenzo Monaco, Pokłon Trzech Króli. Poznań. Muzeum Narodowe

i Daddiego. W dziesięciu obrazach polptyku obserwować można wielką precyzję formy i wyrafinowany rozkład barw polegający na alternacji partii kolorów stonowanych, o wąskiej skali, z plamami intensywnego błękitu czy czerwieni, rozrzuconymi po powierzchni polptyku. Plamy te w pojedynczych obrazach nieraz rażące, działają niezwykle dekoracyjnie w całości. Ta zabawa malarska nie ma nic wspólnego z rodzącą się już we Florencji koncepcją kolorytu opartego na jednolitej tonacji, i z usiłowaniami odnawiania przestrzeni. Malarstwo Andrea Di Cione reprezentuje wsteczną falę, której uległa Florencja w połowie XIV wieku. Polptyk Orcagni wywołał w Krakowie dyskusję między innymi dlatego, że jest dokładnie oczyszczony. W dyskusji tej przeważali ilościowo zwolennicy „patyny”. Otóż niezależnie od odczuwania piękna procesów naturalnych trzeba stwierdzić, że patyna, która polega w części tylko na zmianach chemicznych, w dużej zaś części jest po prostu mechanicznie osadzonym brudem, zasłaniają malowidło. Taki brud może dodawać wdzięku złym obrazom, ale umniejsza efekt dobrych. Stan oczyszczenia praskiego polptyku jest z pewnością przykładem godnym naśladowania.

Pierwsza połowa wieku XV, pięćdziesięciolecie Masaccia, Uccella i innych nowatorów, reprezentowane było przez obraz wyjątkowej piękności, znany poznański *Pokłon Trzech Króli* Lorenza Monaco (nr kat. 34), ale świadczący o czymś wręcz przeciwnym, a mianowicie o jednoczesnym istnieniu we Florencji estetyzującego stylu zależnego od francuskiego gotyku.

Słaby tylko refleks twórczości modernistów znajdujemy we fragmencie cassone Giovanniego dal Ponte z Muzeum Czartoryskich (nr kat. 38), artyści również w zasadzie konserwatywnego jak większość malarzy cassonów. Postacie Tristana i Izoldy oraz Parysa i Heleny mają jednak prostszą postawę i bardziej naturalne proporcje i modelunek niż deko-

racyjne figury Monaca, a także niż wcześniejsze dzieła samego Giovanniego di Marco.

Druga połowa wieku XV, okres artystycznej syntezy Odrodzenia, reprezentowana jest szerzej; trzeba tu wymienić przede wszystkim trzy obrazy z Bukaresztu, jeden Antonella da Messina i dwa Ercole Robertiego, obrazy weneckie z kręgu Belinich i florenckie głównie z kręgu Ghirlandajów oraz zamykający wystawę portret Leonarda.

Otrzymanie bukareszteńskiego *Ukrzyżowania* Antonella (nr. kat. 101) było sukcesem wystawy. Obraz ten jest tak komunikatywny, że nie potrzeba okularów znajomości epoki, żeby odczuć piękno dramatycznej sceny rozgrywającej się na tle rozległego widoku ciemnostalowego morza pełnego małych żagli w oprawie surowej bieli architektury, brunatnych nagich wzgórz i jasnych błękitnych wysp na horyzoncie. Niemniej, ponieważ wspomniane okulary obowiązują historyków sztuki, trzeba wspomnieć o niezwyklej roli tego skupionego artysty sycylijskiego idącego własną drogą, który wprowadził osiągnięcia Flamandów do malarstwa włoskiego, oddziałając na dalszy rozwój szkoły weneckiej²⁴) i pod pewnymi względami wyprzedził sztukę Leonarda da Vinci²⁵). Antonello dał sztuce włoskiej to, czego jej było potrzeba w tym czasie, dał jej bezpośredni stosunek do rzeczywistości. Wiedza malarska, w której niektórzy zaczęli widzieć główny cel, a którą posiadał w stopniu wyższym niż wielu innych, była dla niego środkiem wydobycia przedmiotu. Artysta ten zdobył sławę w Wenecji w latach 1475 — 6. Nasze *Ukrzyżowanie* jest jednym z najwcześniejszych jego dzieł²⁶), w którym flamandzkość kompozycji łączy się we wzruszający sposób z oddaniem pejzażu rodzinnego miasta. Obecność na wystawie tego wczesnego obrazu była szczególnie ważna — wskazywał on ciekawą drogę, zresztą nie jedyną, jaką dołączył się do nurtu malarstwa włoskiego dopływ z Północy

przefiltrowany przez pełną prostoty i niezwykle silną indywidualność. Bezpośredni kontakt weneckich czy tokańskich wirtuozów malarstwa ze sztuką Niderlandów nie był równie owocny.

Dwa obrazy Robertiego, *Dobra i Zła Wróżba* (nr kat. 102 i 103), to bardzo piękne przykłady doktrynersko antykizującego kierunku, którego zasługą było znakomite, prawie maniackie studium anatomii zapoczątkowane przez Pollaiuolów i który odznaczał się harmonijnym, naśladowującym reliefy antyczne układem postaci. Ikonografia tych obrazów nawiązuje do medycejskiej mody na skomplikowane alegoryczno-teatralne koncepcje.

Szkoła wenecka drugiej połowy Quattrocenta była reprezentowana między innymi przez dwa portrety i dwie Madonny Belliniowskie.

Warszawski *Portret Patriarchy Wenecji Lorenza Giustinianiego* (nr kat. 86) nie miał szczęścia w literaturze naukowej²⁷⁾. Obraz ten jest dziełem tak wybitnym i tak znakomicie reprezentującym rygorystyczny i wyrafinowany wczesny styl Gentilego, ujmującego formę z precyzją rysunku technicznego i ograniczającego koloryt, że trudno poprzestać na skwitowaniu go terminem: replika. Sprawa stosunku jego i całej grupy podobnych obrazów²⁸⁾ do kompozycji znajdującej się w Akademii Weneckiej została rozstrzygnięta przez Marla

i Moschini-Marconiego (por. przypis 27) chyba w sposób zbyt prosty. Portret warszawski i prawie bliźniaczo podobny do niego obraz w Seminarium weneckim wcale nie wykazują tego typu podobieństwa do kompozycji weneckiej (namalowanej w roku 1465, a więc w 10 lat po śmierci patriarchy), żeby musiały być uważane za jej repliki. Porównując ze sobą te trzy podobizny trzeba stwierdzić, że znajdująca się w Akademii ma najbardziej zgeometryzowaną formę, zaś w wydłużonych proporcjach twarzy podobna jest raczej do również błogosławionego patriarchy w Seminarium niż do portretu warszawskiego, który z kolei ma najmniej cech odrębnego uogólniania kształtu. Na portrecie warszawskim Giustiniani jest nieco inaczej ubrany i jego przedstawienie ma charakter najmniej dewocyjny. Nie jest wcale pewne, że pierwszym wykonanym przez artystę studium twarzy patriarchy był fragment wielkiego dekoracyjnego płótna²⁹⁾. Można przypuszczać, że profil warszawski nie jest naśladowaniem profilu w Akademii, bo skąd by się w nim wzięły subtelności fizjonomiczne i anatomiczne, których tamten nie posiada; proponujemy więc odwrotny porządek, a mianowicie, że dwa bardzo podobne do siebie portrety — w Muzeum Warszawskim i Seminarium Weneckim — poprzedziły kompozycję w Akademii, lub też poprzedził ją jeden



Ryc. 58. Ercole dei Roberti, *Zła wróżba*. Bukareszt. Muzeum Sztuki



Ryc. 59. Gentile Bellini, Portret Lorenza Giustiniani. Warszawa. Muzeum Narodowe

z nich, chyba właśnie warszawski; Giustiniani zmarł, gdy Gentile miał 26 lat. Portret warszawski może być porównany z profilowym portretem Joannesa Marinusa, własności ks. Borromeo w Mediolanie, i portretem doży Nicola Marcello w National Gallery w Londynie³⁰), od którego jednak jest znacznie lepszy, z portretem doży Andrea Vendramin w kolekcji prywatnej w Nowym Yorku i doży Francesco Fascarii w Muzeum Correr w Wenecji.

Bardzo pouczające jest zestawienie warszawskiego obrazu z profilowym portretem doży Michele Steno z Muzeum Sztuki w Łodzi (nr kat. 85), dziełem trawestującym w uproszczony sposób sztukę Bellinich, a jednocześnie nie pozbawionym swoistej, prymi-

tywnej estetyki. Należał on prawdopodobnie do serii portretów dożów, zamówionej dla jakiejś okolicznościowej dekoracji.

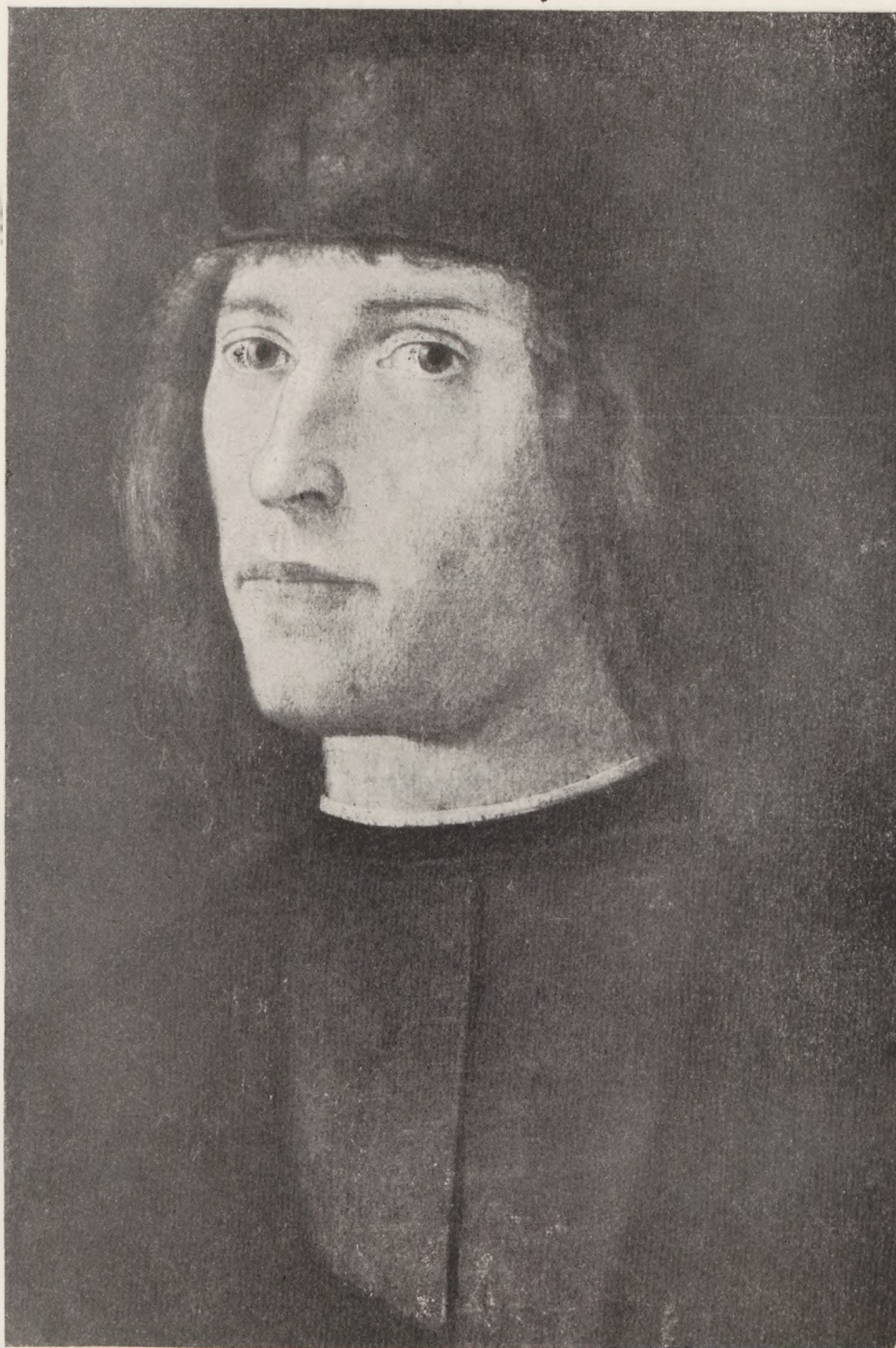
Druga interesująca para obrazów Belliniowskich to *Portret młodzieńca* od Czartoryskich (nr kat. 90, przypisywany do niedawna Filipowi Mazzoli³¹) oraz *Chrystus nauczający* tegoż Mazzoli, sygnowany i datowany 1504 z Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr kat. 89). Zestawienie to wykazuje błędność poprzedniej atrybucji portretu krakowskiego i dużą wyższość jego autora w stosunku do wtórnego i konwencjonalnego malarstwa Mazzoli. Obraz krakowski — popiersie zwrócone w trzech czwartych z oczyma utkwionymi w widza reprezentuje



Ryc. 60. Gentile Bellini, Portret Lorenza Giustiniani (fragment). Wenecja, Gallerie dell' Accademia

typ portretu weneckiego, dla którego bodźcem była twórczość Antonella; typ, który rozwijać będą w szerszym ujęciu Giorgione i Tycjan, który odnajdujemy np. w sławnym portrecie *mężczyzny z rękawiczką* w Luwrze. Atrybucja tego portretu, jak to stwierdza Różycka-Bryzek, jest trudna ze względu na nieustalone autorstwo wielu portretów weneckich z drugiej połowy XV wieku. Portret od Czartoryskich na pewno nie należy do wczesnych; jego łagodny modelunek i ogólnikowo potraktowana forma różni się bardzo od wcześniejszych dzieł Gentile Belliniego z uwagą śledzącego strukturę formy. W ujęciu twarzy młodzieńca widać już pewną rutynę właściwą artystom działającym w ostatnich dziesięcioleciach XV wieku, jak Carpaccio,

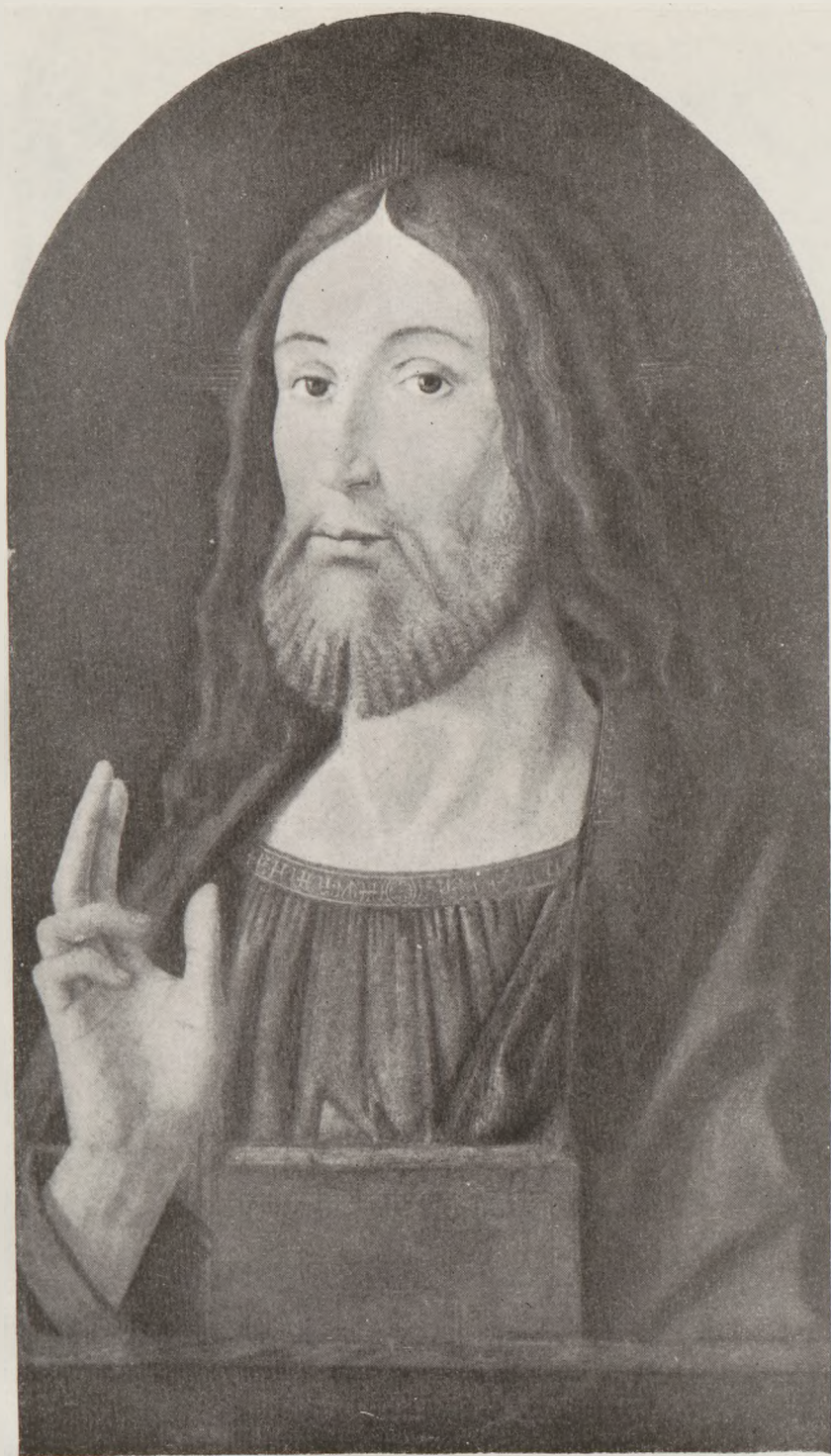
Basaiti i inni. Wysiłek malarza idzie tu już nie tyle w kierunku samego odtworzenia ludzkiej twarzy, ile raczej w kierunku nadania jej życia i komunikatywności, zwłaszcza poprzez spojrzenie, w czym celował Giorgione. Ze znanych mi obrazów najbardziej podobny do naszego jest londyński *Portret matematyka*, przypisywany Gentilemu i datowany na czas około 1500³²); podobieństwo dotyczy tak modela, jak jego ujęcia, ale nie kolorytu i faktury, która w obrazie londyńskim jest szersza. Atrybucja obrazu londyńskiego jest równie niepewna, jak większości portretów wiązanych z Gentile Bellinim. Reprezentuje on fazę przejściową między portretem belliniowskim a tycjanowskim. Zaszczytne miejsce i wysoką atrybucję zyskała



Ryc. 61. Wenecja, kon. XV w., Portret młodego mężczyzny. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

Madonna od Czartoryskich (nr kat. 87) przypisywana dotychczas naśladowcom Belliniego: Rondinellu, Marconiemu i Catenie. A. Różycka-Bryzek złączyła ją ze samym Giovannim Bellinim, datując na lata osiemdziesiąte XV wieku³³). *Madonna* krakowska reprezentuje początkową fazę dojrzałego stylu Giovanniego, który cechuje przestrzenność i tendencja do kubizowania formy. W ukształtowaniu się tego stylu z pewnością odegrała rolę sztuka Antonella da Messina, co jest widoczne

także w obrazie krakowskim³⁴). Jego istotne cechy, jak to podkreśla autorka atrybucji, są nieco zatarte przez późniejsze przemycia obrazu, które odebrały mu pierwotną plastykę. *Madonna* od Czartoryskich i wisząca obok *Madonna* poznańska (nr kat. 88) to trzecie ciekawe zestawienie obrazów belliniowskich. Jeśli można mówić o wpływie Antonella przy okazji obrazu krakowskiego, to w obrazie poznańskim widzimy zapowiedź dalszej drogi, na którą weszło malarstwo weneckie. Obraz ten, przez A. Do-



Ryc. 62. Filippo Mazzola, Popiersie Chrystusa. Poznań. Muzeum Narodowe

brzycką przypisywany również Giovanniemu Belliniemu,³⁵⁾ pięknie reprezentuje końcową fazę jego twórczości. Przestrzenność tego malarstwa jest zapewne mniej doskonała niż współczesnego mu malarstwa Leonarda, a koloryt mniej przemyślany, jednakże większa zmysłowość sztuki weneckiej i jej bardziej bezpośredni stosunek do natury zadecydowały o pierwszeństwie w wieku XVI.

Gdy mowa o szkole weneckiej, trzeba wspomnieć cenną pozycję wystawy, którą był obraz Lorenza

Lotta ze zbiorów Pusłowskich, przedstawiający św. Rodzinę. To wczesne dzieło Lotta, datowane przez Berensona³⁶⁾ na czas około r. 1508, wykracza poza ramy określone wystawie i reprezentuje pewien, specyficzny zresztą dla Lotta, manieryzm. Obraz ten, od dziesiątek lat nie pokazywany publicznie³⁷⁾, był niewątpliwie nowością dla zwiedzających, a także i dla wielu historyków sztuki.

Kierunek badawczy i teoretyzujący Quattrocenta, w którym przodowała Florencja, na pewien czas



Ryc. 63. Giovanni Bellini, Madonna z Dzieciątkiem. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

spełnił swą rolę. W czwartej ćwierci XV wieku sam tylko Leonardo poszedł jeszcze w tym kierunku daleko poza ogólnie osiągniętą granicę, czym wzbudził podziw, ale nie rozbudził głębszego zrozumienia, ani kontynuacji. Dość liczna grupa jego naśladowców pozostała w tyle za nim nie tylko pod względem jakości osiągnięć, ale też samego zrozumienia jego sztuki. W tym czasie malarstwo florenckie przeżywało pewną dekadencję, która według Leonarda polegała zawsze na naśladowaniu stworzonych już malowideł. Przykładem tego zjawiska jest liczna grupa obrazów wiążących się ze szkołą Ghirlandaja. Zaczniemy od fresków z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr kat. 61). Są to małe i niezbyt efektowne,

ale dość charakterystyczne fragmenty, które z powodu nieszczęśliwego montażu są właściwie zapoznane. Po pierwsze są one bardzo zniszczone, po drugie ktoś, kto chciał z nich zrobić całość, dodał fragment środkowy przedstawiający popiersie mężczyzny i kobiety z pejzażem w głębi. Wskutek takiego uzupełnienia całość ułożona w rodzaj tryptyku robi wrażenie mało przekonujące, jednakże po bliższym przyjrzeniu się dwie głowy po bokach, a zwłaszcza uniesiona do góry głowa mężczyzny bez czapki z włosami w lokach, wydają się pochodzić z dobrego malowidła ściennego mieszczącego się w kręgu Domenica Ghirlandaja, sięgającym może poza Florencję. Obie głowy mają wyraźne cechy jego



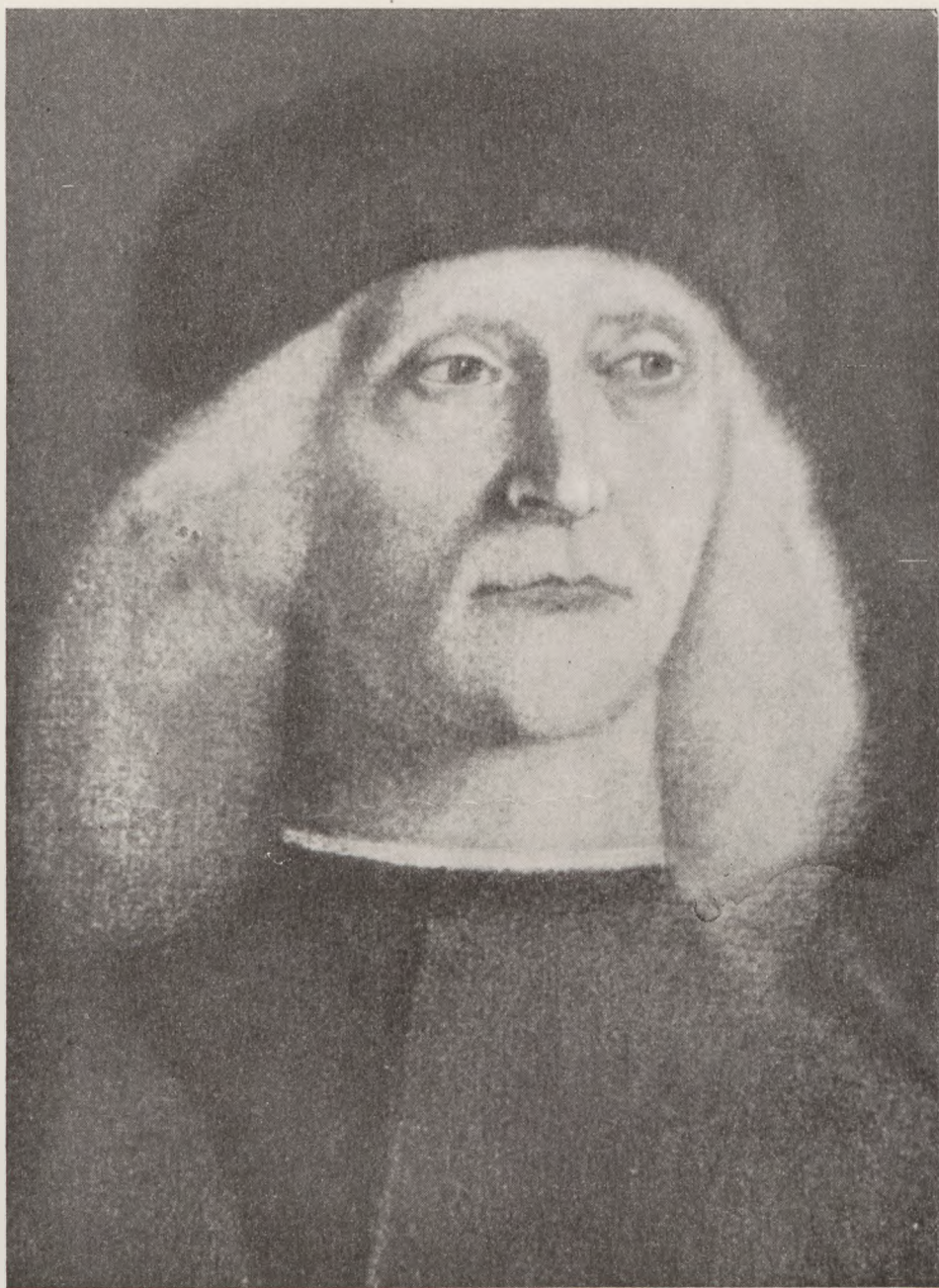
Ryc. 64. Giovanni Bellini, Madonna z Dzieciątkiem i donatorem. Poznań. Muzeum Narodowe

eklektycznej i bardzo umiejętnej sztuki. Mężczyzna bez czapki, o energicznym wyrazie zniszczonej twarzy, przypomina głowy, jakich wiele spotykamy we freskach i obrazach Domenica³⁸). Piękny profil młodzieńca w czapce, o nieco martwym spojrzeniu spod ciężkich powiek, to typ, który nieraz nadawał Ghirlandajo tak twarzom męskim jak i kobiecym³⁹). W obu można zauważyć wiele cech jego stylu, jak pełny modelunek, precyzja rysunku, sposób wykonywania włosów, czy taki szczegół, jak przeciąganie górnej powieki poza kąt oka.

Rewelacją wystawy był mało znany obraz zatytułowany *Scientia Beata*, z Zamku w Pszczynie (nr kat. 65) związany z Ghirlandajem przez A.

Różycką-Bryzek; w pewnych partiach autorka widzi styl Mainardiego⁴⁰).

Trzecie wybitne dzieło tej szkoły to warszawski św. Hieronim Jacopa del Sellaio (nr kat. 51), obraz niewątpliwie bardzo reprezentatywny dla eklektycznej szkoły florenckiej końca XV wieku. Został on zestawiony z małym obrazkiem z początku wieku XIV, przedstawiającym ten sam temat (nr kat. 14). Te dwa obrazy, reprezentujące niemal dwie inne epoki, są w zasadzie identycznie skomponowane; na pierwszym planie znajduje się skała z krzyżem bardzo podobnym na obu obrazach; podobny jest ruch klęczącego św. Hieronima, lew znajduje się w tym samym miejscu, a skały na



Ryc. 65. Gentile Bellini (?), Portret matymatyka (fragment). Londyn. National Gallery

drugim planie układają się w podobne kulisy. Jest to interesujący przykład dwu obrazów odległych w czasie, a skomponowanych według wspólnego schematu ikonograficznego. Wielka różnica formy i koncepcji artystycznej staje się dzięki temu jeszcze bardziej widoczna; trzeba jednak stwierdzić, że sposób rozłożenia mas w planach wskazuje na wspólność zasady komponowania przestrzennego, która u Sellaia jest zrealizowana w sposób doskonalszy dzięki znajomości perspektywy, dodaniu planów i wprowadzeniu błękitu nieba. Św. Hieronim Jacopa del Sellaio, artysty eklektycznego, dobrze zorientowanego, we współczesnej mu sztuce i nic do niej nie dodającego, przywodzi na myśl niedokończony obraz Leonarda da Vinci na ten sam temat.

Nawiązanie takie sugeruje obecność na wystawie innego dzieła Leonarda. Oba przedstawienia św. Hieronima powstały mniej więcej w tym samym czasie, jeżeli zaś, co jest prawdopodobne, obraz Sellaia powstał później, to kompozycja Leonarda nie oddziałała nań w sposób widoczny. Różnicę pomiędzy nimi można scharakteryzować ogólnie jako różnicę pomiędzy współczesną Leonardowi konwencją artystyczną a jego samodzielną ekspansją poza granice tej konwencji. Co u Sellaia jest naturalistycznie wykonaną i upozowaną figurką ustawioną w centrum naśladowącej naturę dekoracji, to u Leonarda jest malarskim spotęgowaniem napięcia i niepokoju, którym zakłóca ciszę przyrody pełen wewnętrzznego konfliktu człowiek. Dynamizm tej kompozycji pod-



Ryc. 66. Pracownia Domenica Ghirlandaio (?), Scientia Beata. Pszczyna. Muzeum



Ryc. 67. Szkoła florencka (?) kon. XV w.,
Fragment malowidła ściennego. Warszawa.
Muzeum Narodowe



Ryc. 68. Szkoła florencka (?) kon. XV w.,
Fragment malowidła ściennego. Warszawa.
Muzeum Narodowe

kreślony jest zachowaniem się umieszczonego na pierwszym planie lwa, u którego wyczuwa się coś w rodzaju chwili gniewu, stłumiczonego obecnością górującego nad nim psychicznie człowieka, chwili, jaką nieraz obserwuje się w cyrku. Jeśli Jacopo del Sallai wie coś o anatomii, światłocieniu i jednolitym kolorystyce, których używa do nadania pozorów naturalności swej kompozycji w zasadzie wychodzącej ze schematu, to Leonardo patrzy na człowieka i świat, który go otacza, na wszystko to, co światło wydobywa z cienia i przekazuje wrażliwemu na barwę oku, i z tych zaobserwowanych wizualnych jakości buduje obraz. Dzieła jego są prawdziwością sugerującą także i to, co poprzedziło chwilę ujęcia i co nastąpiło po niej, ukazując przyrodę widzialną w ruchu i życiu. Już nie sprawa wykresu przestrzeni jest tu problemem, ale kwestia ożywienia tej przestrzeni. To, co zostało powiedziane o Leonardowskim *Hieronimie*, *mutatis mutandis*, odnosi się do *Damy z gronostajem*; *mutatis mutandis* — bo zamiast pokutującego starca, mamy piękną młodą kobietę świadomą siebie samej i czujną na to, co ją otacza; jest także jakaś analogia w niezwykle żywym ujęciu zwierzęcia. Tak więc Leonardo, który z jednej strony był typowo florenckim artystą-matematykiem był także i tym, który po raz pierwszy stanął naprzeciw żywej natury, nie zaś koncepcji natury; starał się ją badać, przedstawić i wyjaśnić malarstwem. Malarstwo jest według niego pośrednikiem między naturą a człowiekiem.

Nie zająłem się tu bliżej środowiskiem umbryjskim (które reprezentowane było przez piękną *Madonnę* Pinturicchia z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz *Madonny* artystów

Ryc. 69. Jacopo del Sellaio, Św. Hieronim.
Warszawa. Muzeum Narodowe

z Viterbo⁴¹), bo środowisko to, aczkolwiek przez pewien czas bardzo modne, było mniej twórcze od innych.

Kończąc uwagi na temat krakowskiej Wystawy Trecenta i Quattrocenta, trzeba jeszcze stwierdzić, że autorzy jej katalogu podjęli ambitne zadanie rewizji dotychczasowych opracowań, nieraz bardzo skąpych i niedoskonałych, oraz uściślenia atrybucji, co też w wielu wypadkach zrobiono, a także opublikowania i atrybuowania po raz pierwszy 19 obrazów.

Opublikowanie corpusu malarstwa włoskiego XIV i XV wieku w zbiorach polskich jest trwałym śladem, który pozostanie po tej Wystawie.

Po otwarciu odbyło się zebranie dyskusyjne, w którym wzięli udział historycy sztuki interesujący się odrodzeniem włoskim. Wygłoszone zostały dwa referaty — Prof. J. Białostockiego pod tytułem „Pojęcie natury w teorii sztuki odrodzenia” i Prof. L. Kalinowskiego „Rola tematu w sztuce Trecenta i Quattrocenta”. Na zakończenie pragnę podziękować w imieniu organizatorów dyrektorom muzeów i kolekcjonerom, którzy życzliwie potraktowali naszą inicjatywę, wypożyczając cenne obrazy, oraz wszystkim, którzy pracą swą przyczynili się do realizacji wystawy, a zwłaszcza Annie Różyckiej—Bryzek, zastępcy komisarza i autorce połowy katalogu.



Ryc. 70. Leonardo da Vinci, Św. Hieronim
Rzym. Pinakoteka Watykańska



Ryc. 71. Leonardo da Vinci, Portret damy z gronostajem. Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich

PRZYPISY

- 1) Wystawa była zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie przy pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki -- Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, Zespołu do Spraw Plastyki i Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą.
- 2) Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Zamek w Pszczynie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- 3) p. Teresa Popielówna, p. Władysław Miodoński, p. Franciszek Xawery Pusłowski, i p. Marian Tomaszewski.
- 4) Katalog został napisany przez pracowników Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu i Krakowie: Janinę Michałkową, Annę Dobrzycką, Konstantego Kalinowskiego, Marię Skubiszewską, Annę Różycką-Bryzek i Marka Rostworowskiego, pod redakcją A. Różyckiej-Bryzek. Wstępy napisali M. Rostworowski, Jan Białostocki i A. Różycka-Bryzek.
- 5) Jest ona siódmą z kolei wystawą, po pięciu wystawach tego typu zorganizowanych przez Muzeum Narodowe w Warszawie i jednej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- 6) Trzeba podkreślić, że tak Muzeum Sztuki w Bukareszcie jak Galeria Narodowa w Pradze przysłały najcenniejsze pozycje swoich kolekcji malarstwa Trecenta i Quattrocenta, za co składamy serdeczne podziękowanie panom M. H. Maxy dyrektorowi Muzeum Sztuki Rumuńskiej Rzeczypospolitej Ludowej w Bukareszcie i J. Krofci dyrektorowi Narodowej Galerii w Pradze oraz E. Šafaříkowi który przywiózł obrazy.
- 7) Sprawę tę omawia E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Upsala 1960, rozdział I -- „Renaissance“ -- *Self-Definition or Self-Deception?*
- 8) Zdanie takie jak wypowiedź Poliziana, że naśladowanie starożytności jest ucieczką dla przeciętnych nie było wyjątkiem w drugiej połowie XV wieku -- A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, s. 348.
- 9) Nie posiadamy wystarczająco informujących nas relikwów malarstwa greckiego. Możemy sądzić o nim na podstawie malowanej ceramiki, relacji pisanych, głównie Pliniusza, oraz na podstawie przejmującego tradycję hellenistyczną malarstwa rzymskiego (por. R. Bianchi Bandinelli, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio -- e tardo-romana*, „*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*“, N. S. A. II. 1953, L'Erma di Bretschneider -- Roma 1954), w którym znajdujemy bezpośrednie nawiązania -- np. martwa natura z kogutem w Casa del Criptoportico w Pompei, malowidło odtwarzające wiszący na ścianie obraz z ramą zamykaną na drzwiczki, wzorowany na hellenistycznych xenionach (M. Borda, *La Pittura romana*, Milano 1958, s. 181). Można przypuszczać, że gdyby w malarstwie sztalugowym najbardziej zaawansowanych w kierunku naturalizmu artystów greckich jak Piraiikos, Antifilos czy Parrhasios, problem naturalizmu postawiony był radykalnie, to w malarstwie rzymskim znaleźlibyśmy jeśli nie kontynuację, to ślad takiej koncepcji, a śladu tego nie znajdujemy. Próby wykresu przestrzeni jakie można zaobserwować w malarstwie wazowym są fragmentaryczne i niedokładne.
- 10) Malarstwo starożytne ogranicza się do verisimilitudo. Podobieństwo to bywa w szczególach bardzo daleko posunięte, nie kierowały jednak tą sztuką tendencje badawcze i jest wątpliwe czy konsekwentna, matematyczna perspektywa znana była artystom. J. White (*The birth and rebirth of pictorial space*, Londyn, 1950 s. 249), przytacza jako trzy najważniejsze źródła dotyczące znajomości perspektywy przez starożytnych *Optykę* Euklidesa (około 300 pne), *De architectura* Witruwiusza (25--23 ne) i *De rerum natura* Lukrecjusza (około roku 1 ne) twierdząc, że w oparciu o Lukrecjusza i Witruwiusza można przypuszczać, że perspektywa matematyczna była znana. Jako ilustrację tego poglądu wymienia on malowidła drugiego stylu w domu Misteriów w Pompei, domu Publiusa Fanniusa Sinistora w Boscoreale i zwłaszcza w domu Labiryntu w Pompei (s. 258), powołując się na rekonstrukcję H. G. Beyena (*Die pompeianische Wanddekoration*, t. 1, Haga 1938, s. 255), jednakże jak sam stwierdza (s. 260) wszystkie przykłady pompejańskie są niedoskonałe i obarczone błędami. Przypuszcza on, że te malowidła są jedynie prowincjonalnym powtórzeniem kompozycji nieistniejących obecnie, w których zastosowanoby konsekwentny wykres sprowadzony do jednego punktu zbiegu (s. 262).
- 11) *Katalog* s. 18 i 20.
- 12) Wprowadzie w czasach nowożytnych, aż do XX wieku, istnieje obok sztuki naturalistycznej wątek idealizujący, najczęściej w postaci różnie odmienianego klasycyzmu, wykorzystuje on jednak osiągnięcia malarskie sztuki naturalistycznej i jest zjawiskiem na ogół drugoplanowym.
- 13) Można by mnożyć przykłady wypowiedzi piętnastowiecznych artystów i teoretyków jak Brunelleschi, Alberti, Ghiberti, Piero della Francesca, Pacioli, Landino, czy Leonardo, którzy mówią o matematycznych zasadach sztuki tak w sensie geometrycznym, jak pitagorejskim i mistycznym -- neoplatonicy (A. Chastel j. w. s. 100 i nast.)
- 14) Marmurkowa powierzchnia grobowca ma oznaczać kamienie, z których jest zbudowany. W niektórych malowidłach trzynastowiecznych (np. tryptyk umbryjski w Galerii w Perugii) grobowiec składa się z wyraźnie wyodrębnionych kamieni.
- 15) Ten tron jest nieco uboższą wersją tronu Madonny Giotto w Galerii Uffizi. Giotto rozwinął tradycyjną formę tronu dodając mu baldachim i boczne ściany z przezroczami tak, że uzyskał kształt jakby absydy. Jego kompozycja tronu-jącej Madonny znalazła wielu naśladowców, między innymi Lippusa, który jednak pozbawił tron baldachimu. Interesująca wersja architektonicznego tronu znajduje się w kolekcji Gardner w Bostonie; jest to tabernakulum Ugolina Lorenzetti, którego ściana przednia z tronu-jącą Madonną ma formę wnęki o lekko rozchylonych ścianach bocznych. Podobnie rozchylone ściany boczne ma także wymalowany tron, co razem daje silną iluzję głębi. Simone Martini rozbudowuje wnękę, dodając 4 gotyckie okna z maswerkami (Maesta w Palazzo Pubblico w Sienie). We fresku z końca XIV wieku, przypisywanym Altichierowi, w kaplicy św. Jerzego w Padwie, tron został rozbudowany do formy gotyckiego kościoła.

- 16) Predella wawelska jest powtórzeniem w małym formacie dużej kompozycji Bartola znajdującej się w Luwrze oraz przedstawienia Zaślubin Matki Boskiej w dyptyku ze scenami z życia Marii w Akademii w Sienie, które z kolei są nieco uproszczonymi powtórzeniami kompozycji Lorenzettiego. Predella wawelska wykonana w roku 1388 jest o 46 lat późniejszym powtórzeniem inwencji Ambroggia. Za pierwowzór takiej koncepcji architektonicznej, aczkolwiek znacznie prostszy, można uważać otwartą bazylikę, w której odbywa się potwierdzenie reguły św. Franciszka, fresk Giotta. Na temat wnętrza architektonicznego A. Rohlf's von Wittich, *Das Innerraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ XVIII, 1955, s. 109–135.
- 17) E. Panofsky, j. w. s. 140, perspektywa sprowadzona konsekwentnie do jednego punktu zbiegu, „la costruzione legitima“, pojawia się we Włoszech w trzeciej dekadzie XV wieku.
- 18) M. Michalska, *Obraz Bicciego di Lorenzo*, „Pielgrzymi u grobu św. Mikołaja“ w *Zbiorach Wawelskich*, „Studia do dziejów Wawelu“ II, 1960, s. 415–433. W przypisie 25 na s. 430 autorka wymienia kilka kompozycji, które mogły być wzorami dla wyjątkowo jej zdaniem zaawansowanej pod względem oddania przestrzeni kompozycji Gentilego da Fabriano w Galerii Narodowej w Waszyngtonie.
- 19) R. Longhi, *Officina Ferrarese*, *Ampliamenti* 1940, Ferrara 1956 s. 134 i nast.
- 20) To Ukrzyżowanie pochodzące z Muzeum Bruckenthalowskiego w Hermannstadt (Sibiu), przypisane Antonellovi przez J. Lautsa (*Ein Jugendwerk des Antonello da Messina*, „Mitteilungen aus dem Baron Bruckenthalischen Museum“, IV; Antonello da Messina, Wiener Jahrbuch 1933, s. 16) jest uważane przez wszystkich za jedno z najwcześniejszych jego dzieł, zapewne malowane w czasie pobytu w warsztacie Colantonio w Neapolu, lub wkrótce potem. Wykazuje ono duże podobieństwo do typu Ukrzyżowania stworzonego przez J. van Eycka.
- 21) Przypisana Giovanniemu Belliniemu przez Fiocco, do której to atrybucji A. Dobrzycka odnosi się nieco sceptycznie datując obraz na lata około 1500–1507 (*Katalog* s. 94).
- 22) Por. pejzaż w tle wcześniejszej Madonny belliniowskiej nr 87, gdzie rzeźba gór jest starannie i nieco naiwnie wypracowana.
- 23) Zakupiony w roku 1951, opracowany i przypisany Ugolinowi di Nerio przez K. Kalinowskiego (*Św. Jan Chrzciciel Ugolina da Siena w zbiorach poznańskich*, „Studia Muzealne, IV“) i przez M. Skubiszewską (*O kilku nieznanym wcześnie obrazach włoskich w zbiorach poznańskich*, „Biuletyn Historii Sztuki“, XXIII, 1961, s. 26–28).
- 24) Faktem jest, że obecność Antonella w Wenecji w latach 1475–6 schodzi się z pewną przemianą w stylu Giovanniego Belliniego, który zaczyna malować w sposób bardziej przestrzennie konstrukcyjny, bliski sztuce Sycylińczyka. Różni autorzy różnie komentują tę zbieżność; dyskusja skupiła się głównie na fragmentach obrazu ołtarzowego namalowanego dla kościoła San. Cassiano w Wenecji. J. Lauts (*Antonello da Messina*, Wien 1940, s. 24) uważa go za prototyp wielkich weneckich kompozycji ołtarzowych; P. Hendy i L. Goldscheider (*Giovanni Bellini*, Oxford-London 1945, s. 24) są zdania że ta kompozycja i w ogóle malarstwo Antonella było zależne od Belliniego; R. Pallucchini, autor monografii Giambellina, który reprezentuje tendencję do porzucenia dawnej tezy o wpływie Antonella na Belliniego, po przytoczeniu różnych prób wcześniejszego datowania Pala di San Giobbe (R. Longhi, L. Coletti i B. Berenson), w konkluzji wyraża przekonanie, że jednak były one zależne od retabulum San Cassiano (R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, s. 49–50). Z Antonellem wiąże on także już najwcześniejsze portrety Giovanniego (s. 90).
- 25) Jego genialnie pomyślane przedstawienie Annunziaty, w muzeum w Palermo, to dzieło zapowiadające swą plastyką, i wymową twarzy i gestu, Madonnę w grocie Leonarda.
- 26) Obraz ten po raz pierwszy opracowany szeroko przez J. Lautsa (*Antonello da Messina*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien“ N.F.G. VII, 1933, s. 17 i nast.), zrobił furorę na wystawie w Messynie w roku 1953 (G. Vingi e G. Caradente, *Antonello e la pittura del' 400 in Sicilia*, Catalogo della mostra, Venezia 1953, no I.) jako czołowa pozycja wczesnej twórczości Antonella.
- 27) Przez Marle'a (XVII s. 145) wspomniany jako replika dużej kompozycji w Akademii w Wenecji. Fiocco, (*Pittura veneziane ignote del Museo di Varsavia*, „Arte Veneta“, I, 1947, s. 276) i za nim J. Białostocki (*Galeria malarstwa obcego II*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1955, s. 14–15, 93) przypisuje obraz Gentilemu, ale zgodnie z założeniem tej publikacji używa go tylko jako pretekstu do krótkiej charakterystyki Belliniego; S. Moschini-Marconi (*Galleria dell' Accademia di Venezia*, *Opere d'Arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, s. 61) stwierdza tylko, że istnieje kilka obrazów błogosławiącego Lorenza Giustiniani wzorowanych na obrazie w Akademii, często niesłusznie przypisywanych Gentilemu, z nich najbardziej godny uwagi obraz w Seminarium w Wenecji. Berenson pomija obraz warszawski. J. Michałkowska (*Katalog nr 86* s. 92–93) uznaje wprawdzie wielką wartość artystyczną obrazu, ale poprzestaje na określeniu — Pracownia Gentile Belliniego.
- 28) Obrazy: w Seminarium w Wenecji, w galerii w Bergamo, w kolekcji Johnson w Filadelfii, w kolekcji prywatnej publikowany przez Marle'a (t. XVII, il. 82) i portret profilowy (Fiocco, *Un nuovo ritratto di Gentile Bellini*, „Dedalo“, sept. 1923, s. 205).
- 29) Według Paolettiego (*Katalog Akademii Weneckiej z roku 1903 oraz Scuola di San Marco*. 1929, s. 129) Gentilemu posłużył za wzór obraz jego ojca Jacopa umieszczony nad grobem patriarchy Giustinianiego w San. Pietro di Castello (obecność w kościele tego dziś nieistniejącego obrazu udokumentowana jest w roku 1456 — Ricci Corrado, *Jacopo Bellini e i suoi disegni*, I, Il libro del Louvre, Firenze 1908, s. 10, 36, 55, 68).
- 30) M. Davies (*National Gallery Catalogues, the earlier Italian Schools*, London 1951 s. 41) przypuszcza, że jest to raczej kopia według oryginalnego portretu namalowanego przez Gentilego za życia doży.
- 31) A. Różycka-Bryzek (*Katalog* s. 95) odrzuca tę atrybucję, powracając do poglądu Ochenkowskiego, który wiązał obraz ogólnie ze szkołą Giovanniego Belliniego (K. T. nr 4), przy czym zwraca ona uwagę na pewne podobieństwo raczej do stylu Gentilego, wymieniając jako analogie dwa niezdecydowane atrybuowane portrety: Młodzieńca w Luwrze i portret we wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych.
- 32) National Gallery Inw. 1231. M. Davies (j. w. s. 39) cytując przypuszczenie Morelliego, że obraz ten może przed-

stawiać Gerolamo Małatiniego, matematyka czynnego w końcu XV wieku, który dawał lekcje perspektywy Bellinim i Carpacciowi.

- 33) A. Różycka-Bryzek wymienia jako najpodobniejsze obrazy do Madonny od Czartoryskich, Santa Conversazione w Palazzo Ducale w Urbino i Madonnę w National Gallery w Londynie (Katalog s. 93).
- 34) Por przypis 24. Nie umniejszając wielkości Belliniego, którego twórczość jest całą epoką malarstwa weneckiego, warunkuje jego dalszy rozwój i dochodzi do znacznie większej wirtuozerii malarskiej, wydaje się jednak że Antonello oddziałal chyba silniej na Wenecję niż na odwrot. To co obserwujemy w Madonnie od Czartoryskich i w wielu innych Madonnach weneckich — ukształtowanie, a nawet charakter twarzy, skrót dłoni i całe frontalne upozowanie postaci, to cechy malarstwa Antonella przejawiające się już w Błogosławiącym Chrystusie w National Gallery w Londynie, malowanym w roku 1465, w Madonnie w Palermo, w Madonnie z poliptyku św. Grzegorza w muzeum w Messynie, czy wreszcie w Pala San Cassiano. Bellini przy całej potędze talentu był niewątpliwie wrażliwy na cudzą twórczość i parę razy zmieniał styl w sposób dość zasadniczy; Antonello był bardziej prostolinijny.
- 35) A. Dobrzycka (katalog s. 94) przyjmuje atrybucję Fiocca z pewnym zatrzymaniem i datuje obraz po roku 1500. Obraz ten istotnie ustępuje w doskonałości malarskiej dziełom Belliniego (może przyczyną jest tylko zły jego stan), dobrze jednak reprezentuje tę fazę jego twórczości.
- 36) *Italian Pictures... Venetian School*, London 1957, s. 102.
- 37) Ostatni raz podczas wystawy zegarów w pałacu Pusłowskich w Krakowie.
- 38) Głowy męskie we fresku — Śmierć św. Finy w chórze kolegiaty w San Gimignano, głowa św. Wiktora w Kaplicy Sykstyńskiej, głowy w kompozycji — Zachariasz w świątyni, w Sta Maria Novella we Florencji, Adoracja pasterzy w Sta Trinità we Florencji i inne.
- 39) Portret Francesca Sassetti z synem w kolekcji Bache w Nowym Jorku, św. Joachim wypędzony ze świątyni — fresk w sta Maria Novella we Florencji, Narodzenie Matki Boskiej, tamże, portret kobiety w kolekcji Lazzaroni w Paryżu i inne.
- 40) *Katalog* s. 76–77.
We francuskiej wersji katalogu Różycka-Bryzek zestawia Scientię z nagą Veritas w Kalumnii Apellesa. Koncepcję Scientiae beatae wiąże ona z kierunkiem panującym we Florencji po wystąpieniu Savonaroli.
Ten dość elektryczny, przy całej szlachetności stylu, obraz jest trudny do sklasyfikowania. Nie kwestionując jego wyraźnego związku z kręgiem Ghirlandaja chce

zwrócić uwagę na niektóre cechy, które może wskazują na szerszy zakres tego kręgu, sięgający aż na południe Włoch, a mianowicie na pewną hieratyczność, tradycyjizm i brak swobody w kształtowaniu formy, na budowę twarzy pełnej, mało wyrzeźbionej i trochę nieregularnej, orientalne jakby spojrzenie mocno podkreślonych oczu, ciężki, brunatny koloryt, wreszcie obfite użycie złocenia tak w dekoracyjnych partiach stroju jak w modelunku fałdów i chmur. Nie jest łatwo rozwinąć to spostrzeżenie, bo sztuka Włoch południowych łącząca tradycję bizantyjską z wpływami różnych ośrodków włoskich a także hiszpańskich jest jeszcze nie dość dobrze znana. Dlatego też podaję tylko pod rozwagę taką możliwość.

Podobne, botticellofskie nieco postacie spotyka się nawet w malarstwie sycylijskim (por. A. Padovano G. M. Trevisano, Madonna Loretańska, Syrakuzy, Museo di Palazzo Bellomo Marle XV, Fig 273, anioły po obu stronach tronu Madonny przypisywanej Jacobellowi lub Pietrowi da Messina; G. Vigni G. Caradente, *Antonello da Messina e la pittura de '400 in Sicilia*, Catalogo della mostra, Venezia 1953, no 75 i inne), także podobny pejzaż o niskim horyzoncie (por. wymienioną Madonnę Loretańską lub św. Piotra i Pawła Riccarda Quartararo w Museo Nazionale w Palermo). Jako najbliższą analogię do naszego obrazu można wymienić Madonnę z Dzieciątkiem koronowaną przez anioły w Museo Pepoli w Trapani, przypisywaną hipotetycznie Antonellowi da Palermo (czynny 1497–1528) (S. Bottari, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina Firenze 1954, Fig. 114) — typ Madonn styl aniołów, wreszcie dwa aniołki w obłokach ukazujące się na niebie są dosyć bliskie.

- 41) Obok numerów 74 i 75 trzeba jeszcze wymienić dużą Madonnę Domenica Velandi da Viterbo (nr 60, własność T. Popielówny) niesłusznie chyba określonego jako malarz toskański. Bardzo tradycyjna forma tego obrazu, który zapewne stanowił środkową część tryptyku, jego ikonografia — Dzieciątko w sukience sięgające po książkę, a także cechy stylistyczne jak proste, linearne wykreślenie kompozycji, pewna płaskość i surowość modelunku w połączeniu z tendencją dekoracyjną widoczną w wykonaniu tronu, sukni Madonny, brzegu jej płaszcza, czy popiersia błogosławiącego Boga Ojca, a wreszcie sam podpis, pozwalają uważać Velandiego za artystę z Viterbo. W środkowej Italii w drugiej połowie XV wieku widoczny jest związek z konserwatywną południową Italią. Velandi, artysta o poziomie raczej rzemieślniczym jest drugorzędny, ale typowym przedstawicielem tego środowiska. Różnego rodzaju podobieństwa do krakowskiego obrazu można zauważyć u artystów z Viterbo jak Panciatto da Calvi, Antonio da Viterbo i inni.

Andrzej Ryszkiewicz

RETROSPEKTYWNA WYSTAWA NIEMIECKIEGO PORTRETU W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Nasze sale muzealne gościły po wojnie wystawy dawnego malarstwa niderlandzkiego, holenderskiego i belgijskiego, francuskiego i włoskiego, sztuki dalekiego wschodu i łacińskiej Ameryki, wystawy plastyki rosyjskiej, czeskosłowackiej, węgierskiej, jugosłowiańskiej. Ekspozycji ograniczonej do dawnej twórczości niemieckiej — dotychczas nie mieliśmy, ani z własnych (bardzo stosunkowo okazałych) zasobów, ani sprowadzonej z zagranicy. Pisząc na długo po zamknięciu interesującego pokazu, niechże mi wolno będzie rozpocząć od spraw koncepcji wystawy: nie czas już bowiem na impresje, odbierane z bezpośredniego obcowania z dziełami i notowane na gorąco, pod spojrzeniem galerii ludzi patrzących na nas z ram obrazów.

Wystawę zorganizowała Komisja Cranachowska przy Ministerstwie Kultury i Sztuki NRD; dzieła zgromadzono z muzeów Niemieckiej Republiki Demokratycznej, stosunkowo niezbyt zasobnych, z wyjątkiem wspaniałej Galerii Drezdeńskiej, ale eksponatów z tego zbioru na warszawskiej wystawie było zaledwie parę. Toteż braki są wyraźne — pominięto bowiem artystów tej miary co np. Hans Kulmbach, czy szczególnie Bernhard Strigel, tak ważny dla rozwoju niemieckiego portretu. Dürer i Holbein mieli tylko po jednym, zresztą znakomitym, obrazie. Wiek XVII i pierwsza połowa XVIII reprezentowane były szczególnie niedostatecznie przez pominięcie artystów nadwornych — do tego problemu powrócę dalej; o Michaelu Willmannie, największym niemieckim malarzu śląskim, przypominała tylko ma lutka akwaforta (a brak go było zupełnie w aneksie z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie), brakło uroczego J. G. Ziesenisa, nie było też żadnego olejnego obrazu (pokazano jednak piękne rysunki) Ph. O. Runego, choć np. portret D. J. Abegga otrzymała NRD wraz z kolekcją obrazów sprezen-

wanych przez Polskę w 1954 r.¹). Jeśli chodzi o środowiska, tak wyodrębniające się w dziejach niemieckich państw, to otrzymaliśmy niezły przegląd malarstwa saskiego i — nie najciekawszego — meklembursko-szweryńskiego, słabiej reprezentowane było środowisko pruskie (Berlin), tylko wyrywkowo bawarskie, nadreńskie, hamburskie.

Luki te spowodowane były zasobnością i geografą kolekcji, które dostarczyły eksponatów. Dlatego też nie zwracałbym na nie uwagi — nie ma przecież wystaw kompletnych — gdyby nie to, że otrzymaliśmy pierwszy pokaz malarstwa niemieckiego, wystawę oficjalną, a przy tym tematyczną i to dobraną aż z 42 zbiorów publicznych (21 miejscowości) i jednego prywatnego.

Nie wszystkie braki położyć można na karb niedostępności dzieł. Weźmy np. środowisko berlińsko-poczdamskie. Jego największy rozkwit przypada na czasy fryderycjańskie, na wiek XVIII. Przez niemal 50 lat (1710—1757) głównym portrecistą dworu jest tu Antoine Pesne. On to, swą własną ogromną produkcją, jak i działalnością kilkudziesięcioosobowej pracowni, nadaje ton oficjalnemu portretowi i stwarza obiegowe formułki. Bez Pesne'a dzieje portretu niemieckiego, a szczególnie berlińskiego, są nie do pomyślenia. Ale na wystawie go nie ma: niewątpliwie dlatego, że był przecież Francuzem. (Usuńmy z historii malarstwa polskiego wszystkich artystów obcego pochodzenia — jakież otrzymalibyśmy obraz wypaczony i błędny!). Na warszawskiej wystawie mieliśmy jako namiastkę tego artysty zobaczyć jego ucznia, naśladowcę i kontynuatora J. M. Falbego — ale nawet i on figuruje tylko w katalogu ekspozycji pełnym elegancji „Błękitnym kawalerem“ z Galerii Drezdeńskiej; sam obraz do Polski nie dotarł.

Dla Berlina II połowy XVIII w., dla pruskiego Oświecenia, jakże charakterystyczny był Daniel Cho-



Ryc. 72. Lucas Cranach St., Małgorzata Austriacko-sabaudzka. Dessau. Staatliche Galerie

dowiecki, tak dobrze (także i portretami) reprezentowany w kolekcjach NRD. I jego, którego tak chętnie oglądalibyśmy, jako wkład polskiej krwi do niemieckiej sztuki — na wystawie zabrakło. A przecież zasada obcego pochodzenia nie była rygorystycznie stosowana: gruntownie zniemczoną rodzinę Lisiewskich jednak pokazano, jak pokazano np. Grassiego, który także Niemcem nie był.

Równolegle do Pesne'a, rywalizując z nim i współtworząc to, co się nam w obraz sztuki na ziemi niemieckiej tego czasu układa, działali tacy portreciści, jak Silvestre, Desmarées, Kupecký, Mányoki i tylu innych. Żaden z nich nie był Niemcem, ale przecież wykreślić ich z dziejów kultury Niemiec nie

sposób. A żadnego z nich na warszawskiej wystawie nie było.

W moim przekonaniu powinni być reprezentowani równocześnie w dziejach sztuki niemieckiej, jak i francuskiej (Pesne, Silvestre), szwedzkiej (Desmarées), węgierskiej itd. Jak Bellotto przynależy do weneckiej, ale i do polskiej kultury, jak Stwosż do polskiej i niemieckiej, jak Kucharski, Lubienieccy, Orłowski i tylu innych wreszcie. Na wystawie warszawskiej mieliśmy natomiast np. działających we Włoszech Marona i Mengsa, mieliśmy typowo wenecki (w układzie, mniej w kolorycie) portret pędzla Calcara i rembrandtowską poświatą urzekające dzieło Paudissa, czy przylegające ściśle do malarstwa nider-



Ryc. 73. Christoff Leutloff (?), Jan Wilhelm, książę saski z rodziną. Gotha. Schlossmuseum

landzkiego obrazu Barthela Bruyna. Stwarzało to obraz jednostronny: nie tyle niemieckiej kultury, sztuki, czy portretu — a portretów malowanych przez artystów niemieckiego pochodzenia. Oto ten zasadniczy moment, który na wystawie zaciążył.

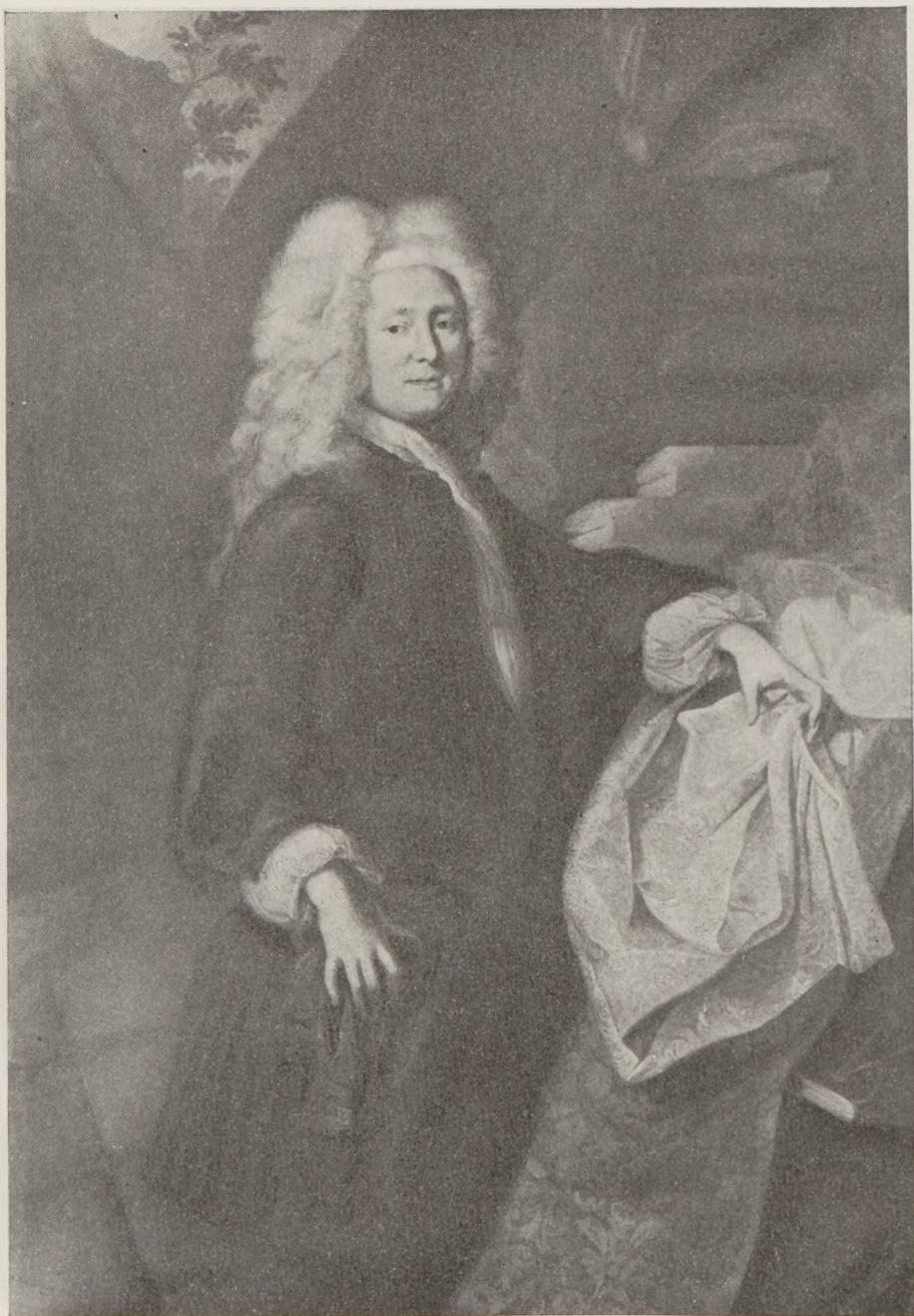
Wyliminowanie dworskich portrecistów barokowych nadało charakterystyczny, tak rzadki na tego typu pokazach, rys zapewne zamierzony: znaczna większość obrazów wywodziła się z mecenatu mieszczaństwa (kupiectwa, inteligencji). Otrzymaliśmy dość wyjątkowy pokaz portretu raczej kameralnego, intymnego, psychologicznego, a nie reprezentacyjnego, dworskiego, szlacheckiego. Takie ujęcie jest i wysoce interesujące i charakterystyczne dla kultury niemieckiej (jak i holenderskiej). Odpowiednia ekspozycja wizerunków francuskich, włoskich, hiszpańskich, angielskich, ale i polskich, czy dawnych rosyjskich — musiałaby mieć całkiem inną wymowę. Ale i na warszawskiej wystawie zasada ta była tylko domysłna, gdyby się ją chciało bowiem wyeksponować, trzeba by przyjąć jedną z alternatyw: typu i formy artystycznej, albo też, abstrahując od plastycznego ujęcia, przynależności stanowej modelu. Całopostaciowe wizerunki książąt Cranacha pominięto więc, jak opuszczono ikonografię królewską. Jednak klasowe ukształtowanie portretu nie zawsze i nie tylko przecież określane jest stanowiskiem społecznym portretowanego.

Wystarczy przyjrzeć się typowo mieszczańskiemu — w ujęciu, akcesoriach, nawet rysach twarzy — wizerunkowi kobiecemu pędzla Cranacha z Galerii w Dessau (na wystawie nr 17): tak przedstawił arty-

sta córkę Maksymiliana I, Małgorzatę Austriacką, regentkę Niderlandów!

Postawę skrajnie przeciwną reprezentowało piękne dzieło Ismaela Mengsa z muzeum w Lipsku (nr 118): wspaniała i dumna postać pysznego młodego człowieka, o książęcej postawie i wyrafinowanym geście subtelnych dłoni. Teatralnie upięta kotara i fragment pejzażowy podkreślają wielkopańską. Chmura wzorzystego jasnego jedwabiu niedbale rzucona spełnia tę funkcję, co gronostajowe płaszcze na wizerunkach królewskich. Tyle, że ten nieco przeladowany obraz zawarł i inne rekwizyty: schludne bele materiałów tekstylnych. Albowiem w stronę olśnionego widza spogląda z góry — lipski kupiec bławaty Raabe.

Z problemami klasowymi łączy się we wczesnych portretach także zagadnienie elementów dewocji. To znaczy, znamy doskonale, także i z polskiego materiału zabytkowego, charakterystyczne ujęcie „portretu towarzyszącego” — scenie historycznej, czy nade wszystko misterium religijnemu. Mowa także o owych pokornie klęczących figurkach donatorów, wspieranych świętością ich patronów, czy okrywanych płaszczem Madonny, które usamodzielnia się na zewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku, a nawet, jak kanclerz Rolin u Van Eycka, czy cała rodzina Cuccina u Veronesa, obcować będą w jednym wnętrzu z Matką Bożą. Protestantka Holandia bez żenady zastosuje układy z ikonografii świętych do przedstawień portretowych mieszczaństwa. Ale wypełnienie tryptyku wyłącznie portretami, wykorzystanie tej tradycyjnej formy szafy ołtarzowej tylko dla portretu rodzinnego — choćby pośmiertnego wizerunku księ-



Ryc. 74 Ismael Mengs, Kupiec lipski Raabe. Lipsk. Museum der bildenden Künste

cia saskiego (nr 100) — jest przykładem zupełnie wyjątkowym, znakomitym obiektem, którego znaczenie psychologiczne, socjologiczne, a wreszcie historyczne i polityczne jest daleko większe niż jego estetyczne walory. Jeszcze jeden dowód na to, że nie sposób traktować portretu wyłącznie jako dzieła sztuki, bo bynajmniej nie tylko artystyczna potrzeba powołała go do życia. Pod tym względem wystawa niemieckiego portretu była niezwykle pouczająca i pobudzająca (a bardzo rozsądne grupowanie i rozmieszczenie obiektów jeszcze te walory podkreślało).

Tym niemniej, choć portret musi zainteresować różnymi aspektami — wystawa jest pokazem arty-

stycznym i trzeba się z tym liczyć przede wszystkim. Dlatego razila nieco niejednorodność materiału ekspozycyjnego. Zobaczyliśmy więc obrazy i rzeźby, medale i plakiety, rysunki, plansze graficzne i książki ilustrowane, sylwetki, figurki porcelanowe, nawet malowane naczynia. Zobaczyliśmy dzieła bardzo wybitne, ale i rzeczy zdecydowanie słabe. Chciano pokazać dzieła sztuki, ale niemniej silne były zainteresowania ikonograficzne. Zaciążyło to na wystawie, wycisnęło również swe piętno na katalogu²⁾, który przejawia znikome zainteresowanie problematyką historyczno-artystyczną i podaje liczne (często bardzo ciekawe) informacje o osobach przedstawionych, ale nie wystarczająco informuje o czasie i okolicznościach



Ryc. 75. Anton Graff, Portret kobiety, niedokończony. Drezno. Gemäldegalerie

powstania, o replikach, studiach przygotowawczych i powtórzeniach graficznych, niemal pomija kwestie porównawcze i atrybucyjne.

A przecież wystawa nasuwała tak dużo uwag i spostrzeżeń historyczno-artystycznych. Pomijając problemy szczegółowe i pozostawiając bardziej kompetentnym zagadnienia związane z obrazami najwcześniejszymi — poruszę tylko dwie sprawy szerszego znaczenia, szczególnie istotne dla malarstwa XVIII wieku. Więc najpierw wnioski, jakie pozwalają sformułować malowidła nieukończone. Ich historyczne znaczenie jest oczywiste: one to (obok szkiców i studiów) zapoznają nas z tzw. warsztatem twórczym artysty, pozwalają wniknąć w proces powstawania dzieł,

stanowią nieocenioną wskazówkę przy próbach atrybucyjnych. Dlatego to ogląda się je z takim zainteresowaniem, jeśli są zachowane i dostępne. Trzeba też zanotować wyrazy wdzięczności organizatorom ekspozycji, że na warszawskiej wystawie kilka takich obiektów się znalazło.

Najpóźniejszy z nich jest dziełem Antona Graffa (w ogóle najlepiej reprezentowanego i na przyslanej wystawie i na polskim aneksie). Myślę o nrze 53, niewielkim portrecie kobiecym, fakultatywnie określonym jako Eliza von der Recke z rodziny kurlandzkich Medemów. Graff pozostawił olbrzymią liczbę portretów — sporo jest wśród nich poloników — zbyt dużą, by miał pracować bez udziału uczniów

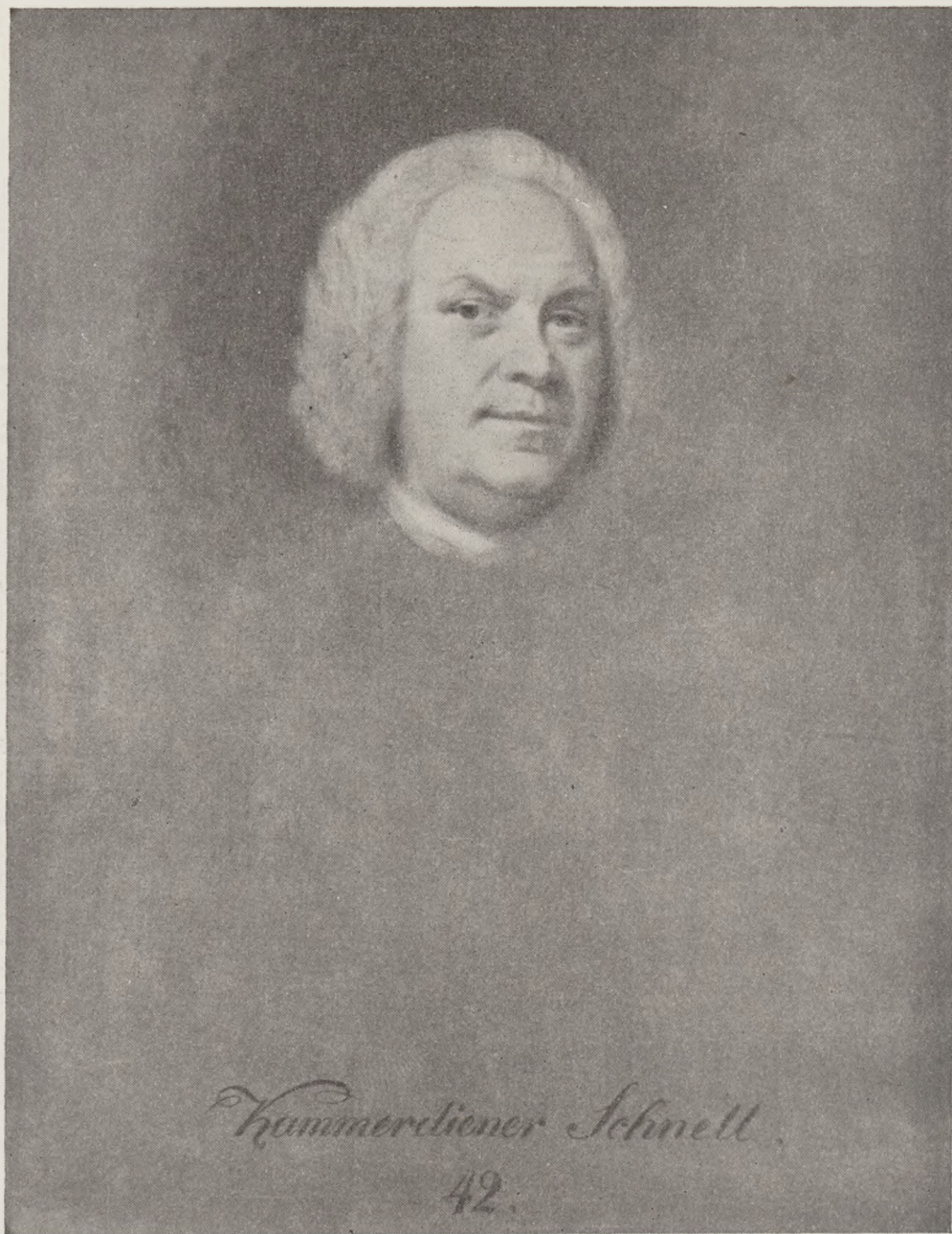


Ryc. 76. Anna Dorothea Lisiewska-Therbusch, Autoportret. Berlin, Staatliche Museen

i pomocników. Na czym ten współudział polegał? Portret kobiecy stanowi bardzo pięknie malowaną, przy znacznym użyciu przezroczystych laserunków, pierwszą, dolną warstwę. Bardzo oszczędny w rysunku, o wąziutkiej miodowej skali barwnej z lekimi akcentami chromatycznymi karnacji twarzy — określa nastrój, wyraz, plastykę, układ, zaaranżowanie całości. Strój i rekwizyty, w ogóle u Graffa grające drugorzędną rolę, są ledwie zaznaczone. Jeśli na tym etapie zamierzał własny udział zakończyć (może portretu nie przyjęto i stąd pozostawienie go w tym stanie) — to dla pracowni pozostawił nieistotne wykończenie: dopracowanie powierzchni i uzupełnienie szczegółu. Obraz nosi cechy świe-

żości, impresyjności; wydaje się, że pewne przemęczenie płaszczyzny zewnętrznej i drobiazgowość detalu, spotykane u Graffa trzeba więc położyć na karb współpracowników. Sam artysta zatrzymał się w momencie, gdy oddać trzeba było psychologiczne i formalne walory, reszta była dlań nieistotna. Przecież wymagana jednak była przez odbiorcę, przywiązującego dużą wagę do „staranności wykończenia“. Ale tego może już mistrz własnoręcznie nie robił i tym konta jego obciążać nie należy. Obraz pozwala oczyścić Graffa z wad rutyny i rzemiosła, podnieść w randze artystycznej.

Anna Dorota Lisiewska-Therbuschowa reprezentowana była świetnym dużym autoportretem (nr 103),



Ryc. 77. Balthasar Denner, Kamerdyner Schnell. Schwerin. Staatliches Museum

także wyraźnie niedokończonym (mimo wątpliwości autorki katalogu). Obraz, bardzo dobry w sugestywnej pozie i wyrazie starej twarzy, wykazuje nierównomierny stopień zaawansowania. Właściwie tylko suknia, z mieniającego się, białego jedwabiu otrzymała formę skończoną — reszta bezskutecznie oczekiwała ostatnich dotknięć pędzla. Cały obraz przekonuje, że malarka pracowała sama i na żadnych pomocników (w każdym razie w tym dziele) nie liczyła: oczywiście nie pozostawiłaby im partii najważniejszej, twarzy.

Inaczej Balthasar Denner. Duch niespokojny, stale zmieniający miejsca pobytu, bardzo płodny i wyspecjalizowany w dworskim portrecie, by zamówieniom podolać, pracował w późniejszych latach wspólnie ze

swymi trzema uzdolnionymi córkami. One malowały mu tła, akcesoria, draperie. Czasem sam malował tylko głowę portretowanego — zupełnie nie troszcząc się o resztę. Przekonywa o tym zespół kilkudziesięciu główek całego dworu meklemburskiego, od książąt po paziów i kamerdynerów, zachowany w muzeum w Schwerinie. Niektóre z tych portretów znamy w wersji wykończonej (np. kamerdyner von Haften); widać jednak zamawiający uznał wysoką klasę własnoręcznego wykonania i polecił nieukończone portrety pozostawić w tym stanie, w jakim zeszły ze stalug Dennera. Mają więc całkowicie namalowaną, pełną wyrazu (nasuwającą sugestię związków z Quentin La Tourem) twarz modela, lekko



Ryc. 78. Georg David Matthieu, Sophie Elisabeth Giese. Berlin. Staatliche Museen

zaznaczony rozkład cieni przy głowie — i surowe płótno większej części płaszczyzny obrazu. Jeden z takich obrazów zobaczyliśmy w Warszawie (nr 27), zabrakło niestety analogicznego portretu uzupełnionego.

Inne całkiem zagadnienie, które obrazy z wystawy omawianej przypomniały: komponowanie „portretów parzystych“, *pendants*. O tym, że artyści aranżowali całe ściany pałacu, projektując pełną dekorację, od gzymsów, boazerii i obić po rozmieszczenie malowideł i kształt ich ram, wiemy z zachowanych rysunków (choćby do zamku warszawskiego). Jednak portrety-odpowiedniki, na ogół męża i żony, często roz-

dzielone przez koleje losu, rzadko tylko nasuwają sugestię, że ich artystyczny wyraz uzależniony jest od zestawienia, że stanowią jakby dyptyk, który rozdzielony od razu traci swą harmonię. Oczywiście, że artysta świadomy jest, że będą wisiały obok siebie, ustosunkowuje więc wzajemnie pozy, skręt głowy, kierunek wzroku. W Holandii ujmowano to nawet w przepisy normujące. Wydaje się jednak na ogół, że na tym koniec, że więź nie jest silna, że każdy z obrazów stanowi całość zamkniętą i samodzielną. Że nie zawsze jest to słuszne, przekonywały na wystawie portrety kupca Giesego i jego żony (nr 109 i 110) pędzla G. D. Matthieu, nota bene syna Doroty

Lisiewskiej i ucznia swej macochy Anny Rosiny Lisiewskiej. Portrety te, oparte o niezbyt dobrze przyjęty wzór francuskiego malarstwa dworskiego, nie frapują artystycznym poziomem, bardzo wprawne, ale sztuczne i niespokojne. Co w nich uderza, to zakomponowanie barw i kształtów, obmyślane dla obu obrazów równocześnie. Portret męski gra silnym akordem aksamitnej czerwieni, jego odpowiednik odbrzmiewa kontrastem połyskliwej delikatnej zieleni; obie postacie ustawione są na przeciwległych diagonalach. To ciekawy przykład dwóch portretów ujętych tak, jak się maluje portrety podwójne, tj. dwie postacie na jednym płótnie.

Uwagi zanotowane w związku z niemiecką wystawą dalekie są od wyczerpania problematyki, jaką ekspozycja nasuwała. Powiększał ją jeszcze aneks — pokaz obrazów i grafiki niemieckiej XVI—XVIII w.

z kolekcji warszawskiego Muzeum Narodowego. Sale obrazów z polskiego posiadania, choć zabrakło na nich takich arcydzieł, jakie z Niemiec nadeszły (Mistrz Hausbuchu, Dürer, Holbein), przemawiały do widza przeciętnie bardzo wysokim poziomem, a ożywione były różnorodnością tematyki. Zobaczyliśmy szereg dzieł cennych, a w małej tylko części eksponowanych, przeżyliśmy kilka spotkań całkiem nieoczekiwanych. Pokaz wymagałby odrębnej recenzji i inaczej pomyślanej: w stosunku do tych obrazów podjąć jeszcze trzeba będzie dyskusję, przeprowadzić badania, opublikować je i stworzyć w ten sposób literaturę, której większość eksponatów dotychczas nie ma. Przed recenzją powstrzymuje brak katalogu, tym bardziej oczekiwanego, że czas już wprowadzić niemieckie obrazy z naszych kolekcji w orbitę historiografii sztuki.

PRZYPISY

1) *Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des polnischen Volkes an das deutsche Volk* (Berlin) 1954 nr 33. Katalog ten wylicza m. in. 3 portrety pędzla Graffa i wizerunek Aleksandra Fryderyka v. Waldeck malowany w 1770 przez A. D. Lisiewską-Therbusch.

2) G. Rudloff-Hille, *Portret niemiecki 1500–1800*. Katalog, Warszawa 1961. Muzeum Narodowe w Warszawie.

Stanisław Błaszczyk

WYSTAWY WIELKOPOLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W POZNANIU, KOSZALINIE I LUBLINIE

Gdy przed 50 laty Helena Cichowicz wieńczyła swoje wysiłki zbieracze otwarciem pierwszej polskiej ekspozycji ludoznawczej w ówczesnym pruskim Poznaniu, to chyba nie zdawała sobie w pełni sprawy z tego, że i ona — jak znakomita większość młodopolskiego pokolenia — ulegając czarowi barw i kształtów chłopskiego świata, pozostawała przede wszystkim pod urokiem malowniczości chłopskiego ubioru. To zapewne, obok względów natury aktualno-politycznej, było powodem, że na wystawie w gmachu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk dominowały stroje, a wszystko inne było tylko dodatkiem, tłem dla nich. W cieniu więc pozostawały dzieła malarskie, rzeźby, ceramika. Stare zaś, przebogate ludowe hafty, dziś już dla szperaczy nieosiągalne, stanowiły wprawdzie poważną część ekspozycji, ale chyba głównie z tej racji — że były częściami strojów. Plastyce ludowej Wielkopolski nie poświęcono bowiem wtedy większej uwagi, co znalazło swój wyraz również w ówczesnych publikacjach¹⁾. Później, w okresie międzywojennym też jej uwagi skąpono²⁾. Działo się to w czasach, kiedy twórczość ludowa zdobywała sobie dalsze zastępy wielbicieli. Czy tych wielbicieli kierowały się jednak ku atrakcyjniejszym ośrodkom chłopskiej kultury, nierzadko etnicznie obcej, nade wszystko ku najmodniejszej Huculszczyźnie.

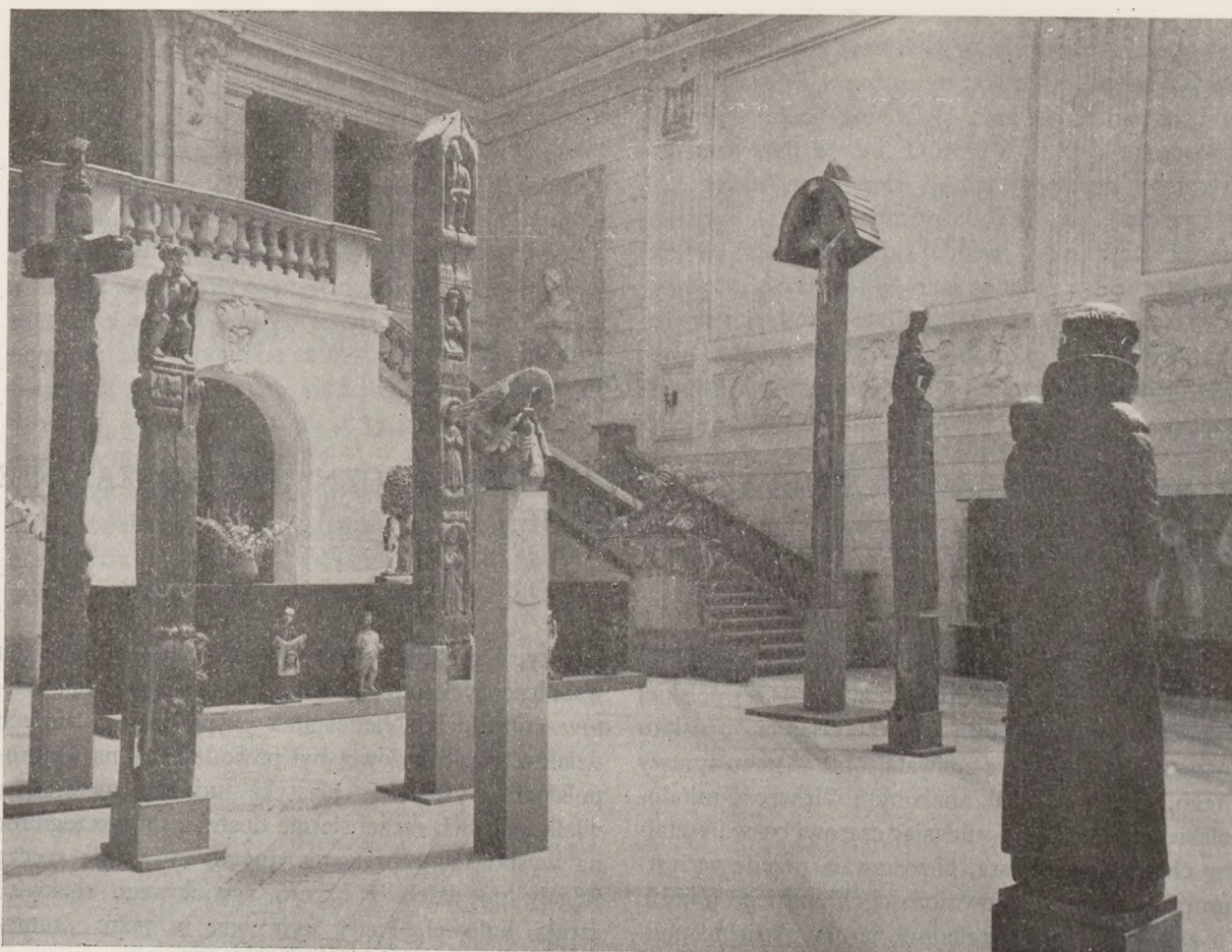
Okres powojenny spiętrzył falę zainteresowań plastyką ludową do nienotowanego dotąd poziomu, niosąc u nas równocześnie opiekę władz ludowych nad twórczością wsi, między innymi w formie konkursów i wystaw. Poszczególne regiony prześcigają się w demonstrowaniu żywotności rozmaitych przejawów chłopskiej twórczości plastycznej i walczą o swojego rodzaju prymat w tej dziedzinie.

W wyścigu tym Wielkopolska — znowu jak przed laty — pokazuje przede wszystkim swoje stroje

i hafty, z podkreśleniem walorów ich adaptacji dla współczesnych celów praktycznych, szczególnie haftów golińskich. Niedostatek eksponatów z innych działów sztuki ludowej był powodem, że na ogólnopolskich wystawach plastyki ludowej materiałów wielkopolskich raczej się nie dostrzegało, szczególnie na wystawach reprezentacyjnych, które siłą rzeczy sięgały po dzieła z okresu żywiołowego rozkwitu sztuki ludowej, kiedy była ona w pełni „samorodna“.

Wielkopolska nie mogła na takie wystawy dać zażytków swej ludowej sztuki, bo poznańskie zbiory ludoznawcze zostały prawie bez reszty w czasie ostatniej wojny zniszczone, a wraz z nimi wchodzące w ich skład niezbyt liczne okazy rzeźby, malarstwa czy ceramiki. Teren Wielkopolski zaś, zdawało się doszczętnie z dokumentów polskiej kultury ludowej przez hitlerowców ogołocony, ział pustką. W tym beznadziejnym terenie trzeba było dokonywać mozolnego sondażu, by wydobyć na światło dzienne resztki tego, co mogłoby świadczyć, czym była ludowa plastyka wielkopolska. Wbrew najbardziej pesymistycznym prognozom doszło do otwarcia w r. 1949 skromnej na razie ekspozycji sztuki ludowej reaktywowanego działu etnograficznego Muzeum Narodowego w Poznaniu, który zajął pomieszczenia dawnej galerii Raczyńskich w Rogalinie. Pokazany tam plon eksploracji zachęcał do dalszych poszukiwań. Nie przerwała ich likwidacja ekspozycji rogalińskiej, gdy etnografia musiała ustąpić miejsca powracającej do Rogalina galerii obrazów.

Okazję do pełniejszego zaprezentowania społeczeństwu wyników wieloletniego szperania w terenie dał zainicjowany przez Wydział Kultury Prezydium WRN w Poznaniu Wielkopolski Festiwal Kulturalny. Jako jedna z jego imprez otwarta została w centralnym holu Muzeum Narodowego



Ryc. 79. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej w Poznaniu

w Poznaniu Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej, zorganizowana przez Dział Kultury i Sztuki Ludowej tegoż muzeum. Trwała ona od 10 czerwca do końca lipca 1961 r. Ekspozycja obejmowała tylko rzeźbę, malarstwo, ceramikę, tkactwo i haft — w sumie 240 eksponatów. W dążeniu do uniknięcia „wszystkości“, ciężącej na profilu wielu wystaw regionalnych, zrezygnowano z pokazania m.in. przedmiotów obrzędowych, zabawek czy strojów, tak bardzo dotąd uprzywilejowanych na wystawach wielkopolskiej sztuki ludowej. Ograniczono do minimum zdobnictwo w drzewie, pominięto inne działy zdobnictwa, jak np. w żelazie — nie z powodu braku eksponatów, lecz by pokazać główne dziedziny twórczości plastycznej z jej przejawami typowymi, dziedziny, w których Wielkopolanie tworzyli dzieła o dużym ładunku treści emocjonalnej i o znacznej dojrzałości formalnej.

Nawet przy tak zawężonej tematyce nie można jednak było uniknąć dużej jeszcze różnorodności materiałowej eksponatów. Szczególne trudności wystawiennicze nastręczało zharmonizowanie intensywnych w kolorystyce tkanin pasiastych ze znaczną ilością kolorystycznie martwych białych haftów

i wyważenie ich eterycznej lekkości z monumentalną, ciężką, statyczną rzeźbą przydrożną. Plastyk art.-grafik Józef Skoracki rozwiązał to zagadnienie przez zastosowanie jako tła dla eksponatów szerokich płaszczyzn barwnych w trzech odmianach — czarnej, czerwonej i zielonej. Kolory te, odpowiadające podstawowemu kolorystowi trzech odmian wielkopolskich wełniaków pasiastych, umożliwiły eksponowanie ich na zasadzie kolorystycznego kontrastu. Na tej samej zasadzie płaszczyzny te pozwalały zagrać plastycznie ceramice czerwonej i czarnej (dopiero na wystawie ujawnionym wielkopolskim siwakom). Haftom dały te płaszczyzny tło w kolorze najczęściej noszonej w Wielkopolsce odzieży, a co ważniejsze — wiązały je w większe optycznie zespoły, równoważące się z eksponatami ciężkimi. To niezwykle śmiałe „ubarwienie“ całej wystawy bynajmniej nie zabiło kolorystycznie zawsze intensywnych ludowych obrazów. Natomiast na tle zielonych i czarnych płaszczyzn, podiów, podestów i postumentów ożył koloryst starożytnego drewna i spleźle barwy zwierzęcych polichromii na przydrożnej rzeźbie, dominującej na wystawie. Zmasowane w głębi sali potężne krzyże i słupy przydrożne przy-

kuwały wzrok zwiedzających najwięcej i przekonywująco mówiły, że w rzeźbie ludowej Wielkopolska wypowiedziała się swoim własnym językiem plastycznym, że była to twórczość, nosząca obok haftu najwyraźniejsze znamiona bezpośredniego powiązania z terenem, znamiona pełnej rodzimości.

Wystawa stała się w Poznaniu wydarzeniem kulturalnym o trwałej wartości. Zwróciła uwagę na plastyczne zdolności ludu wielkopolskiego, przytłumione z biegiem lat specyficznymi warunkami gospodarczo-politycznymi pod zaborem pruskim. Wskazywała na to, że powszechności i wielkości sztuki tego ludu szukać należy raczej w przeszłości, zbiegającej się z dobą bohaterskiego zrywu powstańczego Wiosny Ludów. Wystawa wreszcie ujawniła radosny fakt, że nie wszystko, co nam w spadku zostawiły poprzednie pokolenia, uległo zatruciu w ponurych latach powrześniowej okupacji.

Żywe zainteresowanie poznańską wystawą wykazały regiony sąsiednie, w pierwszym rzędzie Pomorze. Zrodziła się koncepcja przeniesienia wystawy do Koszalina, powiązanego z Poznaniem współpracą kulturalną, w której ramach Koszalin pozyskał już uprzednio zorganizowaną przez poznańskie Muzeum Narodowe wystawę malarstwa polskiego od XVIII do XX wieku. Zespół do Spraw Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki wyraził gotowość poparcia finansowego tej imprezy. Dzięki temu poparciu można też było wydać niewielki przewodnik, wprowadzający zwiedzających w problematykę wystawy³).

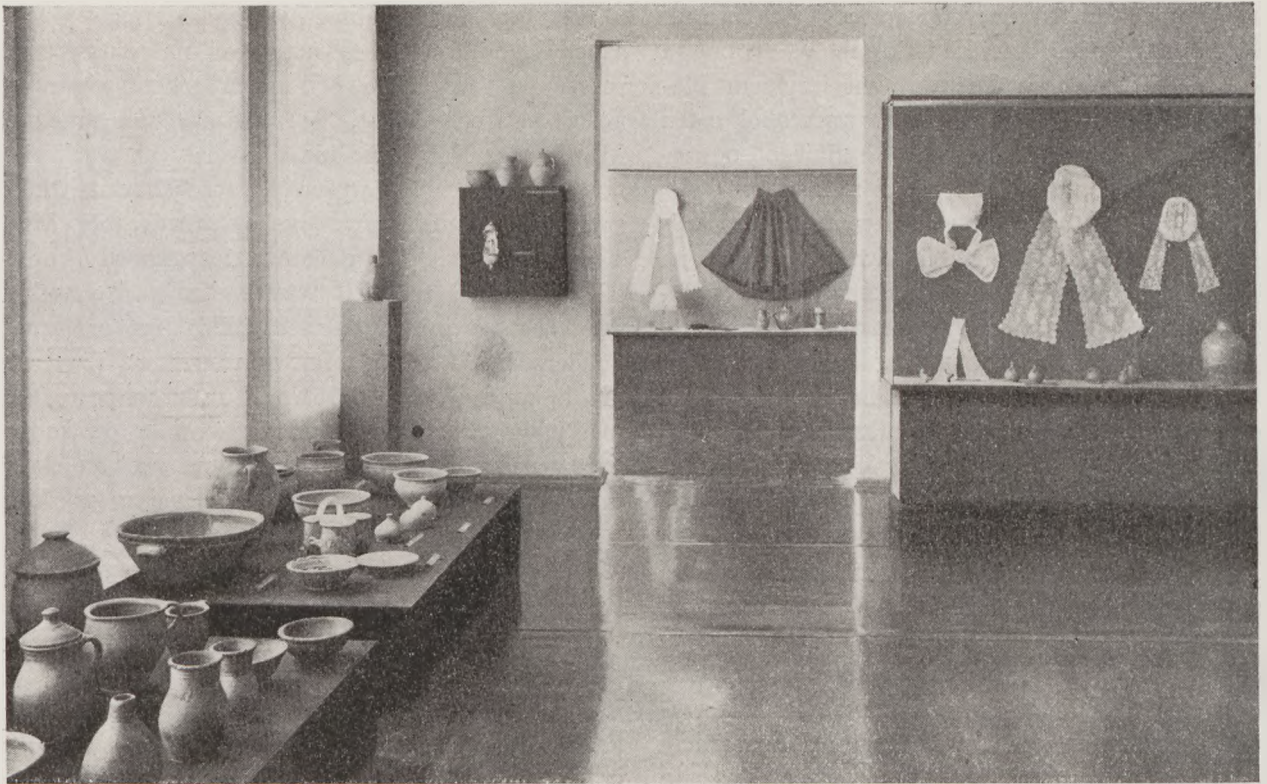
Wystawa w Koszalinie wymagała zmiany koncepcji jednolito i jednownętrzewej na tematycznie rozczłonkowaną, wielownętrzewą. Dodatkowe trudności nastręczał fakt, że warunki przestrzenne Muzeum w Koszalinie nie pozwalały na wyeksponowanie tam całości wystawy, szczególnie największych rozmiarami okazów rzeźby przydrożnej. Musiano więc z wielu eksponatów zrezygnować. Mimo tak dokonanej redukcji wystawa zajęła wszystkie sale ekspozycyjne muzeum koszalińskiego o łącznej powierzchni 210 m². Gościć tam miała od 27 sierpnia do końca września 1961 r. Z uwagi na powodzenie, jakim się cieszyła, przedłużono ją do końca października. Była ona pierwszą na większą skalę urządzoną wystawą sztuki ludowej w tym mieście.

Wystawa koszalińska miała również dla środowiska poznańskiego swoje szczególne znaczenie. Po raz pierwszy bowiem sztuka chłopów wielkopolskiego wyszła poza opłotki własnego regionu w reprezentacyjnym zestawie eksponatów.

Na wystawę czekał też już Lublin, któremu należał się rewanż za wystawę sztuki ludowej Lubelszczyzny, przyslaną w r. 1960 do Poznania. W przeniesieniu ekspozycji do Lublina zainteresowany był Wydział Kultury Prezydium WRN w Poznaniu, który patronował wystawie lubelskiej. I tym razem dzięki staraniom tegoż Wydziału nie poskąpił Zespół do Spraw Plastyki pomocy finansowej. Tak więc impreza w Lublinie mogła być zrealizowana. Podobnie jak do Koszalina przewieziono też własny sprzęt ekspozycyjny, uzupełniony częściowo na



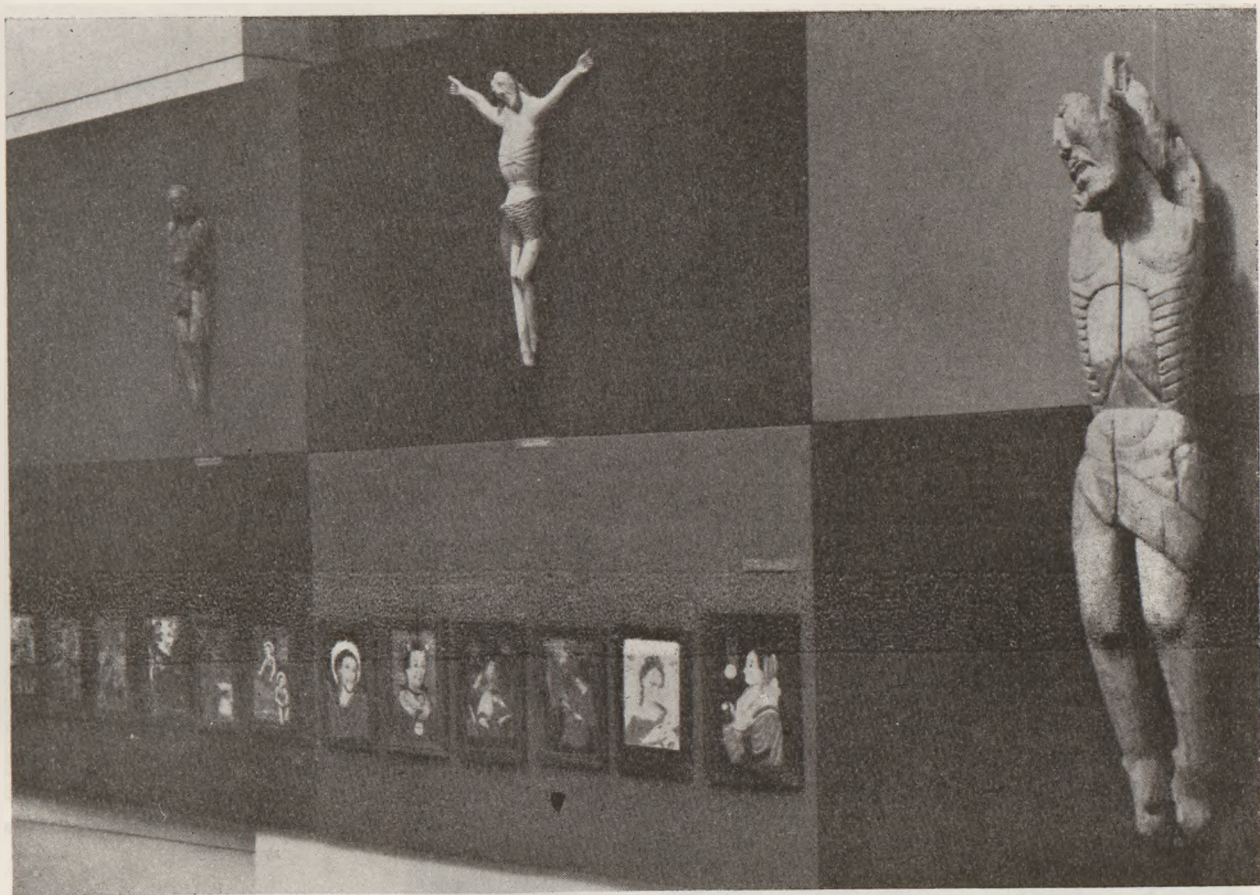
Ryc. 80. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej w Poznaniu



Ryc. 81. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej w Koszalinie



Ryc. 82. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej w Koszalinie



Ryc. 83. Wystawa Wielkopolskiej sztuki Ludowej w Lublinie

miejscu. Ekspozyty umieszczono w salach lubelskiego oddziału CBWA. Wystawa dysponowała tu nieco większym niż w Koszalinie metrażem (280 m²), w tym salą o powierzchni 225 m², która — choć w skromniejszej skali niż w Poznaniu — pozwoliła na wyrazistsze wyeksponowanie rzeźby, szczególnie słupów, dominujących na środku sali.

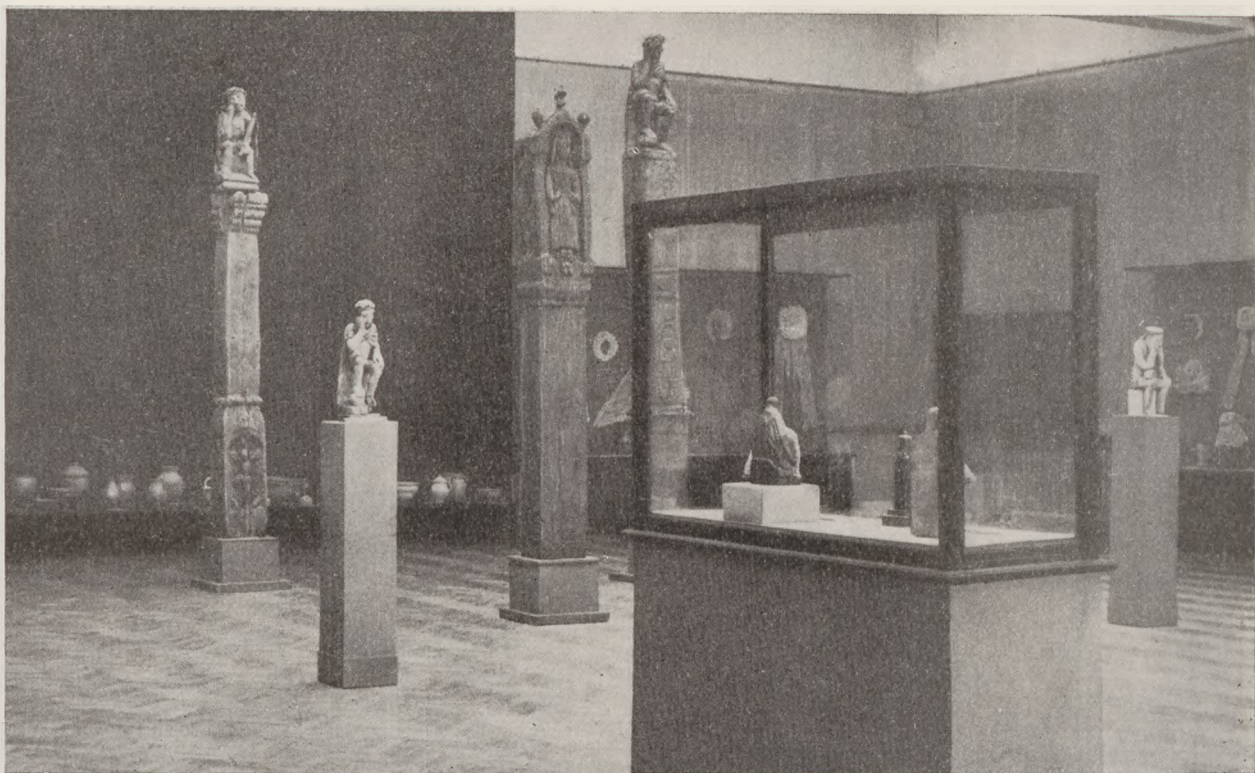
Otwarta w dniu 6 grudnia wystawa czynna była do końca 1961 roku. Mimo znacznego zainteresowania, jakie Lublin wystawie poświęcił, nie mogła ona tam pozostać dłużej z uwagi na zagęszczony program wystawienniczy tamtejszego CBWA.

Dalsze ośrodki, które były gotowe przyjąć wystawę, tj. Kielce i Rzeszów, już jej niestety nie mogły oglądać. Trzeba ją było zlikwidować z powodu znacznych kosztów eksploatacji oraz bardzo czasochłonnych prac montażowych, spowodowanych nieprzystosowaniem do transportu sprzętem. Na decyzję likwidacji wystawy wpłynął jednak przede wszystkim pogarszający się stan ekspozycji, szczególnie kruchej, a ciężkiej rzeźby. Potwierdziły się obawy, wyrażone już na odbytej w r. 1961 naradzie muzealnej w Olsztynie, że środki transportowe, jakimi dysponują muzea, są niedostateczne, a przede wszystkim nie przystosowane do przewożenia zabytkowych przedmiotów, że muzealia załadowywane na po-

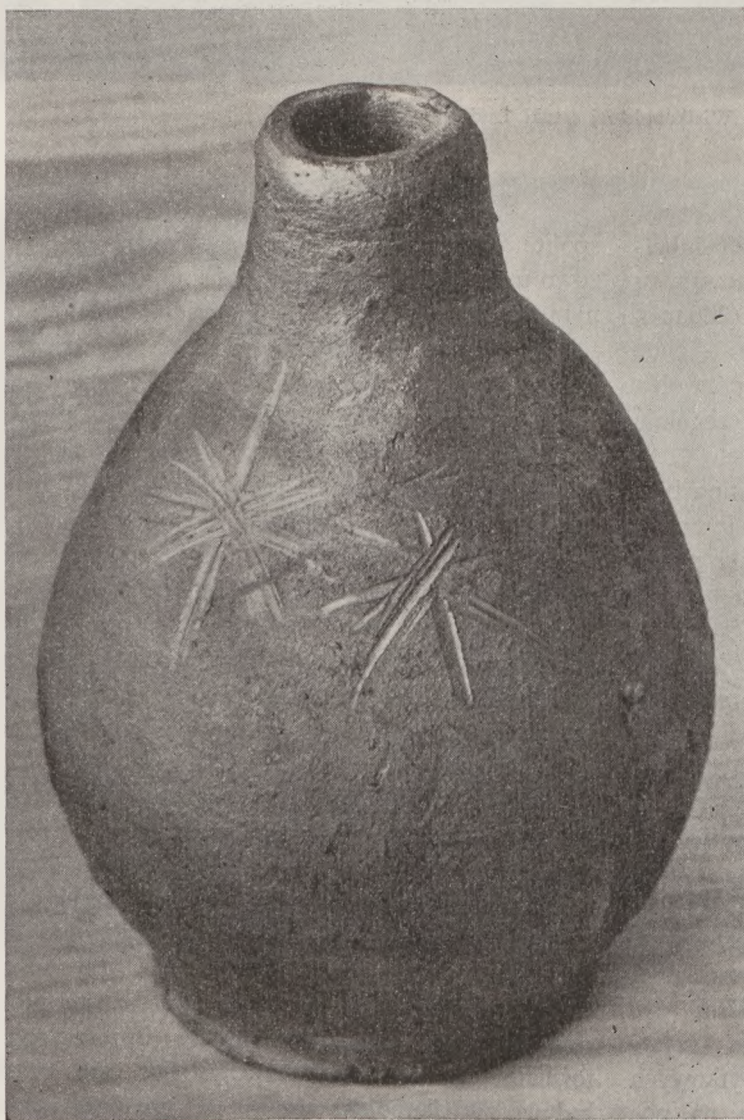
spolite samochody ciężarowe ulegają każdorazowo uszkodzeniom — choć może nie zawsze znacznym, to jednak stopniowo niszczącym zabytki.

Żałować więc należy, że wystawa, zainicjowana przez Wydział Kultury poznańskiej WRN, nie mogła stać się imprezą, która by ze specyfiką wielkopolskiej plastyki ludowej mogła zapoznać również inne środowiska kulturalne Polski. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wymienne wystawy międzywojewódzkie dałyby możliwość konfrontacji twórczości jednego regionu z drugim. Wystawy takie stałyby się czynnikiem ułatwiającym szerszemu ogółowi orientację w różnorodności polskiej kultury ludowej, umożliwiłyby niczym nie dające się zastąpić bezpośrednie obcowanie z wytworami sztuki ludowej różnych regionów.

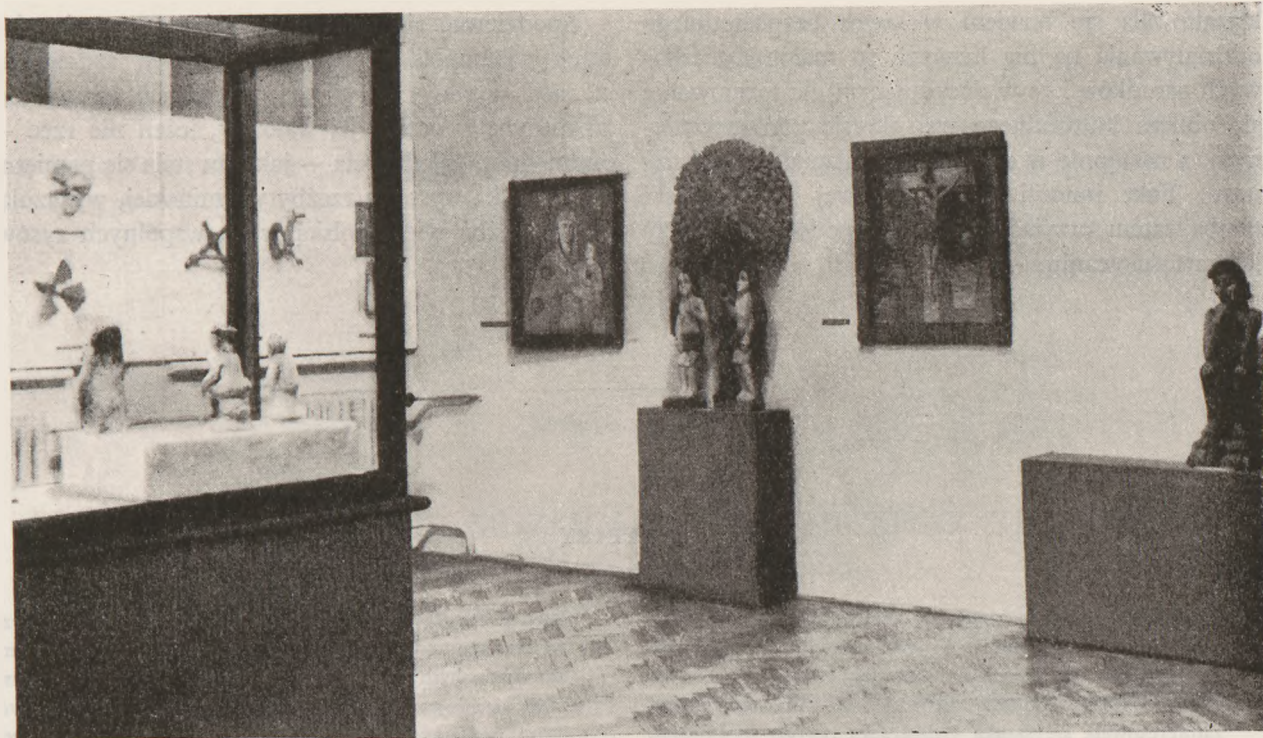
Dla Wielkopolski wystawa miała — co już podkreślono — swoje szczególne znaczenie. W obcym środowisku, osobliwie zaś w silnie sztuką ludową nasyconym środowisku lubelskim, i to sztuką ciągle jeszcze żywotną, sztuka ludowa Wielkopolski wytrzymała dobrze próbę porównania. Jej istotną cechą okazało się to, że bliższa jest sztuce profesjonalnej niż operująca swoiście uproszczonymi formami sztuka Lubelszczyzny. Jak cała kultura ludowa Wielkopolski tak i jej chłopska sztuka



Ryc. 84. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki Ludowej
w Lublinie



Ryc. 85. Siwak. Bańka do nafty z Białobłot
pow. Pleszew



Ryc. 86. Wystawa Wielkopolskiej Sztuki
Ludowej w Lublinie



Ryc. 87. A. Majchrzak, Zuzanna w ką-
pieli. Rzeźba z Kosowa pow. Gostyń

kształtowała się bowiem w kręgu bezpośredniego oddziaływania na nią licznych tu małomiasteczkowych ośrodków i to w decydującym dla formowania się oblicza kulturalnego wsi okresie pańszczyźnianym, a następnie w okresie wyzwalań się społecznego. Fakt inności sztuki ludowej Wielkopolski trzeba zatem przyjąć za czynnik podstawowy przy jej wartościowaniu.

Spodziewać się można, że zainteresowanie okazane wielkopolskiej plastyce ludowej, szczególnie z racji wystawy lubelskiej, stanie się momentem zwrotnym w ocenie jej walorów, jeżeli nie rzecz — momentem jej odkrycia — jak nim stała się pamiętna warszawska wystawa rzeźby warmińskiej, wykazującej z rzeźbą wielkopolską wiele wspólnych rysów.

PRZYPISY

- 1) Wyjątkiem jest np. praca J. Szeptyckiej, w której znajdujemy wzmianki o zdobnictwie (*Przyczynki do etnografii Wielkopolski*. Materiały A.-A. i E. t. 8, Kraków 1906 s. 6—12). Również Z. Szembekówna zainteresowała się sztuką i dostrzega oprócz zdobnictwa także ludową rzeźbę przydrożną (*Dalsze przyczynki do etnografii Wielkopolski*. Materiały A.-A. i E. t. 12, Kraków 1912 s. 4—12).
- 2) W księdze pamiątkowej *XXV-lecie zbiorów ludoznawczych im. H. i W. Cichowicz...*, wydanej w r. 1937, znalazł się m. in. skromny artykuł T. Kurpińskiego, *Sztuka ludowa Wielkopolski*. Autor opiera się na znanej publi-

kacji J. Szeptyckiej. Uzupełnia jednak w pewnej mierze wzięte stamtąd wiadomości Kolbergiem i materiałem zgromadzonym w muzeum poznańskim. Innymi danymi zdaje się nie rozporządzał. Jednostkowe badania terenowe, które poszerzyć miały wiedzę o wielkopolskiej plastyce ludowej, były wtedy dopiero w zączątkach.

- 3) Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum w Koszalinie -- *Wielkopolska sztuka ludowa*. Koszalin, sierpień—wrzesień 1961. Wstęp Mariana Sikory, opracowanie Stanisława Błaszczyka. 24 strony form. 20×9,5, okładka z rysunkiem Józefa Skorackiego, 7 zdjęć w tekście.

MISCELLANEA

Jerzy Świecimski

PROBLEMY EKSPOZYCJI MUZEUM PRZYRODNICZEGO. KRAKOWSKIE MUZEUM PRZYRODNICZE

Muzeum, a raczej dział wystawowy Instytutu Zoologicznego PAN w Krakowie jest dla polskiego muzealnictwa przyrodniczego przykładem bardzo typowym. Obrazuje on bowiem przeciętne warunki, w jakich kształtuje się wystawa małego i średnio zasobnego muzeum, budowanego w ciągu wielu dziesiątków lat wysiłkiem bardzo ograniczonej ilości osób. Obraz to raczej negatywny, rażący licznymi niekonsekwencjami, a raczej nieszczęśliwymi konsekwencjami i bardzo daleki od ideału, jednak cenny jako materiał do opisu i analizy.

Wystawa każdego muzeum ma u swoich podstaw dwa nurty. Jednym jest program teoretyczny, w którym określone są tendencje naukowe i popularyzatorskie panujące w danym czasie. Drugim nurtem jest realizacja. Jest ona wyrazem tych samych sił, które kształtują program. Jakkolwiek zarazem ujawnia ona pierwiastki będące nierzadko zaprzeczeniem postulatów programowych. Realizacja stanowi niejako nurt podziemny, podświadomy, który konkretyzuje się niezależnie od autorów i ich zamierzeń. Prawdziwe oblicze koncepcji muzealniczej ukazuje się dopiero wtedy, gdy niezależnie od programu i teoretycznych postulatów z danego okresu poddamy analizie koncepcje muzealne, które w tym samym okresie powstały. Ta analiza określa zawsze również stadium w którym znajduje się wystawa w jej nieustannym rozwoju.

Jest rzeczą charakterystyczną, że rzeczywistych tendencji kierujących budową i reorganizacją wystaw nie dostrzegamy zazwyczaj, gdy są „in statu nascendi”. Ukazują się one dopiero z perspektywy czasu, zwykle w momencie, gdy ich żywa aktualność już minęła, bądź też z perspektywy porównań i zestawień dokonywanych obiektywnie „na chłodno” z całkowitym pominięciem czynnika emocjonalnego

wzgl. jakiegokolwiek „przywiązania autorskiego” do własnego lub też cudzego dzieła.

Poznanie wystawy muzealnej od strony jej struktury i formy ma znaczenie przede wszystkim dla praktyki. Jest to poza tym przyczynek do znajomości pewnego wycinka zjawiska kulturowych rozwijających się w określonym czasie i sytuacji.

Analiza wystaw w muzeum krakowskim jest ważna z tego względu, iż zarówno instytucja do której ono należy, jak również i samo miasto zajmuje bardzo eksponowaną pozycję w kraju. Zwłaszcza w ostatnich latach (ściśle od 1958 roku), kiedy dział wystawowy uległ pewnej konsolidacji i zaczął promieniować na zewnątrz, znaczenie jego dla polskiego muzealnictwa przyrodniczego znacznie wzrosło.

W chwili obecnej wystawa przyrodnicza w Instytucie Zoologicznym PAN staje się zawiązkiem nowego stylu i metodyki wystawienniczej. Styl ten miał pewne źródła w przeszłości i ma pewne perspektywy na przyszłość. Jakże są jego źródła, jak powstały, jak przebiegała cała linia rozwojowa wystawy, oto są pytania, na które pragniemy poniżej dać odpowiedź.

Pierwszym momentem, który zasługuje na uwagę przy analizie krakowskiego muzeum przyrodniczego jest tradycja. Przez cały czas swego istnienia, nie wyłączając chwili obecnej tradycja stanowi główny czynnik kształtujący oblicze wystaw, czynnik, który działa niezależnie od zmieniających się kolejno koncepcji wystawienniczych, narzuca normy projektowania. Jest to czynnik wybitnie negatywny, „reakcyjny”, który stale wstrzymuje, zacieśnia, przeinacza i komplikuje. Koncepcje powzięte przed kilkoma dziesiątkami lat ciążyły nad projektowaniem w roku 1960 i są wiecznie żywym i działającym anachronizmem.



Ryc. 88. Meble wystawowe z lat 1947/49. Stadium reorganizacji sali fauny pleistocenu Polski

W ciągu stu lat swego istnienia, muzeum przechodziło cały szereg przeobrażeń. Charakterystyczną cechą tego rozwoju było, iż wystawa nigdy nie była projektowana jako całość, a zawsze tylko poddawana fragmentarycznym przeróbkom. Poszczególne stadia nakładały się przytem na siebie tak, iż każde następne dopasowywało się do poprzedniego, nigdy go w zupełności nie pokrywając. Stan, który obserwujemy w 1960 roku podobny jest zatem do przekroju geologicznego: zachowane są w nim bowiem wszystkie kolejne okresy, zamieszane wprawdzie i zestawione w najdziwniejszych kombinacjach, ale mimo wszystko widoczne.

Inną cechą tego rozwoju jest jego nierównomierność. Podczas gdy jedne działy modernizują się stosunkowo szybko, inne tkwią w całkowitym za-

stoju, lub zmieniają się nieproporcjonalnie wolno. Można zauważyć ponadto, że w poszczególnych działach dominują rozmaite tendencje wystawienne. Sprawia to wrażenie, jakby dział wystawowy był podzielony na szereg odcinków pozostających między sobą w bardzo luźnym kontakcie¹).

Wystawa zoologiczna w gmachu Polskiej Akademii Umiejętności przy ulicy Sławkowskiej 17 w Krakowie datuje się od połowy XIX stulecia i łączy z utworzeniem Komisji Fizjograficznej przy Krakowskim Towarzystwie Naukowym (1865 r.)²).

Jej podstawą są zbiory gromadzone w ciągu kilkudziesięciu lat, począwszy od końca XVIII stulecia. Stare, dzisiaj już historyczne zbiory stanowią w niektórych działach (np. w ornitologicznym) trzon zestawu eksponatowego.



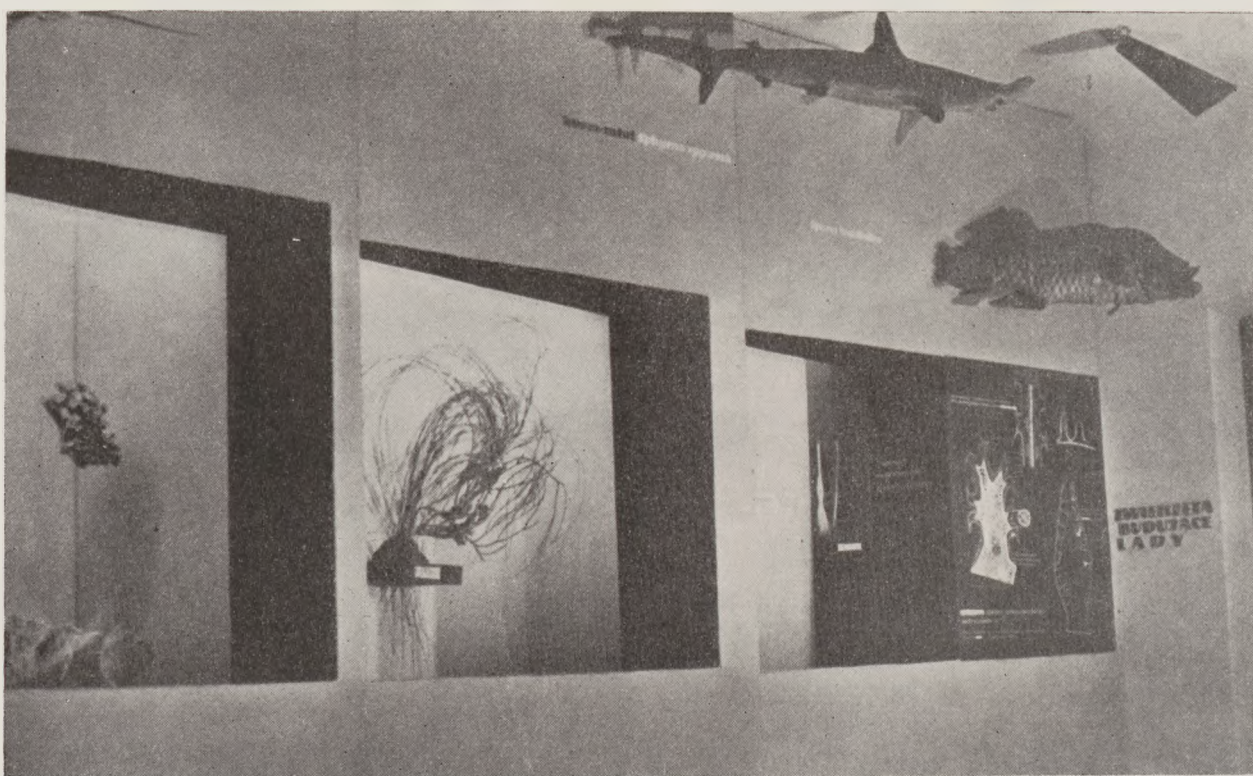
Ryc. 89. Trzy etapy rozwoju wystawy: przesłonięcie ścian draperią 1959, naturalistyczna grupa wolnostojąca 1949 i diorama 1946/47 w ostatniej sali

Pod koniec XIX stulecia i na początku XX, kolekcja ulega znacznemu wzbogaceniu, częściowo dzięki systematycznemu gromaczeniu okazów do celów badawczych, częściowo dzięki darom. W roku 1928 zbiór fauny pleistocenu powiększył się o okaz unikatowy nosorożca włochatego ze Staruni, będącego rewelacją naukową światowej miary.

Zbiory mieściły się pierwotnie w kilku małych pokojach trzeciego piętra, stanowiących zaczątek obecnego muzeum (dziś stara część przerobiona została na pracownie naukowe). W roku 1920 ilość sal została powiększona przez podniesienie kondygnacji w miejscu dawnych strychów, skutkiem czego powstał kompleks o planie nieregularnego czworoboku. Układ ten pozostaje do końca jako ostateczny.

Pierwotne założenia wystawy odpowiadały pierwotnej funkcji muzeum. Wystawa miała charakter kolekcji naukowej zgromadzonej na użytek specjalistów i udostępnionej szerszej publiczności. Jest to zasada powszechna dla wszystkich muzeów drugiej połowy XIX wieku oraz dla większości muzeów przyrodniczych pierwszej połowy XX wieku.

Zgodnie z tym założeniem, wystawa była jednocześnie magazynem, zawierała bowiem wszystkie posiadane materiały. Odpowiednio potraktowane było meblarstwo. Okazy znajdowały się w szafach nie posiadających wydzielonej części magazynowej. Szafy te, zbudowane w stylu biedermeierowskim (ok. 1849) dotrwały do naszych czasów nieznacznie tylko zmienione.



Ryc. 90. Adaptacja szaf magazynowo-wystawowych w sali morskiej (1959), przerobionych na witryny ścienne ze światłem sztucznym

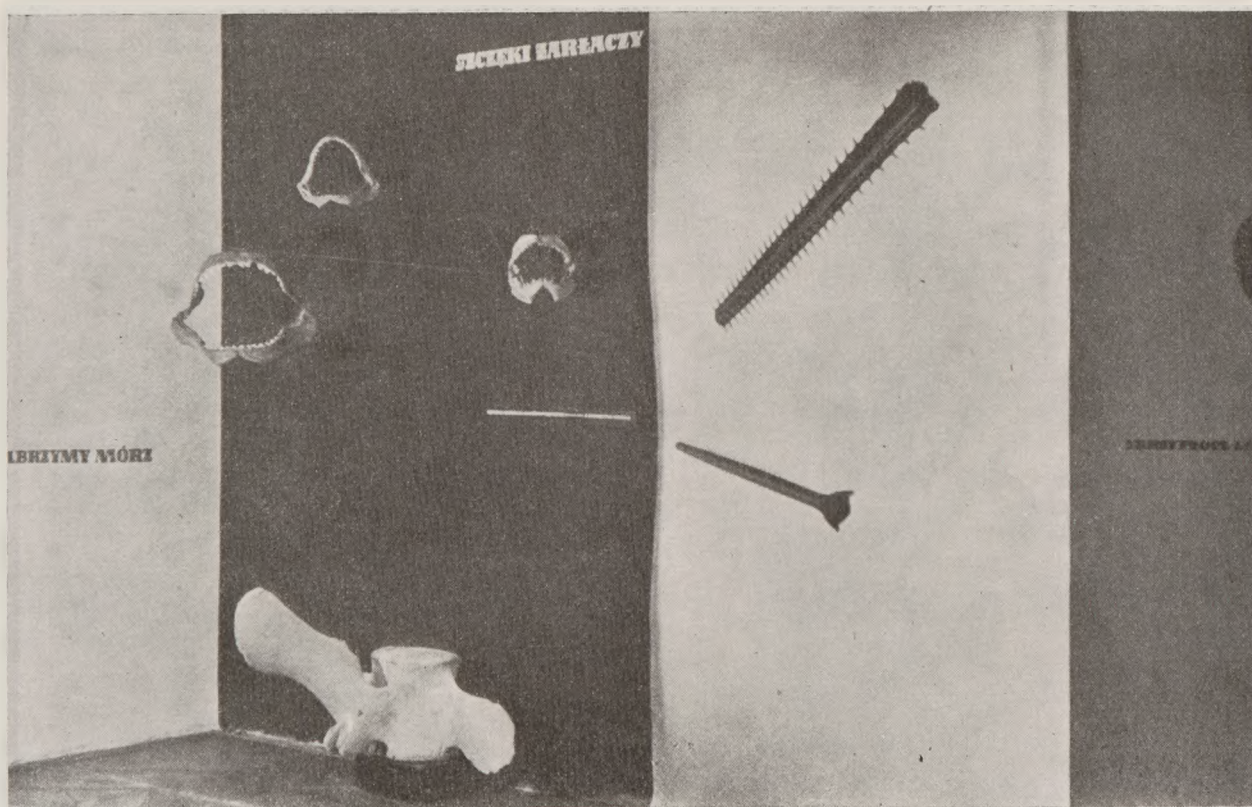
W miarę powiększania się zbiorów nastąpił z konieczności podział na magazyn i wystawę. Stało się to przede wszystkim w dziale entomologicznym, gdzie przyrost ilościowy materiałów był stosunkowo bardzo szybki. W tym czasie zbiory kręgowców poddano kilku kolejnym selekcjom, eliminując zbędne okazy i pozostawiając w miejsce dawnych serii jedynie pojedyncze sztuki, reprezentujące jednostki systematyczne. Był to znaczny postęp, zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę, że cały szereg europejskich muzeów przyrodniczych miało w tym czasie wstawy nie przeselekcjonowane i eksponowało olbrzymie masy materiału okazowego zestawianego seriami³⁾.

Rozdział zbiorów na naukowy i wystawowy był inspiracją dla zbudowania nowego typu meblarstwa. Meble, które w owym czasie zaprojektowano (ostatnie lata XIX w i ok. roku 1920) nie odbiegały od typu powszechnie używanego. Były to meble magazynowo-wystawowe, w których główną część stanowił cokół z ukrytymi wewnątrz szufladami. Część wystawowa stanowiła rodzaj nadbudówki, pionowej w szafach, skośnej w gablotach i zawsze traktowana była drugoplanowo. Zwłaszcza w gablotach, w których cokół magazynowy był stosunkowo wysoki (1 m) a gabloty małe i nachylone pod nieznacznym kątem (20°), dysproporcja na niekorzyść wystawy rzucała się szczególnie silnie w oczy. Meble te dotrwały do chwili obecnej i są nadal używane

w kilku działach muzeum w postaci niezmienionej, lub nieznacznie zmienionej.

Szereg okazów, zwłaszcza dużych (ssaki, niektóre ptaki, szkielety itd.) było wystawionych bez osłony, bądź ustawionych na podestach, bądź rozwieszonych na ścianach na wzór trofeów. Wiele z tych okazów zwłaszcza głowy dużych ssaków traktowane były czysto dekoracyjnie, w nawiązaniu do konwencji muzealno-pałacowych zeszłego wieku.*

Rok 1939 zastaje muzeum w stanie następującym: ilość sal wystawowych ustala się na liczbie 8. Wszystkie sale wypełnione są meblami o jednolitym charakterze magazynowo-wystawowym, oraz meblami magazynowymi. Układ jest w zasadzie systematyczny z niewielkimi wstawkami o charakterze ekologicznym. Główną dominantę wystawy stanowi okaz nosorożca staruńskiego, eksponowany w dwu wersjach: jako rekonstrukcja sporządzona z oryginalnego tworzywa (skóry zwierzęcia) i jako odlew gipsowy zwłok w pozycji naturalnej. Zbiór fauny pleistocenu posiada ponadto szczątki mamutów, szkielet niedźwiedzia jaskiniowego, części żubrów kopalnych, czaszkę tura, jelenia olbrzymiego oraz wiele innych okazów. Fauna współczesna reprezentowana jest głównie przez gatunki krajowe. W okresie tym muzeum nie wybiega zasadniczo poza problematykę fizjografii kraju. Wojna 1939—45 dezorganizuje muzeum, które w tym czasie ulega całkowitej likwidacji. Nowa działalność rozpoczyna się dopiero



Ryc. 91. Fragment ekspozycji z r. 1959. Okna przesłonięte kalką, zróżnicowany kolor ścian, okazy zawieszane na żyłkach nylonowych. Literactwo elementem kompozycyjnym płaszczyzn

z chwilą uzyskania niepodległości; dział wystawowy, początkowo w dawnej szacie zostaje powołany do życia jesienią 1945 roku.

Okres który teraz następuje, charakteryzuje się wzmożoną aktywnością działu wystawowego. W ciągu 15 lat muzeum przechodzi szereg prób modernizacji, z których każda oparta jest na innych zasadach, każda dąży do opanowania całości i wprowadzenia nowego porządku, jednakże w rezultacie nigdy tego celu nie osiąga. Tendencje nowe mają charakter przewrotów, a przynajmniej dokonują się w atmosferze przewrotów; ich celem jest przede wszystkim obalenie dawnego układu, który w tym czasie jest rozumiany jednoznacznie jako układ zły i staroświecki. Rodzi się stąd pewna agresywność w zwalczaniu wszystkiego co dawne, panuje nastrój twórczy i rewolucyjny zarazem.

Program pierwszy, który pojawia się w roku 1946 możnaby określić z punktu widzenia tematyki jako „biologizujący“, wzgl. „ekologiczny“. Z punktu widzenia stylu i metodyki wystawienniczej, jako „naturalistyczny“.

Zmiany, jakie zapoczątkował, były stosunkowo najbardziej rozległe, przynajmniej pod względem zakresu. Objął on dział ornitologiczny, teriologiczny i paleozoologiczny (fauna pleistocenu Polski), a ponadto stworzył niezależną ekspozycję ochrony przyrody. Pod względem wystawienniczym działanie jego było może równie szeroko zakrojone, choć

powierzchowe. Program ten stworzył cały szereg utworów ilustracyjno-malarskich, wzgl. malarsko-przestrzennych o wybitnie naturalistycznym charakterze. Było to pierwsze wprowadzenie plastyki do muzeum, plastyki wprowadzone całkowicie tradycyjnej w formie, lecz do pewnego stopnia już równoważnej okazom.

Powierzchnowość tego programu wynika stąd, iż nie przekształca on przestrzeni w sensie architektonicznym, pozostawiając niemal bez zmian tradycyjną koncepcję „wnętrza z meblami“. Stare meblarstwo jest nadal użytkowane, a jedynie sposób w jaki się je użytkuje jest odmienny.

Program pierwszy ma swoją podbudowę teoretyczną. Punktem wyjścia jest twierdzenie z zakresu dydaktyki, iż eksponat zwierzęcia, np. ptaka należy w wystawie wiązać z widokowymi elementami sytuacji, w której zwierzę dane za życia jest najczęściej obserwowane. A więc kawkę zestawia się z fragmentem dachu, jaskółkę oknówkę z okapem domu, dropia ze stepem itd. Prowadzi to w konsekwencji do układu ekologicznego. W aspekcie wystawienniczo-plastycznym wysunięto twierdzenie stanowiące uzupełnienie poprzedniego, a mianowicie, że wygląd, t.zn. kształt i koloryt zwierzęcia nabiera odpowiedniej siły wyrazu dopiero wtedy, gdy zostanie zestawiony z kolorytym otoczenia naturalnego. Wnętrze szafy jest zatem niekorzystne dla okazu przyrodniczego, gdyż go gasi i zniekształca.



Ryc. 92. Przykład adaptacji starej gabloty. Część magazynowa usunięta. Witryna ustawiona pionowo. Motyle zgrupowane na zasadzie systematyki, ale również jako elementy kompozycji kolorystycznej. Rok 1959

W rezultacie wprowadzono do wystawy inowację w postaci malowanych ekranów, które wstawiono do wnętrza szaf. Na ekranach tych były luźno rozrzucone fragmenty pejzażów, odpowiadające środowiskom charakterystycznym dla poszczególnych gatunków.

Wstawienie tła z krajobrazem do wnętrza szafy było jednak wszystkim, co w danych warunkach dało się uczynić. Sale pozostały nadal przy świetle dziennym, gabloty nie ulegały przekonstruowaniu. Momentem szczytowym tego kierunku było zbudowanie trzech dioram w sali dotychczas pustej, a więc pozwalającej na większą swobodę działania. Dioramy owe miały konstrukcję bardzo prostą, nawet prymitywną, jakkolwiek pod względem malarskim były wykonane jak na ówczesny chroniczny brak materiałów dość poprawnie. Można twierdzić, że zbudowanie dioram ustaliło na dłuższy czas orientację wystawienniczą w muzeum. Stały się one dla dalszego rozwoju pewnego rodzaju wskaźnikiem i zarazem kryterium oceny. Wszystkie ilustracje, czy obrazy wykonane w tym czasie i w następnych dwu latach nosiły to samo piętno stylistyczne: były naturalistyczne, obiektywne i jasno skonkretyzowane pod względem dydaktycznym.

Z pierwszego okresu reorganizacyjnego utrzymało się do 1960 roku niemal wszystko a nawet te rozwią-

zania, których trwałość obliczona była na czas znacznie krótszy.

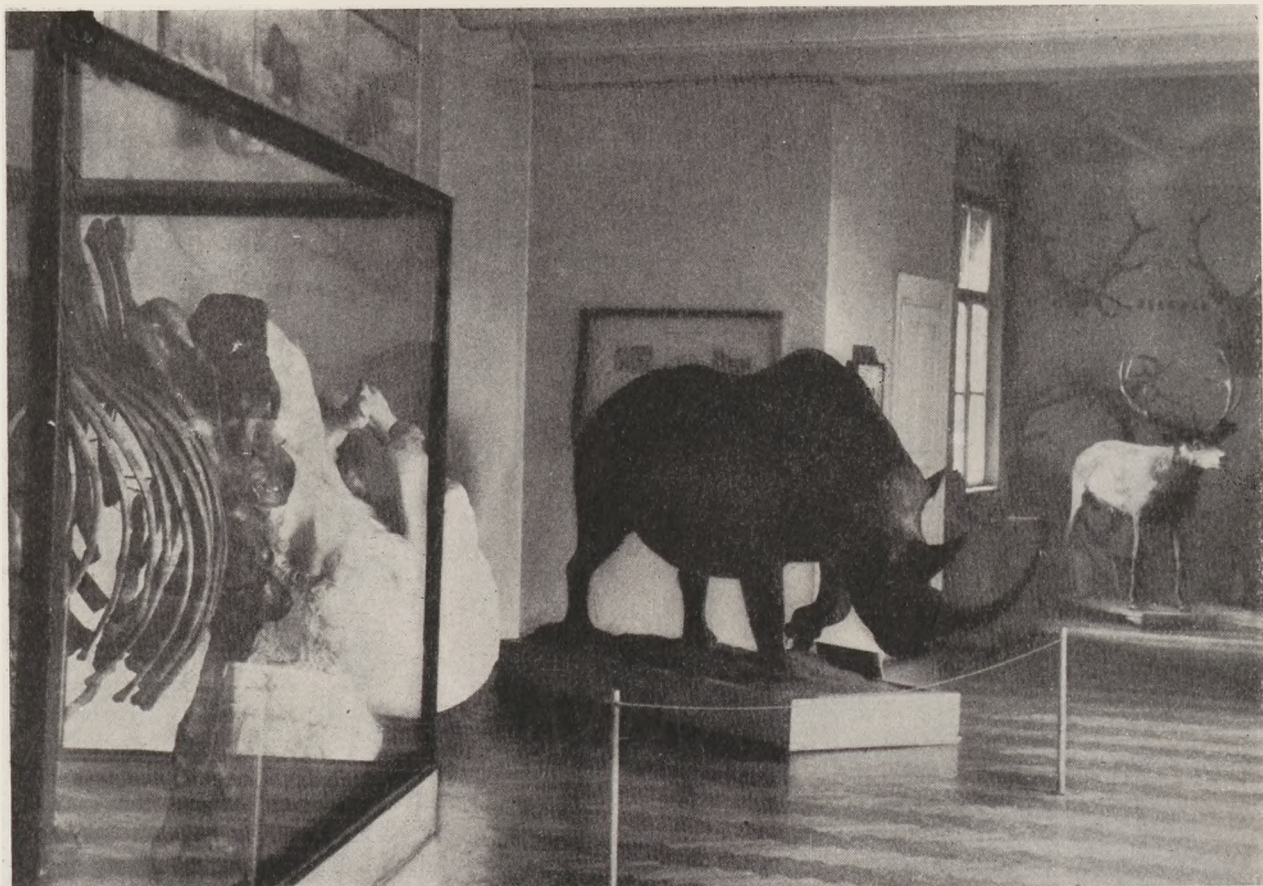
Następne stadium reorganizacyjne rozpoczyna się w 1949 roku i ma charakter bardzo fragmentaryczny, gdyż z założenia jest uzupełnieniem pierwszego. Chodziło bowiem o to, że stadium pierwsze pozostawiło szereg luk w postaci sal nieurządzonych. Zapełnić te luki, doprowadzić do wyrównania całości wystawy — oto zadanie jakie miała spełnić reorganizacja druga.

W rzeczywistości okres który ma teraz miejsce stanowi wyraz opozycji w stosunku do pierwszego. Wynika to z jego podbudowy teoretycznej, z haseł które ze sobą niesie.

Ideą naczelną jest twierdzenie iż samo „podłożenie” okazy krajobrazem nie wystarcza. Krajobraz malowany jest przede wszystkim utworem plastycznym, ma związki nie tylko z naturą, ale również (a może nawet przede wszystkim) z przestrzenią w której się aktualnie znajduje i którą w jakiś sposób organizuje (czy też dezorganizuje). Po drugie, krajobraz malowany, mimo iż spełnia funkcję ilustracji naukowej i nie jest dziełem sztuki w sensie samodzielnym, musi zawierać przynajmniej formalne cechy dzieła sztuki t.j. musi być skomponowany. Zarzucono więc wszelkim utworom



Ryc. 93. Plansza fotograficzna ze sali morskiej (1959). Szkielet koralowca z rodzaju Fungia



Ryc. 94. Obraz sali muzealnej 1946–51 o charakterze „wnętrza z meblami i trofeami“

plastycznym wykonanym do roku 1949, że nie miały cech plastyki w fachowym znaczeniu.

Przeciwstawiając nowe twierdzenie twierdzeniom dawniejszym, program drugi począł konkretyzować się dwutorowo: po pierwsze dążył do uporządkowania formalnego (kompozycyjnego) tego co w nowym aspekcie uchodziło za pozbawione kompozycji; po drugie usiłował stworzyć własne wartości, w postaci nowego stylu plastycznego w ekspozycji. Prace rozpoczęto od przeróbek, poprawek, przemalowywania dawnych ilustracji, wprowadzano ramy i listwy ograniczające luźno dotychczas rozrzucone elementy malarskie. Obiektem bardziej jednolitym były trzy sale urządzone częściowo od nowa, częściowo z wykorzystaniem dawnego sprzętu meblarskiego. Styl, jaki wprowadzono wtedy do ilustracji naukowej cechował się zastosowaniem oderwanego (abstrakcyjnego) wzgl. interpretowanego koloru w obrębie kompozycji o tendencjach realistycznych, oraz niektórych form wystawienniczych nowego typu, np. wypukłego liternictwa, cokołów pod okazy itd. W latach tych dokonuje się nieznacznych zmian w dawnym meblarstwie, polegających głównie na przystosowaniu mebli do nowej funkcji, adaptacji wnętrza gablot i witryn itp.

Zakres tych prac kończy się jednak na przerebianiu, nadbudowywaniu i usuwaniu. Zasadnicza

koncepcja wnętrza pozostaje w dalszym ciągu tradycyjna.

Z drugiego okresu reorganizacji wystawy utrzymało się stosunkowo niewiele. Styl, jaki usiłowano przeforsować aklimatyzował się z dużym oporem i trwał w rezultacie niedługo, wyparty przez ostrą krytykę. Przez następne lata jest on utrzymywany na zasadzie czasowego prowizorium. Lata pięćdziesiąte stanowią dla niego okres całkowitego upadku.

Jakkolwiek rozwiązania w drugim etapie były obce i nie trafne, nie przeminęły jednak zupełnie bez śladu. Pozytywną wartością, którą wniosły była koncepcja, iż wystawa przyrodnicza może zawierać samodzielne pierwiastki estetyczne. Styl drugiego stadium nie utrzymał się i nie miał przedłużenia w realizacjach lat następnych, ponieważ sam był już przestarzały. Nawiązywał bowiem do lat trzydziestych, do form, których proces rozwojowy definitywnie się zakończył. Sama idea, którą wniósł, idea ścisłego powiązania plastyki pozanaukowej z dydaktyką i techniką wystawienniczą była jednak słuszna. Przy zastosowaniu bardziej współczesnych środków dała parę lat później ciekawe i pozytywne rezultaty.

Od 1949 do 1958 roku dział wystawowy właściwie zamiera. Dzieje się to w związku ze zmianami



Ryc. 95. Obraz sali muzealnej 1946–51 o charakterze „wnętrza z meblami i trofeami“

natury organizacyjnej. W czasie tym muzeum zostaje bowiem przejęte przez nowo utworzoną Akademię Nauk i przekształca się w instytut o programie wybitnie badawczo-naukowym. W ciągu tych lat nie powstają żadne nowe ekspozycje, stare zaś wyraźnie chylą się ku upadkowi. Jedynym zdarzeniem, które stanowi dla tego okresu iskrę życia jest zmontowanie szkieletu nosorożca włosatego.

Wznowienie działalności wystawy rozpoczyna się w 1958 roku i podobnie jak wszystkie dotychczasowe próby jest akcją fragmentaryczną, dokonaną okolicznościowo. Inspiracją jest powiększenie się kolekcji Instytutu Zoologicznego PAN o znaczny zbiór okazów brazylijskich. Nowa wystawa miała być poświęcona faunie brazylijskiej w zbiorach polskich⁴).

Program jaki zainaugurowano po wielu latach przerwy i zastoju był czymś diametralnie odmiennym od wszystkiego, cokolwiek było dokonane poprzednio. Punktem wyjścia był szereg twierdzeń powziętych bądź na podstawie studium innych wystaw, bądź na podstawie własnego eksperymentu.

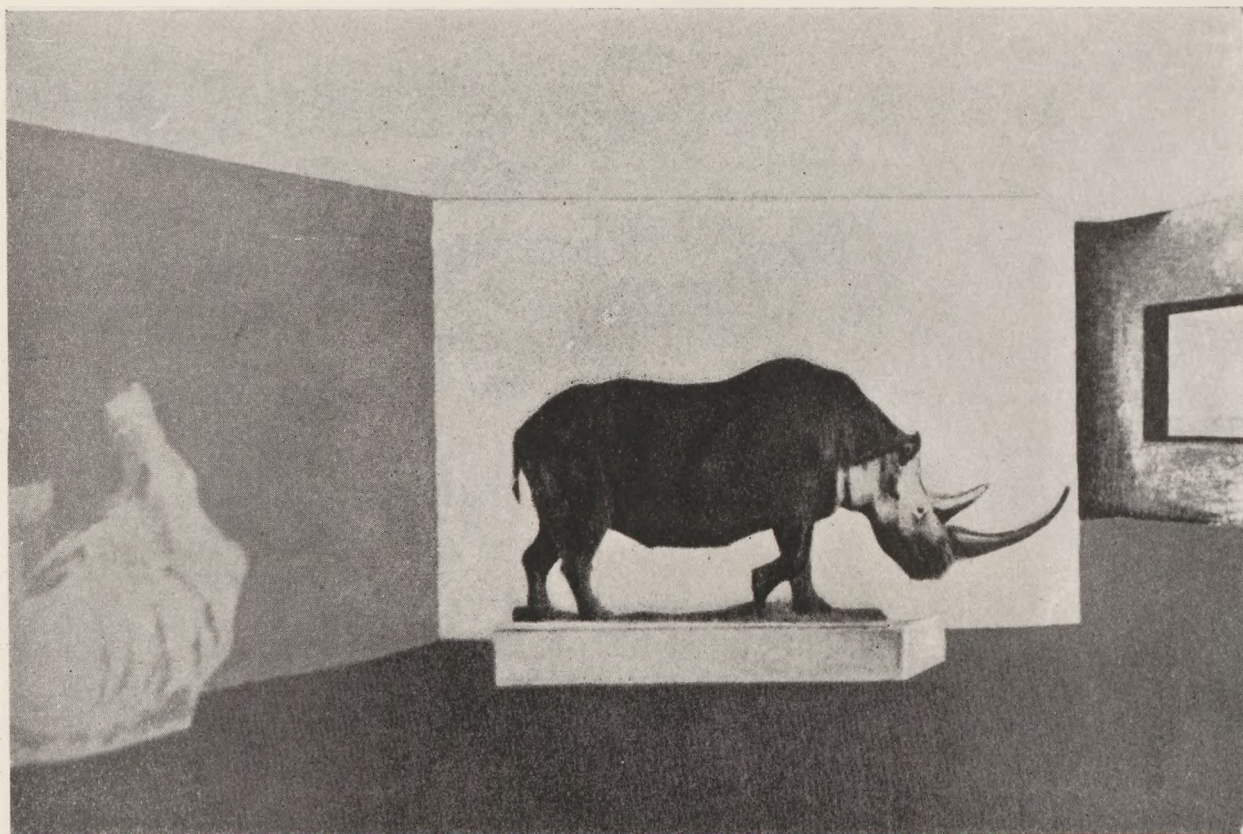
1) Wnętrze muzealne stanowi jednolitą kompozycyjną całość. Wszystkie jego elementy, zarówno architektoniczne, plastyczne jak dokumentarno-okazowe (ilustracja naukowa, modele, okazy oryginalne) tworzą zespół powiązany zależnościami tematycz-

nymi i kompozycyjno-formalnymi. Nie ma zatem mebla i okazu, jest zawsze zespół mebla wraz z okazem w sensie kompozycji dwu form plastycznych (geometrycznej i organicznej).

Pomyłką etapów poprzednich było, iż poszczególne zespoły wystawiennicze, a nawet pojedyncze stoiska traktowano tak, jakby były izolowane. Nie brano również pod uwagę działania wnętrza na stoisko i wpływu, jaki ma wnętrze na jego organizację w obrębie ekspozycji.

2) Wystawa muzealna jest zawsze wystawą problematyki naukowej, nie jest natomiast ani kolekcją przedmiotów udostępnionych do oglądania, ani też kopią natury. Okaz spełnia w wystawie rolę jedynie ilustracji tematu. Uwzględnienie pierwotnego środowiska okazu na wystawie ma tylko w tym przypadku sens, o ile środowisko to zawiera się w jakiś sposób w tematyce wystawy. Jeśli natomiast tematyka nie uwzględnia problemu środowiska (np. w wystawach poświęconych morfologii), okazy zestawione są z formami architektury wnętrza jako przedmioty oderwane. Praktycznie biorąc, okazy przyrodnicze mogą być w tym wypadku traktowane podobnie jak np. rzeźba abstrakcyjna i w analogiczny sposób wystawiane.

3) Stosowanie w muzeum przyrodniczym malarstwa jako ilustracji naukowej jest nieporozumieniem.



Ryc. 96. Projekt urządzenia sali pleistocenu Polski (1960)

Malarstwo bowiem z istoty swojej łączy się z subiektywnym spojrzeniem na naturę, a zatem z jej interpretacją i deformacją w plastycznym przedstawieniu. Jest to zjawisko nieuchronne, dzieje się bowiem bez względu na styl, czy też t. zw. „stopień konkretyzacji sujet obrazu”. Naturalizm jest również deformacją natury i żadna z jego konkretyzacji nie odpowiada optycznej prawdzie.

Wprowadzanie odchyłeń od t. zw. „przeciętnego sposobu widzenia” w ilustracji staje w jasnej sprzeczności z funkcją ilustracji naukowej, która winna być wyrażeniem określonych sądów obiektywnych. Rezygnowanie zaś ze struktury formalnej obrazu jako dzieła sztuki na korzyść jego wartości dydaktycznych grozi, iż może powstać bardzo zła, bo nie zorganizowana prawami kompozycji plastyka.

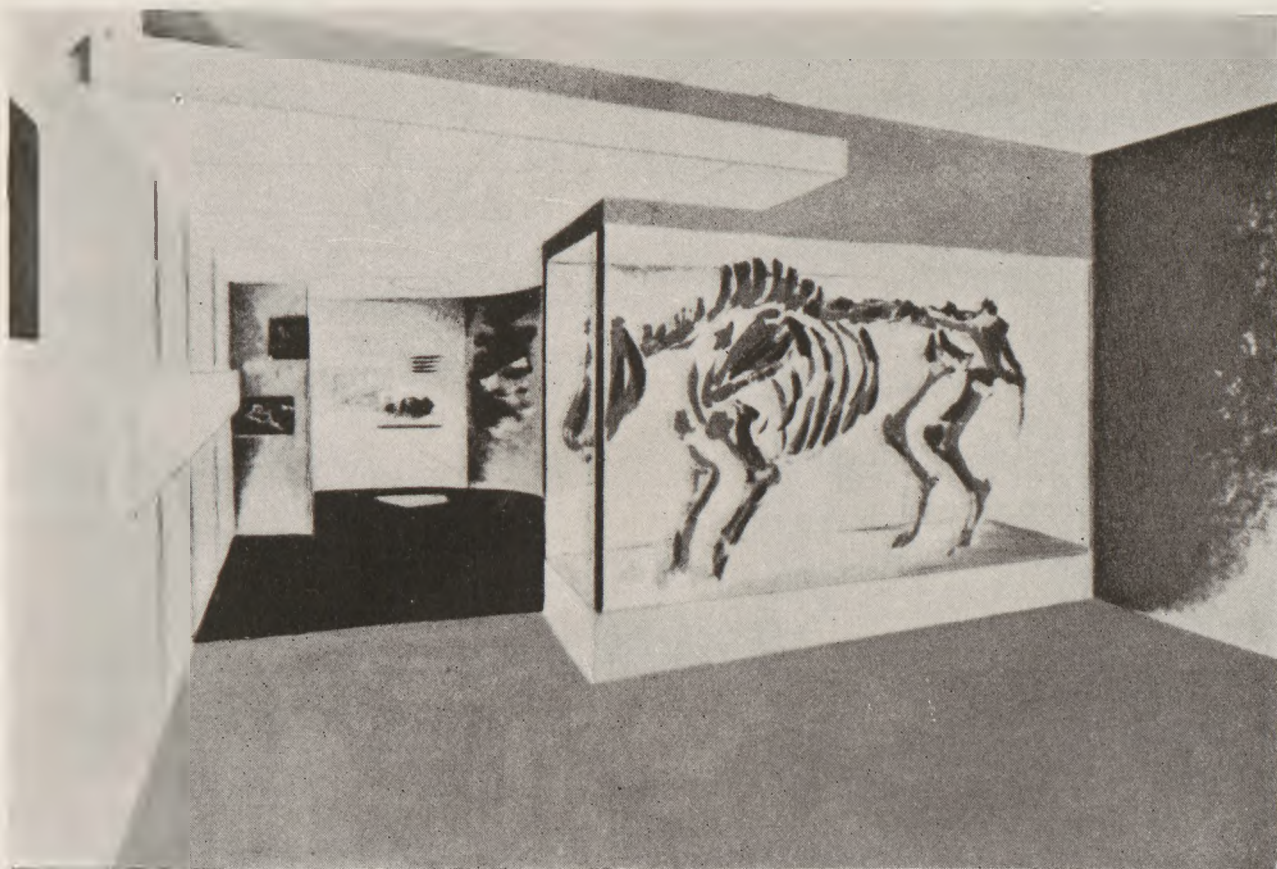
Jedynym sposobem uniknięcia tych sprzeczności jest stosowanie fotografii, która posiada strukturę dzieła sztuki (jest zorganizowana plastycznie), a jednocześnie ma charakter dokumentarny. Możliwości techniczne fotografii i skala jej wyrazu predysponują ją wyżej od malarstwa, zwłaszcza naturalistycznego.

W przypadku obrazowania sądów ogólnych można stosować plastykę użytkową (schematy), opartą w formie o strukturę plakatu wzgl. ilustracji książkowej.

4) Obecność mebli magazynowych wzgl. pół-magazynowych na wystawie jest nieporozumieniem. Przestrzeń wydzielona na wystawę winna być jedynie na nią wykorzystana.

5) Nieporozumieniem jest również koncepcja wystawy jako „wnętrza z meblami”. Meble wystawowe w tradycyjnym wydaniu zawdzięczają swą budowę tradycji. Ponieważ pierwsze muzea organizowane były na zasadzie wnętrza mieszkalnych (pałaców, gabinetów naukowych), do przechowywania okazów stosowano sprzęty odpowiadające charakterowi wnętrza. Dziś nie ma natomiast żadnych przesłanek, aby muzeum współczesne trzymało się utartych konwencji⁵⁾. Sprzęt wystawowy winien spełniać tylko dwa cele: udostępniać okaz widzowi i chronić go przed uszkodzeniem. Byłoby ideałem, gdyby sprzęty mogły wogóle zniknąć z sal muzealnych, a na ich miejsce zostały wprowadzone niedostrzegalne (przezroczyste) i zarazem szczelne osłony.

Postulaty te, stosunkowo łatwe do zrealizowania we wnętrzu nowym i nie zabudowanym starym sprzętem, usiłowano dostosować do sytuacji zastanej. Projektowanie wystawy musiało pójść z konieczności po linii adaptacji: maskowania, usuwania i tylko w małym stopniu budowania na nowo. Zastosowano w pierwszym rzędzie blendy szaf, które tym sposobem zamieniły się na witryny ścienne. Usunięto większość magazynów, a gab-



Ryc. 97. Projekt urządzenia sali pleistocenu Polski (1960)

loty o podwójnej funkcji (magazynowo-wystawowe) rozmontowano, wykorzystując jedynie ich witryny. Wszystkie okna zostały zablendowane kalką naciągniętą na ramki. Wprowadzono również światło sztuczne do wnętrza witryn.

Plastyka wnętrza charakteryzowała się zróżnicowaniem koloru ścian (czerni, bieli, szarości) i wprowadzeniem liternictwa malowanego wprost na murze. Zastosowano układy kompozycyjne podnoszące walory rzeźbiarskie i wyraz okazów. W oświetleniu zaznaczyła się tendencja do uduchawiania ekspozycji.

Wystawa pomyślana była jako czasowa i jej trwałość obliczono na okres dwu lat. Koncepcję tę podyktowały warunki ekonomiczne i technika wykonawstwa opierającego się w dużej mierze na materiałach zastępczych (płyty spłśnione, kalka, farba klejowa). Ten prymitywizm wykonania był jednak przyczyną szeregu niedociągnięć technicznych.

Pierwszym niedociągnięciem wynikłym jedynie z przyczyn techniczno-wykonawczych było zablokowanie dostępu do urządzeń oświetleniowych. Każde przepalenie się rury jarzeniowej zmuszało do usuwania ciężkich ekranów zasłaniających szafy, co skolei powodowało uszkodzenia powierzchni. Drugim błędem było zablokowanie magazynów. Projektant wystawowy liczył się z tym, iż w ma-

gazynach przechowywano zbiory nigdy nie używane i nie wymagające stałej konserwacji. Nie mniej jednak chodziło o naruszenie zasady: maskowanie magazynów może być całkowite, ale zarazem powinno umożliwiać łatwy dostęp na wypadek jakiegokolwiek potrzeby.

Mimo tych wszystkich braków znaczenie wystawy było duże. Zmieniła ona bowiem dotychczasowy porządek, zmieniła koncepcję wnętrza, zapoczątkowała rozdział magazynu i części wystawowej. Najgłówniejszą jej rolę należy jednak upatrywać w tym, iż utorowała drogę dla szerszego zastosowania plastyki stosowanej.

Bezpośrednim wynikiem tej wystawy był szereg ekspozycji zrealizowanych w kilku miastach Polski: w Warszawie (wystawa ewolucji kręgowców, w w PKiN, oraz wystawa ochrony przyrody tamże), w Białowieży (muzeum Parku Narodowego) i w Krościenku (muzeum Parku Narodowego). W Krakowie stała się odskocznią do zaprojektowania wystawy stałej na własnym miejscu i w trzech dalszych salach muzeum.

Rok 1960 postawił przed muzeum cały szereg nowych problemów. Po pierwsze, ostatni etap modernizacji (wystawa brazylijska) objął jedynie drobny fragment ekspozycji, gdyż ograniczył się do trzech sal. Reszta pomieszczeń wystawowych znajdowała



Ryc. 98. Fresk z zagładą żółwi na wyspie Trinidad. Przykład stylizowanej grafiki ilustracyjnej w muzeum

się w stanie pierwotnym, t. zn. zawierała zmieszane ze sobą ślady wszystkich etapów poprzednich z dominantą układu z 1920 roku. Po drugie, większość utworów (zwłaszcza plastyka) przekroczyła okres trwałości. Zaszła potrzeba wymiany zastępczych materiałów na właściwe, wprowadzenie nowego systemu uszczelniania gablot itd. Wszystkie te względy stwarzały konieczność przeprojektowania wystawy jeszcze raz i w jak najszerszym zakresie.

Nowy projekt, przeznaczony do realizacji (w dwu etapach) na rok 1961 i 1962 obejmował trzy czwarte całości. Opierał się on w zasadzie na tych samych postulatach, które inspirowały ostatnią reorganizację, przewidywał jednak bardziej radykalne zmiany.

W stosunku do projektów dawniejszych inowacją było zróżnicowanie poziomu stropów oraz wprowadzenie światła mieszanego: jarzeniowego, żarowego (punktowce) i dziennego jako stałego oświetlenia do wszystkich sal, niezależnie od rozświetlenia gablot i witryn.

Niemal wszystkie stare meble miały ulec rozbiórce i być zastąpione albo przez wolnostojące gabloty ze szkła, albo przez witryny ściennie, wzgl. ekranowe (wpuszczone w ekrany). Jako element konstrukcyjny wprowadzony miał być metal, w postaci rurek, prętów i drutów stalowych działających na zasadzie rozporu albo naciągu.

Specjalna uwaga poświęcona została kwestii osłony okazów. W dotychczasowej sytuacji sprawa ta w muzeum krakowskim rozwiązywana była dwójako: Okazy mogące ulec zniszczeniu przez szkodniki, lub na skutek urazów mechanicznych (zwiedzanie

w ciasnym pomieszczeniu) wystawiano w osłonie (w gablotach, pod kloszami, w witrynach). Okazy mniej narażone na zniszczenie oraz okazy całkowicie odporne wystawiano w wolnej przestrzeni. W czasie ostatniej reorganizacji wystawy część okazów, które pierwotnie znajdowały się w osłonach, eksponowano bez nich. Były to zarówno okazy ryb, a więc preparaty stosunkowo kruche, jak również części szkieletowe wielkich ssaków morskich, odporne na uszkodzenia mechaniczne, natomiast chwytające łatwo kurz z powietrza. Decyzja ta miała o tyle pewne uzasadnienie, że gabloty w których dawniej okazy te eksponowano nie były wyposażone w urządzenia oświetleniowe, a poza tym miały wadliwą konstrukcję zewnętrzną, skutkiem czego obniżały walor optyczny okazów. Z chwilą jednak zaprojektowania gablot i witryn odpowiadających wymaganiom ekspozycyjnym, problem ten zniknął zupełnie i można było spowrotem zapewnić eksponatom maksymalne bezpieczeństwo.

Szczególnie ważną stała się również sprawa unikatowego okazu nosorożca pleistoceniowego, który eksponowany był bez żadnej osłony. Nosorożec ten jest preparatem bardzo wrażliwym na zmiany temperatury i wilgotności a skutkiem braku urządzeń klimatyzacyjnych uległ samoczynnym uszkodzeniom. Pierwszym warunkiem jego konserwacji było stworzenie klimatyzowanego zamkniętego pomieszczenia w postaci gabloty, do wnętrza której wmontowane byłyby urządzenia regulujące stan wilgotności atmosfery.

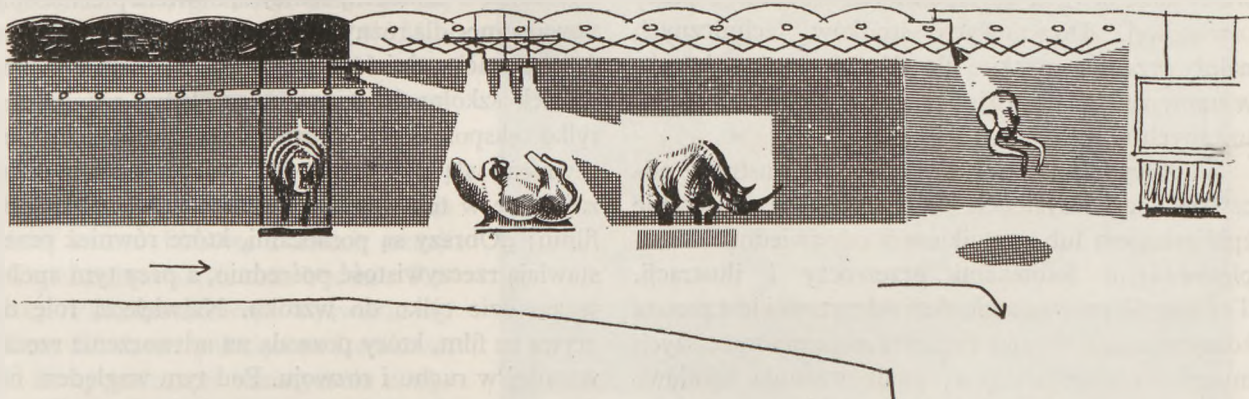
Definitywna adaptacja wnętrza przewidziana w projekcie z 1960 roku jest niezupełna, zawiera bowiem

cały szereg kompromisów na rzecz stanu dawnego, zwłaszcza z 1920 roku. Dotyczy to przede wszystkim sprawy magazynów. Jakkolwiek bowiem 90% stałego meblarstwa miało zostać usunięte, niektóre z mebli zawierających szczególnie ważne materiały dokumentarne musiały pozostać w obrębie sal wystawowych. Opracowano jednak system maskowania tych mebli, który likwidując ich widoczność, umożliwiał zarazem łatwy do nich dostęp. Nie możliwe było ponadto przebudowanie systemu ogrzewczego, skutkiem czego wszystkie prace projektodawcze musiały uwzględnić grzejniki na swoich dawnych miejscach. Wpłynęło to w konsekwencji na sposób rozlokowania ekranów i witryn, zmusiło do wprowadzenia dodatkowych urządzeń izolacyjnych itd. Zdecydowano się również na pozostawienie parkietu w miejsce projektowanej swego czasu powłoki z kolorowego tworzywa sztucznego.

Jedna trzecia muzeum, przynajmniej w perspektywie najbliższych trzech lat będzie miała charakter zbioru historycznego. Przemawia za tym szereg czynników: 1) podstawę ekspozycji w tym dziale stanowią okazy preparowane przed blisko stu laty. Jest

absolutną niemożliwością wymienienie tego zbioru na nowy w przeciągu krótkiego czasu, tymbardziej że muzeum nie posiada preparatorni taksydermicznej; 2) przeróbka sal o stosunkowo dużej powierzchni wypełnionej w stanie obecnym meblami stylowymi (szafy biedermeierowskie) pociągnęłaby za sobą ogromne koszty, przekraczające znacznie budżet muzealny; 3) pozostawienie jednego przynajmniej fragmentu wystawy w stanie tradycyjnym ma swoje znaczenie dydaktyczne i nie jest pozbawione posmaku sentymentu. Wystawa ta byłaby bowiem nie tyle wystawą fauny ile wystawą dawnych zbiorów krakowskich, stanowiłaby żywą ilustrację do dziejów polskiej nauki i polskiego muzealnictwa.

Wystawy stałe stanowią tylko jeden dział, w którym Instytut Zoologiczny PAN przejawia swoją aktywność popularyzatorską. Drugim działem są wystawy objazdowe, przeznaczone dla Krakowa i innych miast polskich. Sprawa tych wystaw stanowi jednak rzut w przyszłość; w chwili obecnej istnieją jedynie ich scenariusze i projekty w makietach.



Ryc. 99. Jeden z projektów oświetlenia w sali „Fauna Pleistocenu Polski”. Rok 1960

PRZYPISY

- 1) Zjawisko to jest bardzo charakterystyczne dla większości muzeów założonych w ubiegłym stuleciu i zwłaszcza tych, które otrzymały wtedy bogate wyposażenie dekoracyjne i w sprzęcie.
- 2) *Sprawozdania Komisji Fizjograficznej T. I.* — J. Stach, *Przewodnik orientacyjny po muzeum przyrodniczym Polskiej Akademii Umiejętności. Kraków, 1948.*
- 3) *Muzea przyrodnicze, wystawa (J)*, „Muzealnictwo“ s. 170. Kraków 1947.
- 4) *Wszechświat*, marzec 1960.
- 5) Problem ten musi z natury rzeczy przedstawiać się nieco inaczej, jeśli muzeum współczesne urządzone jest w zabytkowym wnętrzu. Sprzęt, jaki się wtedy stosuje musi łączyć cechy tradycyjne (forma eleganckiego mebla) z wystawową funkcją (znacznie większe przeszklenie, światło wewnętrzne, brak ornamentyki itp.)

ROLA FILMU W PRACY OŚWIATOWEJ MUZEÓW

Baza techniczna jest niezbędna do prowadzenia pracy kulturalno-oświatowej. Im wyższy jest poziom techniczny tej bazy, tym lepsze są wyniki aktywizacji oświatowej. Muzea nasze doceniają też w pełni rolę postępu technicznego i widzą możliwości jakie otwiera użycie nowych środków w pracy oświatowej. Do nowych środków technicznych należy przede wszystkim film dźwiękowy, a zwłaszcza w upowszechnianiu różnych gałęzi wiedzy reprezentowanych w muzeach.

W pracy oświatowej w Polsce do ilustracji odczytów nasi asystenci posługiwali się wyłącznie epidiaskopem lub rzutnikiem z odpowiednio skompletowanymi fototekami przeźroczy i ilustracji. Ten sposób prowadzenia akcji odczytowej jest zresztą kontynuowany do dziś dnia w większości mniejszych muzeów i wszędzie tam, gdzie warunki lokalowe uniemożliwiają zorganizowanie sal kinowo-odczytowych. Muzeolodzy zdają sobie jednak w pełni sprawę z tego, że nie są to najodpowiedniejsze środki, które by mogły zaspokoić wymagania muzealnej pracy oświatowej traktowanej na właściwym poziomie dydaktycznym. Słuchacze odczytów muzealnych, ci w terenie i ci, którzy oglądają przeźrocza w odczytowej sali muzeum, mają dziś możliwość zdobywania wiedzy za pośrednictwem bardziej atrakcyjnych i nowoczesnych środków jakim jest dźwiękowy film popularno-naukowy.

Film może być wyświetlany zarówno jako pomoc przy wygłaszaniu odczytu lub jako samoistna akcja oświatowa. Wytrawny oświatowiec i długoletni praktyk prowadzący akcje odczytowe — Marian Bronisław Godecki tak pisze w swojej książce pt. *Odczyty popularne dla dorosłych*: „Zależnie od tematu film naukowy możemy stosować przed, podczas lub po odczycie. Filmy mogą niezmiernie ożywić i upowszechnić akcję odczytową. Spożytko-

wanie ich w pracy oświatowej jest ważnym zagadnieniem, któremu powinny czynniki zainteresowane więcej poświęcić uwagi... Filmy niezmiernie ułatwiają popularyzację różnych dziedzin wiedzy.“

Muzea zabiegają o włączanie ich do programu nauczania w szkołach, stanowią bowiem pierwszoplanową pomoc dla różnych przedmiotów wykładowych. Muzea racjonalnie przygotowane do obsługi wycieczek szkolnych, winny więc służyć szkołom nie tylko ekspozycją i dobrym oprowadzaniem, lecz również salą odczytowo-kinową. Wincenty Okoń zaś pisze w ten sposób o wartościach poglądowych filmu: „Obrazy są pomocami, które również przedstawiają rzeczywistość pośrednio, a przy tym apelują w zasadzie tylko do wzroku. Największą rolę odgrywa tu film, który pozwala na odtworzenie rzeczywistości w ruchu i rozwoju. Pod tym względem film do pewnego stopnia przewyższa inne środki poglądowe. Daje on bowiem możliwość dotarcia tam dokąd uczeń w roli obserwatora nigdy by nie dotarł, a przy tym pozwala na zwolnienie w czasie obserwacji tempa procesów przebiegających zbyt szybko, aby je można było obserwować, lub na przyspieszenie tempa procesów przebiegających zbyt wolno. Stosunkowo mniejsze możliwości dają obrazy diaskopowe...“

Wiele muzeów doszło dziś do przekonania, że wystawa i film poświęcony jej problemom daje bardziej wyczerpujący, pełniejszy obraz tego co z muzeum powinni wynieść zwiedzający. Znane są przykłady uzupełniania ekspozycji filmami przyczyniającymi się do dokonywania syntezy wystawy. Tego niejednego ze zwiedzających nie może wynieść po zwiedzeniu muzeum z powodu ogromu wystawionego materiału. Film stał się jeszcze jednym z czynników wzmacniających atrakcyjność odwiedzin muzealnych. Niewątpliwie posługiwanie

się przez muzeum w akcji oświatowej filmem ma poważny wpływ na wzrost jego ogólnej frekwencji rocznej. Zaobserwowano to zjawisko bardzo wyraźnie w Muzeum Historycznym i w Muzeum Techniki w Warszawie.

Do niedawna z zazdrością spoglądaliśmy na uruchamianie muzealnych kin oświatowych w krajach kapitalistycznych i na ich świetne techniczne wyposażenie. Polskie muzea zaczęły zaopatrywać się w aparaturę projekcyjną polskiej produkcji z chwilą, kiedy ta tylko stała się dostępna na rynku wewnętrznym. Do muzeów, które pierwsze posiadały własne kina należały: Muzeum Lenina w Poroninie, Muzeum w Oświęcimiu i Muzeum Lenina w Krakowie. Następnie Muzeum Historyczne w Warszawie i Muzeum Lenina w Warszawie uruchomiły swoje kina w drugiej połowie roku 1957. W roku 1958 siedem muzeów posiadało sale zaopatrzone w aparaturę filmową. W roku 1959 było ich 9, a w roku 1960 już 13-cie. W organizacji znajdują się kina w Muzeum w Rzeszowie, w Muzeum w Łańcucie, w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum w Toruniu.

Muzea leninowskie organizują najczęściej seanse filmowe z dwóch okazji — Dni Leninowskich oraz rocznic Rewolucji Październikowej. Wyświetla się tu filmy fabularne poświęcone Leninowi, bądź filmy związane tematycznie z wydarzeniami październikowymi w Rosji. Przy tym filmy te stanowią ilustrację wygłoszonych w salach kinowych prelekcji i odczytów.

Podobnie wygląda specyfika pracy z filmem w muzeach martyrologicznych (Muzeum w Oświęcimiu i Muzeum na Majdanku). Muzeum w Oświęcimiu systematycznie posługuje się filmem fabularnym „Ostatni etap” oraz filmem dokumentalnym „Wyzwolenie Oświęcimia”. Muzeum na Majdanku eksploatuje film o byłym obozie zagłady pt. „Cmentarzysko Europy”. W obydwu przypadkach filmy stanowią bądź samoistną formę pracy oświatowej, bądź wyświetlane są w połączeniu z odczytem. Filmy te w obydwu muzeach oglądają duże ilości widzów i akcja ma dość intensywny charakter. Muzeum na



Ryc. 100. Kadry z barwnego filmu polskiego „Kodeks Pułtowski”

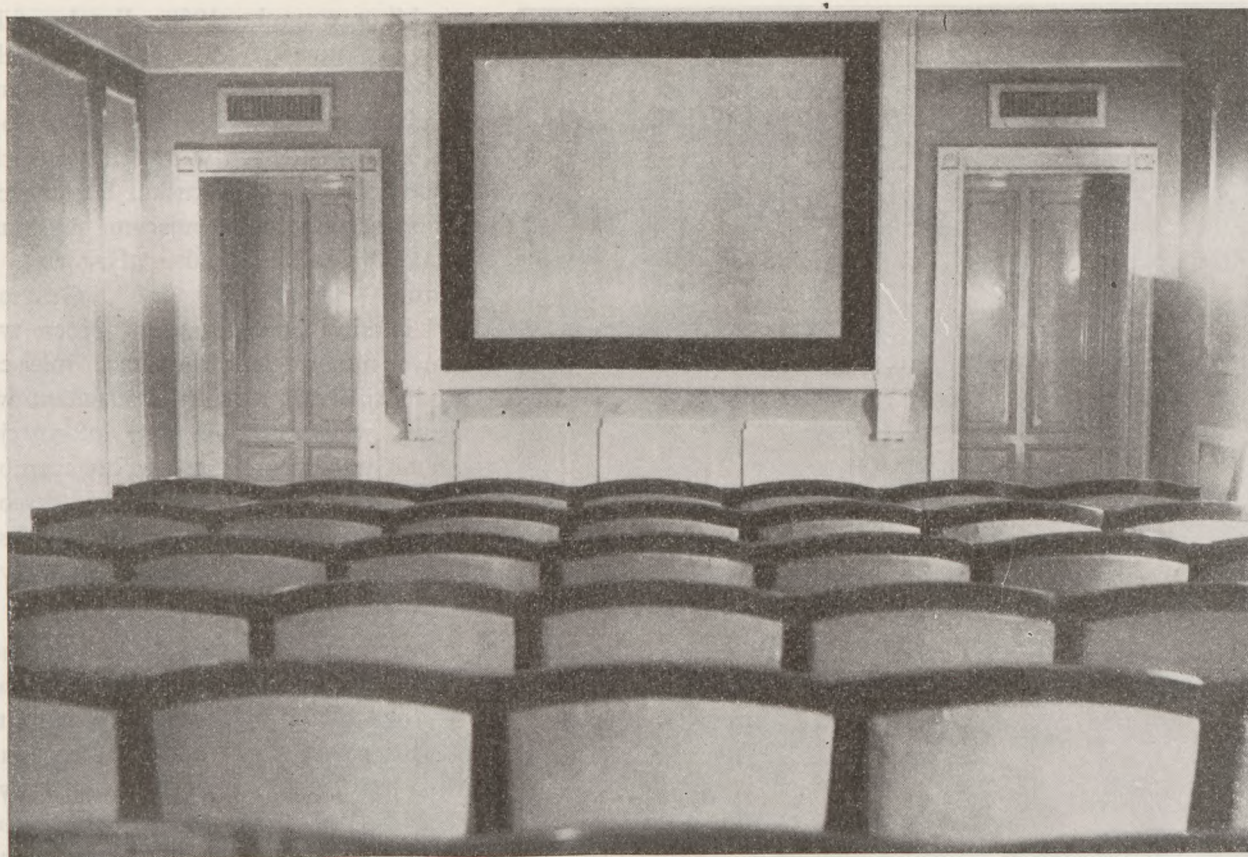


Ryc. 101. Kadry z oświatowego filmu „Drzwi Gnieźnieńskie“

Majdanku organizując w roku 1955 pokazy filmowe obok wystawy objazdowej w województwie olsztyńskim, w 5 powiatach i w mieście miało 46 seansów, które obejrzało 14 tysięcy osób. Z początkiem roku 1956 w Muzeum w Oświęcimiu wybudowano całkowicie wyposażoną nową salę kinową mieszczącą 96 osób. Z sali tej korzystają wycieczki krajowe i zagraniczne zwiedzające Muzeum. Dla przykładu można zacytować, że w roku 1959 było w tym kinie 739 seansów filmowych, a filmy obejrzało 54.256 osób. Rok 1960 przyniósł dalsze sukcesy akcji filmowej Muzeum w Oświęcimiu — 1525 seansów filmowych obejrzało 183.424 widzów.

Interesujące są doświadczenia w omawianym zakresie Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Do dyspozycji archeologów pozostaje niewielka ilość oświatowych filmów, ale i z tym skromnym zasobem Muzeum starało się przystąpić w roku 1959 do akcji filmowej. Przygotowując seanse organizatorzy liczyli raczej na młodzież szkolną i dla niej głównie opracowali prelekcje poprzedzające filmy. Tymczasem spotkała ich miła niespodzianka. Już na pierwszym seansie zanotowano licznych dorosłych widzów, przybyłych po przeczytaniu ogłoszenia w prasie. Wielu z nich po zakończeniu wyświetlania zwracało się z zapytaniem, dzieliło się uwagami na przeróżne tematy. Wyrażali swe opinie o tematyce, opracowaniu filmów, a nawet organizacji pokazu. W sali kinowej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, mieszczącej od 50 do 60 osób, w roku 1960 zorganizowano 244 seanse filmowe. Osób oglądających wyświetlane tu filmy było 20.594.

Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, organizując seanse filmowe w roku 1959 postąpiło podobnie jak Musée des Arts Décoratifs w Paryżu. Sześć seansów stanowiących cykl składało się z filmów o tematyce bliskiej ekspozycji, jednej bajki lub filmu dla dzieci. Podczas każdego seansu wyświetlano po trzy filmy ułożone w następujący sposób: „Kodeks Behema“, „Instynkt macierzyński ptaków“, „Niezwyciężony mecz“. — „Warszawa Franciszka Kostrzewskiego“, „Szczecin“, „Lot na księżyc“. — „Strzelno“, „Podwodne



Ryc. 102. Sala kinowa Muzeum Lenina w Krakowie

gniazda“, „Wycieczka“. — „Działo się to w czasach Odrodzenia“, „Akwaria morskie“, „Kaczka plotka“. — „Nasz malarz Orłowski“, „Miasto na wzgórzach“, „Przygody Sindbada Żeglarza“. — „Szkoła Kenara“, „Notatki z Jugosławii“, „Tadek Niejadek“. — Seanse te były ogłaszane publicznie za pośrednictwem afiszów rozklejanych w różnych punktach miasta oraz w szkołach.

Muzeum Pomorskie w Gdańsku rozpoczęło w listopadzie 1959 r. wyświetlanie we własnej sali kinowej filmów poświęconych architekturze, plastyce, zespołom zabytkowym itp. Seanse odbywają się tu dwukrotnie w każdą niedzielę oraz w inne dni na zamówienia szkół, instytucji czy organizacji. Filmy wyświetlane są bezpłatnie tylko dla zwiedzających wystawy muzealne. Akcja pierwszych seansów filmowych spotkała się w Gdańsku z dużym zainteresowaniem społeczeństwa, czego dowodem jest wypełniona sala kinowa podczas każdej projekcji. Już w kilka miesięcy po uruchomieniu kina Muzeum Pomorskiego, w sprawozdaniach można było czytać, że setki młodzieży gromadzi się w każdą niedzielę przed gmachem muzeum w oczekiwaniu na kolejny program, których wyświetlanie zwiększono od 3 do 4 w ciągu dnia. Zainteresowanie publiczności, a szczególnie młodzieży szkolnej akcją odczytową muzeum wspartą filmem dźwiękowym jest każdorazowo bar-

dzo duże, czego dowodem jest wysoka frekwencja na takich seansach. Potwierdziły to również doświadczenia Muzeum w Białymstoku, muzeum nie posiadającego własnej sali kinowej. Należy więc z zadowoleniem stwierdzić, że tego rodzaju nowa forma pracy oświatowej w naszych muzeach daje coraz lepsze rezultaty. Rozwój oświatowej akcji filmowej w muzeach obrazuje niżej zamieszczona tabelka:

Rok	Ilość muzealnych kin	Ilość seansów filmowych	Ilość widzów
1957	5	brak danych	brak danych
1958	7	174	21.600
1959	9	1.105	82.900
1960	13	3.912	352.500

Oceniając oświatową akcję filmową poszczególnych muzeów należy z uznaniem stwierdzić, że najlepiej i najintensywniej pracującym jest Muzeum w Oświęcimiu.

W stanie posiadania filmów mogących być przydatnymi w pracy oświatowej muzeów orientują katalogi Centrali Rozpowszechniania Filmów Oświatowych. Dotychczas wydano w roku 1957 „Wykaz filmów popularno-naukowych dźwiękowych i nie-



Ryc. 103. Kadry z filmu „Drzwi Gnieźnienskie“

mych“ oraz w roku 1958 „Katalog filmów oświatowych“. Ten ostatni uzupełniono w roku następnym suplementem. Wreszcie w roku 1960 ukazał się katalog filmów oświatowych w dwóch językach — po polsku i po francusku. Dla muzeów szczególnie interesującymi działami katalogów są takie jak: „Historia — kultura — sztuka“, „Historia“, „Geografia“ i inne. Katalog zawiera prócz tytułów filmów dane dotyczące miejsca produkcji (kraj), reżyserii, konsultantów, nazwę wytwórni filmowej, informacje o filmie w rodzaju — barwny, czy czarno-biały, ilość aktów, długość taśmy, czasokres wyświetlania. Ponadto podana jest przy każdym tytule krótka charakterystyka filmu i jego treści.

Ilość filmów, które będą interesować muzea stale i systematycznie wzrasta. W roku 1957 było ich kilkadziesiąt, obecnie mamy ich ponad sto. Stan posiadania jest jednak ciągle niedostateczny. Zachodzą przy tym wyraźne dysproporcje między filmami historycznymi, a filmami o sztuce, na niekorzyść tych pierwszych. Szczególnie odczuwa się brak filmów z dziedziny archeologii. Z drugiej znowu strony istniejące filmy z zakresu sztuki przy dokonywaniu analizy wykazują dużą przypadkowość tematyczną, co bardzo utrudnia muzeom prowadzenie racjonalnej pracy dydaktycznej z filmem.

Polski film o sztuce jest zagranicą mało znany. Najczęściej wymieniane w międzynarodowych katalogach filmów o sztuce są dwa: „Dzieło mistrza Stwosza“ i „Kodeks BeHEMA“. Że polski film o sztuce stoi na dość dobrym poziomie mogą świadczyć chociażby fakty uznania na międzynarodowych festiwalach. Na XIX Biennale Filmowym w Wenecji (czerwiec 1958) Polska uzyskała zespołowe wyróżnienie mimo konkurencji Francji i Włoch, które przez szereg lat demonstrowały znakomite dzieła filmowe.

Nasza krytyka filmowa za mało dotychczas interesowała się filmami o sztuce. Nie pisząc zbyt wiele na ten temat sugerowano fałszywą sytuację o ich zbędności. Brak wyrobionej opinii o filmach artystycznych powodował też odizolowanie twórczości tego rodzaju filmów od odbiorcy.



Ryc. 104. Sala kinowa w Muzeum Pomorskim w Gdańsku

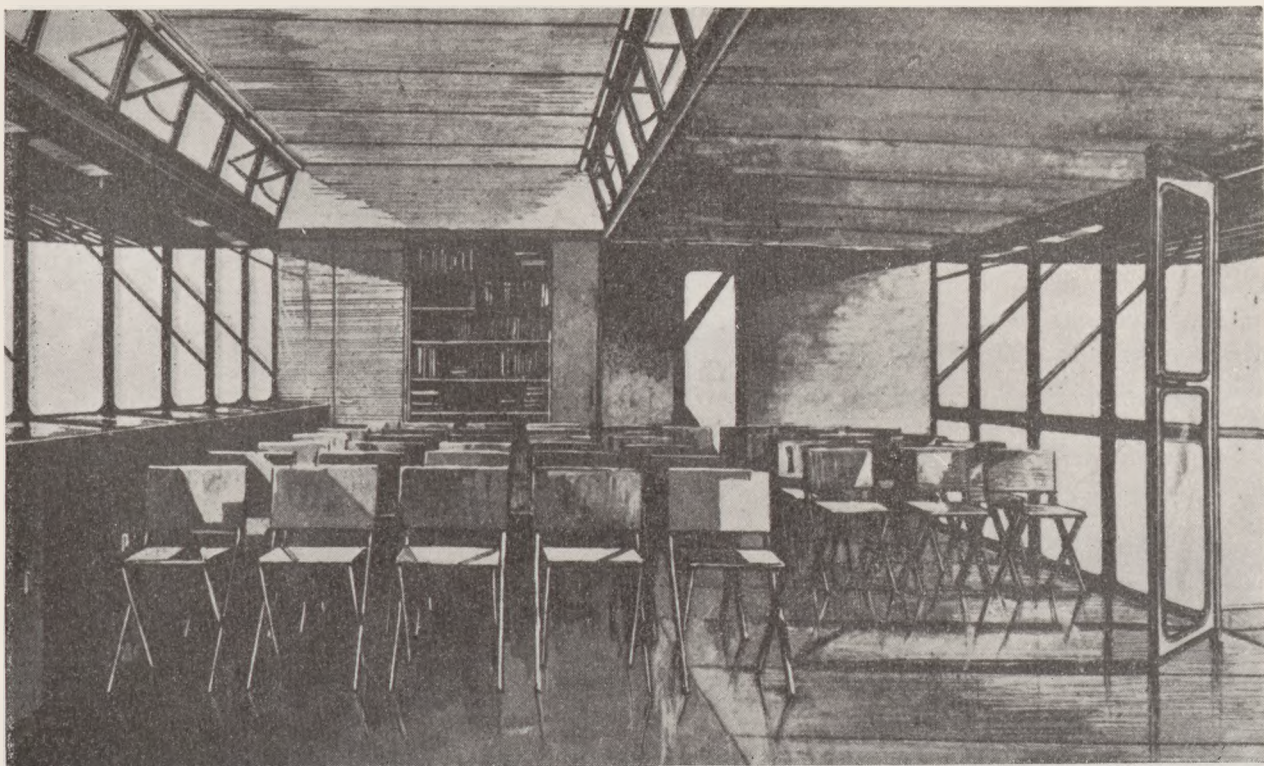
W Polsce niewielu tylko twórców zajmuje się filmem oświatowym o sztuce. Ta gałąź twórczości filmowej wymaga większej niż dotychczas troski. Tylko wówczas będzie można myśleć o wypracowaniu kilkuletniego planu produkcyjnego, który uzupełni istniejące luki tematyczne. Potrzebne też jest organizowanie przeglądów filmów oświatowych, na których odpowiednio dobrani przedstawiciele instytucji powołanych do szerzenia oświaty za pomocą filmu, mogli by wypowiedzieć się o wartościach oraz przydatności zademonstrowanych filmów. Wypowiedzi o potrzebach w zakresie filmu oświatowego niewątpliwie dopomogą wytwórniom w kształtowaniu ich produkcji.

DOŚWIADCZENIA ZAGRANICZNE

ICOM nie dysponuje wykazem muzealnych kin oświatowych z różnych państw. Z tego też względu trudno jest dokonać zestawień, które by pozwoliły ustalić jakie miejsce zajmuje film w pracy oświatowej muzeów poszczególnych krajów. Akcja oświatowa niektórych muzeów radzieckich wzbogacona jest projekcjami filmowymi. I tak na przykład w Muzeum Lenina w Moskwie po oprowadzeniu wycieczki po wystawie wyświetla się dla niej filmy o życiu

Lenina, czy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej w muzealnym kinie. Podobnie muzeum wielkiego rosyjskiego rewolucjonisty Swierdłowa w Swierdłowsku ma własną salę kinową. Warto również wspomnieć o pomysłowym sposobie użytkowania filmu dokumentalnego do uzupełnienia ekspozycji w ZSRR. Kierownik Muzeum Regionalnego w Jarosławlu nad Wołgą w ostatniej sali wystawowej wmontował w jedną ze ścian niewielki szklany ekran nieco większy rozmiarami od ekranu dużego telewizora. Przy oprowadzaniu grup wycieczkowych po naciśnięciu ukrytego włącznika następuje na ekranie pokaz regionalnych tańców i strojów ludowych. Aparatura projekcyjna została tu pomysłowo zmontowana w sąsiednich pomieszczeniach i działa samoczynnie. Wyświetlanie odbywa się na zasadzie reprojekcji.

Muzea Niemieckiej Republiki Demokratycznej wprowadziły w zakresie akcji oświatowej z filmem pewną innowację, której forma jest nieznana w innych krajach dysponujących kosztownymi środkami. Otóż przy okazji eksploatowania „wędrownych wystaw” w namiotach, wyświetlane są filmy popularnonaukowe w tymże namiocie. Jest to bardzo atrakcyjny sposób upowszechniania wiedzy, posiadający dodatkowo ten walor, że jest niekosztowny. Namio-



Ryc. 105. Muzeobus proj. E. Beer'a. Wnętrze można adaptować na salę kinowo-odczytową

ty, podobnie jak wozy kinowe uniezależniają również całkowicie prowadzącą akcję oświatową od warunków lokalowych danej miejscowości.

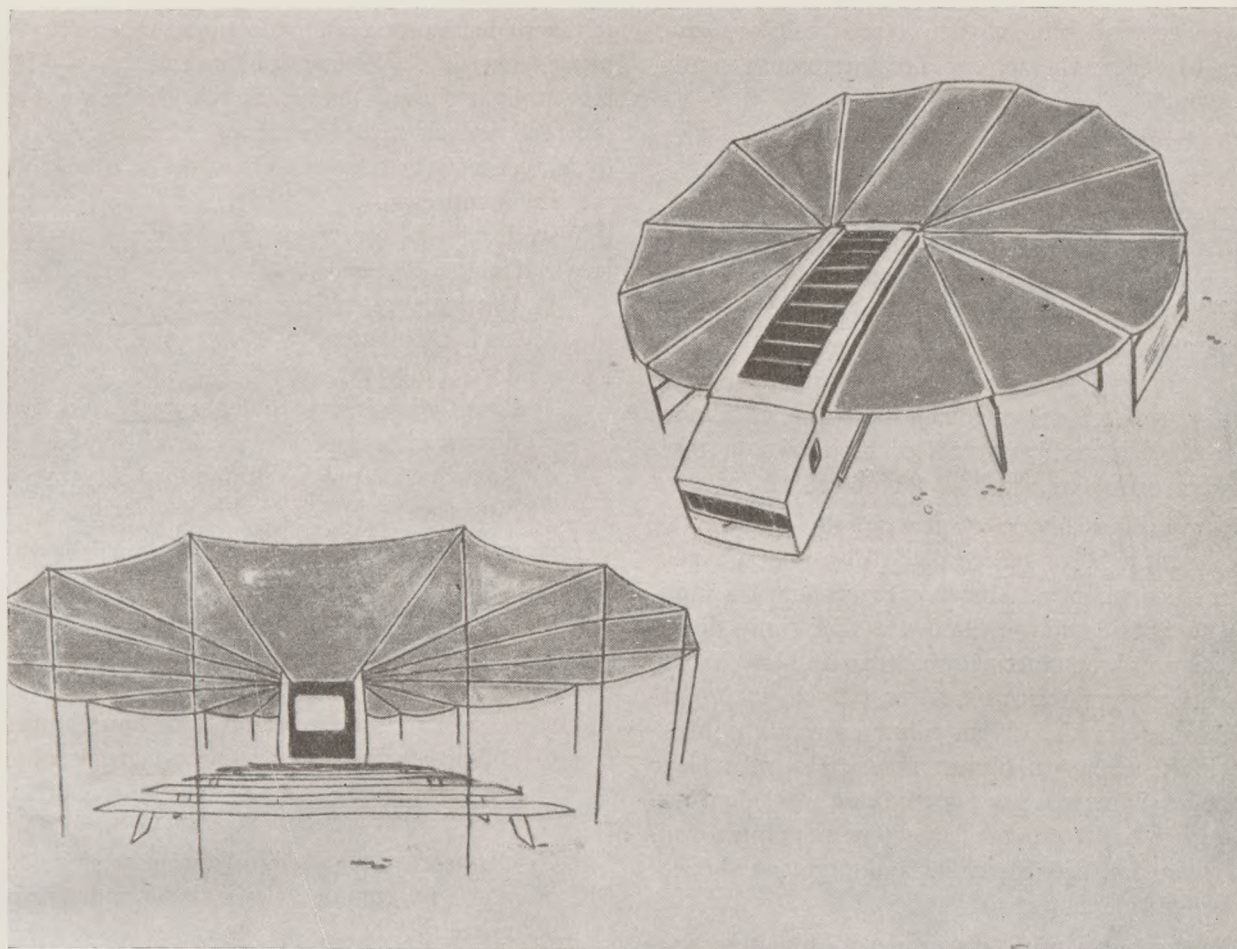
Wśród ciekawszych form aktywności oświatowej muzeów Stanów Zjednoczonych, gdzie wszystkie ważniejsze muzea i większość muzeów dziecięcych i młodzieżowych posiada specjalne sale kinowo-odczytowe, można wspomnieć, że zespół oświatowych pracowników Art Institute w Detroit produkuje systemem gospodarczym 5–8 filmów rocznie. Są to filmy o sztuce, z zakresu historii, czy historii kultury. Każdy z tych filmów może być zrealizowany dzięki posiadaniu przez muzeum bogatych kolekcji, które służą jako materiał źródłowy dla opracowywanych scenariuszy.

W Europie posługują się filmem w pracy oświatowej niektóre muzea belgijskie. Będą to w szczególności — Musées Royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli i Muzeum Szkolne w Gandawie. To ostatnie posiada dobre projektory i piękną nowoczesną salę odczytowo-kinową. Brak własnej filmoteki muzeum stara się zastąpić kontaktami z ambasadami, skąd wypożycza filmy z różnych dziedzin. Tematy filmów przewidzianych do wyświetlania są układane w cykle, a te z kolei po wydrukowaniu w kalendarzykach dostarczane do wiadomości zainteresowanym.

Spora ilość muzeów francuskich z powodzeniem posługuje się filmem w swojej pracy oświatowej, mając na tym polu dość dużo doświadczeń i niemałe

osiągnięcia. Przykładowo można wymienić: Musée Guimet — Paryż, Musée des Arts Décoratifs — Paryż, Petit Palais — Paryż, Palais de la Découverte — Paryż.

Kino Muzeum Sztuki Zdobniczej w Paryżu jest czynne od roku 1955. Muzeum organizuje dwa rodzaje seansów, jeden dla młodzieży, drugi dla dorosłych. Seanse dla dzieci do lat około 13-tu mają charakter rozrywkowy, lecz na tych seansach pierwsza ich część poświęcona jest zawsze filmowi dokumentalnemu. Są to filmy, które spełniają rolę wstępu do zagadnień historii sztuki wykładanej w szkołach. Wyświetlanie tych filmów przyczynia się do tego, że większość dzieci po seansach i związanych z nimi pogadankach pozostaje w muzeum, spędza tam wszystkie popołudnia czwartkowe wolne od zajęć szkolnych. Seanse filmowe dla dorosłych poświęcone są głównie projekcji filmów o malarstwie, rzeźbie, architekturze i muzyce, które uzupełnia się filmami o podróżach lub filmach fabularnych. Muzeum Sztuki Zdobniczej programy filmowe ogłasza drukiem, przy czym bardzo interesujące bywają zestawy filmów wyświetlane dwa razy w tygodniu w każdy czwartek i sobotę o godzinie 21-ej. Na przykład: film „Legenda świętej Urszuli” poświęcony dziełu malarzki Carpaccia wyświetlany jest łącznie z następującym po nim doskonałym filmem fabularnym Lawrence Oliviera — „Hamlet”, film monograficzny „Van Gogh” z filmem fabularnym „Napoleon”.



Ryc. 106. Projekt nowego polskiego muzeobusu

Innym razem będzie to film o najważniejszych płótnach Henri Rousseau oraz film pt. „Wakacje pana Hulot”. Muzeum dokonuje również innych zestawów filmów jak np. filmy skandynawskie. Do serii tej wchodzi dwa filmy krótkometrażowe i jeden fabularny. Będą to — kolorowy film pt. „Fiordy Norwegii”, „Rytm miasta” i film fabularny produkcji szwedzkiej „Ona tańczyła tylko jedno lato”.

Prócz wymienionych zestawów filmów muzealne kino organizuje seanse poświęcone wyłącznie sztuce. Do takich będą należały: „Belgijskie zamki i opactwa”, (kolorowy ten film ukazuje zamki feudalne, twierdze i opactwa XI, XII i XIII wieku), oraz drugi pt. „Rubens”; obydwie stanowią jeden seans. Inny przykład: kolorowy film pt. „Indus River” poświęcony rzece, widokom i zabytkom Pakistanu jest wyświetlany obok filmu podróżniczego „Zdobycie Everestu” (kolorowy). Dla dopełnienia przeglądu możliwości stosowanych wariantów w dobieraniu filmów w muzealnym kinie, przytoczę jeszcze jeden seans złożony z takich filmów krótkometrażowych jak: 1) „Obrazki letnie we Włoszech” (Muzyka Vivaldiego, 2) „Starożytny Rzym” (Wygląd Rzymu

za czasów cesarstwa w IV wieku), 3) „Malowidła etruskie” (Bogactwo cywilizacji etruskiej. Grobowce Tarkwiniuszów), 4) „Skarby sztuki średniowiecza we Włoszech” (Malarstwo, rzeźba, złotnictwo, mozaiki), 5) „Il drama di Cristo” (Fresk Giotta w Padwie). W stałej dyspozycji muzealnego kina pozostają takie filmy jak: „Toulouse-Lautrec”, „Mozaiki Rawnenny”, „Buma” (kolorowy film o sztuce murzyńskiej — rzeźba w drzewie), „Złoty Wiek” (kolorowy film dokumentalny ukazujący dzieła sztuki malarzkiej takich mistrzów jak Jana van Eyck, Rogera Van der Weyden, Hansa Memlinga, Piotra Breughela i wielu innych).

Również Historyczne Muzeum w Sztokholmie prowadzi pracę oświatową z użyciem filmu. Organizowane są tu dla dorosłych wieczory filmowe i krótkie instruktażowe filmy dla młodzieży szkolnej z okręgu sztokholmskiego.

Wiedeńskie muzea organizują także seanse filmowe, które mają różną tematykę zależnie od profilu danej placówki. Seanse filmowe odbywają się w godzinach od 10 i 12-ej.

Nieobca jest akcja oświatowa za pośrednictwem filmu muzeom holenderskim. Do muzeów posiada-

jących doświadczenia w tym zakresie należą: Gemeente Musea w Hadze, czy Tropenmuseum w Amsterdamie.

Osobnym zagadnieniem są muzea filmowe, które z racji swojej specjalności posiadają własne sale kinowe. Muzeum takie istnieje w Amsterdamie (Nederlandse Filmmuseum). Jest ono subwencjonowane przez Ministerstwo Sztuki i Nauki oraz przez władze miejskie Amsterdamu. Zbiory Holenderskiego Muzeum Filmowego stanowi filmoteka kopii 16 i 35 milimetrowych, ponadto muzeum dysponuje ogromnymi zasobami dokumentacji poświęconej filmowi w ogólności, archiwum zdjęć, biblioteką, a także bogatym zasobem plakatów filmowych.

Muzeum posiada do dyspozycji salę kinową o 200 miejscach, w której odbywają się dwa razy w tygodniu seanse filmowe. Muzeum przeznacza do pokazów wszystkie rodzaje filmów, a więc filmy długometrażowe, krótkometrażowe, wreszcie filmy o sztuce stanowiące również określoną pozycję w programach muzealnych. Celem zainteresowania publiczności wyświetlanym filmem seanse Holenderskiego Muzeum Filmowego są poprzedzane wykładem wygłaszanym bądź to przez jednego ze współpracowników muzeum, bądź przez jakiś autorytet w określonej dziedzinie filmu.

W Muzeum istnieje również mała filmoteka specjalistyczna poświęcona filmom o sztuce pod egidą Międzynarodowego Zjednoczenia Filmu o Sztuce. Powstała ona przy współpracy z Międzynarodowym Związkiem Archiwów Filmowych.

Pod kierownictwem UNESCO i przy współpracy swoich departamentów informacji i upowszechniania kultury — Międzynarodowa Rada Muzeów — zorganizowała konferencję 27 ekspertów w Brukseli w roku 1958, której przedmiotem był problem: muzeum, film i telewizja. Na konferencji dyskutowano między innymi na ten temat, w jaki sposób przy pomocy filmu muzea poszczególnych krajów starają się zwiększyć frekwencję i czego oczekują muzea od tego rodzaju działalności oświatowej.

Zagadnienie ustalenia praktycznego programu współpracy pomiędzy muzeami i filmem, problem na który zwrócono uwagę na konferencji ICOM w Brukseli, został w Polsce szczęśliwie rozwiązany. W znacznie trudniejszym położeniu są muzea w krajach kapitalistycznych, gdzie dziedzina produkcji filmowej znajduje się w prywatnych rękach i kieruje się w zakresie polityki programowej wyłącznie względami skomercjalizowanego rynku zbytu. Ta sama konferencja zwróciła też większą uwagę na telewizję, oceniając, iż może ona odegrać znacznie większą rolę w propagandzie muzealnictwa od filmu. Wysuwano przy tym następujące twierdzenie: — „Można stworzyć wiele i bardzo dobrych filmów o muzeach, ale

ich szerokie rozpowszechnianie można osiągnąć tylko przez telewizję“. „Wielkie dni kina minęły“. — Ten niewątpliwie słuszny dla niektórych krajów wniosek, odwrócił jednak nieco uwagę od filmu i jego roli dydaktycznej jaką odgrywa on w pracy oświatowej w samym muzeum.

Wśród zaleceń konferencji znalazły się następujące zadania:

- 1) Ustalenie czym jest muzealny film.
- 2) Zachęcenie muzeów i wytwórni filmowych do współpracy.
- 3) Przystudiowanie problemu zabezpieczenia filmowych zasobów muzealnych.
- 4) Rozwinięcie produkcji filmów dotyczących muzeów.

Aby wykonać te zalecenia nakreślono taki program postępowania:

- a) Wydanie i jaknajszersze rozpowszechnienie w skali międzynarodowej broszury zawierającej zalecenia ICOM-u w sprawie bezpieczeństwa filmowanych obiektów muzealnych.
- b) Dalsze studiowanie technicznych sposobów zwiększania bezpieczeństwa zbiorów muzealnych.
- c) Utworzenie międzynarodowego katalogu filmów i programów telewizyjnych z dziedziny muzealnictwa.
- d) Utworzenie międzynarodowej nagrody dla tego rodzaju filmów.
- e) Utworzenie dwóch wzorcowych filmów.
 1. Wstęp do odwiedzin muzeum pod kierunkiem przewodnika.
 2. Pokazanie oświatowych źródeł działania muzeum.

PERSPEKTYWY ROZWOJU FORM WYKORZYSTYWANIA FILMU W PRACY OŚWIATOWEJ MUZEÓW

Dotychczas poza szeregiem prac przyczynkarskich na temat wykorzystania filmu w pracy oświatowej muzeów, brak nieomal całkowicie gruntowniejszych systematycznych opracowań z tej dziedziny. Jeżeli popatrzymy na ten problem z perspektywy kilkuletnich doświadczeń, dojdziemy do wniosku o potrzebie opracowania tego zagadnienia.

Zdajemy sobie przecież w pełni sprawę jak wielką rolę odgrywa film w nowoczesnej pedagogice. W roku 1957 — II Międzynarodowy Konkurs Filmów Rozrywkowych dla dzieci zwrócił uwagę na szereg teoretycznych problemów, które zarysowano na podstawie badań eksperymentalnych. Wyniki tych badań są cennymi wskazówkami w doborze tematów filmów dla widowni dziecięcej, gdyż udało się uzyskać odpowiedź na pytanie — jakie filmy podobają się dzieciom oraz jak upodobania te ulegają zmianom w zależności od wieku. W ślad za autorami artykułu „Warszaw-

skie dzieci przed ekranem“ przytaczam tabelę, w której liczby obrazują stopień zainteresowania danym rodzajem filmu.

RODZAJ FILMU	MŁODSI		STARSI	
	CHŁOPCY	DZIEW-CZĘTA	CHŁOPCY	DZIEW-CZĘTA
Fabularny	29,9	25,7	27	28,4
Dokumentalny	19,5	19	21,1	20,2
Kukiełkowy	20,8	22,7	13,6	20,3
Rysunkowy	17,4	18	10,7	5

Pierwsza grupa — młodszych składała się z dzieci w wieku od 7 do 9 lat. Druga grupa — starszych obejmowała dzieci w wieku od 9 do 12 lat.

Wśród dzieci starszych, jak widać z tabeli, ulegają stopniowej zmianie upodobania poszczególnych rodzajów filmu. Można tu zaobserwować ciekawy dla muzeów fakt wzrostu zainteresowania filmem dokumentalnym. Muzea powinny o tym pamiętać przy doborze rodzajów filmów składających się na seans dla młodzieży szkolnej w swoim kinie.

Przed muzeami otwierają się specjalne perspektywy jako gabinetów pomocy naukowych dla szkół różnych typów. Obok wystaw stałych czasowych

i oświatowych wiele muzeów dysponuje już dziś salami kinowo-odczytowymi. Jest to tym istotniejszym osiągnięciem, że pełne stosowanie metody upogładawiania lekcji w szkole wymaga dużych nakładów finansowych. Instytut Pedagogiki w Polsce podaje, że całkowite wyposażenie jednej siedmioklasowej szkoły w pomoce naukowe kosztuje 180 tysięcy złotych, a szkoły licealnej do 250 tys. zł. Tymczasem z jednego muzeum i jego sali kinowej może korzystać wiele szkół znajdujących się w danym mieście.

Odrębnym problemem jest wykorzystanie filmu przez muzea przy wystawach objazdowych. Doskonałe warunki do tego stwarzają muzeobusowe wystawy objazdowe. Muzeobusy, a szczególnie ich nowe typy, w których przewidziano odpowiednie urządzenia do wyświetlania filmów, będą mogły doskonale spełniać zadania dydaktyczne wobec zwiedzających, wzbogacając znacznie ekspozycję.

Bezpośrednią funkcją wzrastającej ilości muzealnych kin jest dziś niewątpliwie stwarzanie coraz dogodniejszych warunków osiągania lepszych wyników jakościowych pracy oświatowej. Wydaje się wręcz niezbędnym istnienie kina w muzeum w przypadku przejścia tegoż do intensywnych form pracy oświatowej.

BIBLIOGRAFIA

- 1) T. Banasik, *Film popularno-naukowy na usługach muzeum*. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 17. Warszawa 1958 s. 52—54.
- 2) T. Banasik, *L' activité de la television et du film dans l'oeuvre éducative des musées polonais*. Warszawa 1958.
- 3) T. Banasik, *Międzynarodowa konferencja w Brukseli poświęcona problemowi muzeum, filmu i telewizji*. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 18. Warszawa 1958, s. 64—67.
- 4) A. Kwincińska i B. Kwinkowska, *Telewizja i film na usługach pracy oświatowej*. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 18. Warszawa 1958, s. 68—69.
- 5) I. Nowakowska, *Kilka informacji o filmie oświatowym*. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 24. Warszawa, 1959, s. 84—86.
- 6) R. Sawicz, *Z doświadczeń Muzeum Lenina w Warszawie*. „Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 23. Warszawa, 1959, s. 66—67.
- 7) A. Zawisza, *Filmy oświatowe w Muzeum Śląskim we Wrocławiu*. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków“ Nr 35. Warszawa 1961, s. 117—122.

WYBÓR Z BIBLIOGRAFII OBCEJ

- 1) G. Amberg, *Art, Films and „Art Films“*. „Magazine of Art“. Vol. 45. N. 3. 1952. s. 124—133.
- 2) L. Annaud, *Making Museum Films*. „Museums Journal“. N. 1. London, Mai 1954. s. 7—9.
- 3) I. Bohus, *Sposoby a prostriedky muzealnej propagacie*. „Muzeum — Studijny a informacny material“. Bratislava 1958. z. 3. s. 5—42.
- 4) L. Burbank Bridaham and M. Clarence Buckingham, *Duplicating Color Slides*. „Museum News“. Vol. 29. No. 11. Washington 1951. s. 6—7.
- 5) J. Mason Brown, *The Grace Rainey Rogers Auditorium*. „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art“. XII. 1954. s. 249—255.

- 6) *Deux films fixes de l'Unesco sur les musées et les télé-clubs.*, „Chronique de l'Unesco“. Vol. III. No 5. Paris 1957. s. 112—113.
- 7) Durban Museum and Art Gallery. Public lectures-Showing of filmguide lecturer — Visits of school children group visitors — Educational films — Children's story hour — Leans to school. Annual Report for municipal year 1950/51. s. 2—6.
- 8) Film division (Division du film. Le film sur l'art.) 1950. Etudes critiques. Répertoire international II. Paris 1951. s. 72.
- 9) *Filmstrip Catalogue*. Leicester Museum and Art Gallery Schools Service Department. 1952. s. 54.
- 10) R. Gobillot, *Un film sur le Musée de Chartres*. „Musées et collections publiques de France et de l'Union Française“. No 8. Paris 1956. Juil.—sept.
- 11) „Human Rights“ *Six Unesco Filmstrips*. „Visual Education“. London. Nov. 1952. s. 15.
- 12) P. Johnstone, *Report on the ICOM Conference at Brussel on Museums, Film and Television*. July, 1958. ICOM. 59. s. 10.
- 13) M. K. Kidd, *Filmstrips and Museums*. „Museums Journal“. Vol. 56. No 11. London 1957. s. 264—265.
- 14) J. Lameere. *La conception et l'organisation modernes des Musées d'art et d'histoire*. „Museumion“. Vol. 12. No III. Paris 1930. s. 239—311.
- 15) H. v. Niels, *Berliner Museumsfilm*. „Berliner Museen“. R. 1935. s. 59 i nast.
- 16) S. Thompson — L. G. Annaud, *Film Experiments at Glasgow*. „Museums Journal“. vol. 56. No 8. London 1956. s. 193—196.
- 17) G. Thuesen, *Museale Kulturfiler*. „Museumsyntt“ No 3. Norsko 1956 s. 12—13.
- 18) W.E.S. — *The Cinema and the Museum*. „Museums Journal“ Vol. 55. No 12. London, 1956. s. 301—302.

WALKA Z BIOLOGICZNYMI SZKODNIKAMI ZBIORÓW MUZEALNYCH

Walka z biologicznymi szkodnikami jest jedną z powszednich spraw praktyki muzealnej. Nie jest to sprawa nowa, wiąże się z jedną z podstawowych funkcji muzeum, zapewnienia zbiorom jaknajlepszonych warunków przechowywania, ochroną obiektów przed zniszczeniem. W niszczeniu obiektów muzealnych działalność organizmów żywych, „żerujących” na zabytkach zajmuje niepoślednie miejsce. Organizmy żywe dla swego rozwoju wymagają sprzyjających warunków z których najważniejsze to temperatura, wilgotność i podłoże. Podłoże musi zawierać substancje odżywcze. Dlatego niszczeniu przez szkodniki biologiczne podlegają w zbiorach muzealnych te obiekty, których tworzywo jest bogate w substancje pochodzenia organicznego. Są to obiekty pochodzenia organicznego, jak drewno, papier, skóra, kość, lub obiekty w których skład wchodzi substancje organiczne jak obrazy, akwarele, części uzbrojenia, meble i wiele innych.

Z zespołu warunków przechowywania obiektów muzealnych najważniejsze są wilgotność i temperatura¹⁾. Szybkość niszczenia i „starzenia” się obiektów w warunkach muzealnych jest w znacznej mierze od nich zależna.²⁾ Organizmy żywe, zwłaszcza bakterie, pleśnie i grzyby wymagają dla swego rozwoju pewnego minimum wilgotności podłoża i powietrza.³⁾ Wymagania te są wyższe dla zapoczątkowania rozwoju.

Określając temperaturę i wilgotność względną⁴⁾ należy brać pod uwagę ich zmiany w ciągu dnia w różnych miejscach pomieszczeń. Dla określenia temperatury i wilgotności względnej posługujemy się psychrometrami Augusta i Assmanna.⁵⁾ W warunkach muzealnych dogodniejszy jest psychrometr Augusta, mimo że jego dokładność jest mniejsza niż psychrometru Assmanna. Psychrometr Augusta wykazuje mniej ściśle wyniki pomiarów wtedy,

kiedy znajduje się w bliskim sąsiedztwie źródeł ciepła lub zimna w pomieszczeniu. Należy je osłaniać od strony źródeł promieniowania, lub umieszczać zdaleka od nich. Batyst lub gaza winny ściśle przylegać do dolnego zakończenia-naczynka termometru wilgotnego, zapas wody do zwilżania w specjalnym zbiorniku winien być stale uzupełniany.

Psychrometr Assmanna⁶⁾ zbudowany jest na tej samej zasadzie co psychrometr Augusta, tzn. że składa się również z dwu termometrów, a wilgotność względną oblicza się z różnicy wskazań termometru suchego i mokrego.

W muzeach pożądane jest stałe badanie zachodzących zmian warunków klimatycznych pomieszczeń w których przechowywane są eksponaty. Do tego celu najdogodniejsze są przyrządy samopiszące termograf, hydrograf, lub zespolone hydrotermografy⁷⁾. Przyrządy te rejestrują dane cyfrowe dotyczące wilgotności względnej i temperatury na wstęgach papierowych z naniesioną podziałką wilgotności, temperatury i czasu, nakładanych na bęben obracany mechanizmem zegarowym ze stałą szybkością 1 obr/tydzień. Na wykresie tydzień podzielony jest na dni i godziny. Wystarcza tylko zaopatrzyć wykres w datę nałożenia na bęben i datę zdjęcia. Piórka piszące przytwierdzone są do ramion przyrządów pomiarowych. Nakręcanie mechanizmu zegarowego, zmiana taśmy odbywa się raz w tygodniu, natomiast sprawdzenie wskazań przyrządów raz na dwa tygodnie.⁸⁾

Prowadzenie pomiarów wilgotności względnej i temperatury pozwala na wczesne sygnalizowanie odchyleń normy i stosowanie środków mających na celu poprawienie warunków przechowywania eksponatów.⁹⁾ Zabiegi takie jak wietrzenie, suszenie, nawilżanie przez skrapianie podłogi czy wieszanie naczyń na kaloryfery stosuje się w praktyce muze-

alnej od dawna. Wszystkie te zabiegi są tylko półśrodkami. Obecnie dąży się do wyposażenia muzeów w urządzenia klimatyzacyjne zapewniające utrzymywanie stałej temperatury w granicach 18—20° C i wilgotności względnej 65—68%¹⁰⁾

Rozwój bakterii gnilnych, odbywający się w obiektach w których skład wchodzi substancje białkowe, wymaga wysokiej wilgotności podłoża i sprzyjającej temperatury. W warunkach muzealnych zjawisko aktywnego gnicia należy do rzadkości. Zdarzyć się to może tylko w wypadku zamknięcia obiektów. Dlatego gnienie jest problemem, któremu z punktu widzenia muzeologii nie poświęca się zbyt wiele uwagi.¹¹⁾ W konsekwencji z zagadnieniem tym stykamy się przy opracowywaniu obiektów ze skóry, pergaminu, papieru, oraz w przygotowywaniu klejów malarskich i spoiw w skład których wchodzi kazeina i inne substancje białkowe.¹²⁾

Prace Sanborn'a, Sartory'ego, Mayera i Baumli'ego Kowalika i Gallo pozwoliły rozróżnić mikroorganizmy spotykane powszechnie na papierze, pergaminie i skórze od mikroorganizmów spotykanych sporadycznie.¹³⁾ Pospolicie spotyka się ograniczoną ilość gatunków *schizomyceti* i około stu gatunków *fungi* gnieźdzących się w książkach i w różnym stopniu niszczących papier, pergamin i skórę. Sporadycznie spotykamy mikroorganizmy żyjące normalnie na innych materiałach (rośliny, materiały etc.) wśród których są również mikroorganizmy niebezpieczne dla człowieka.¹⁴⁾

Zarodniki *Schizomyceti* i grzybów spotyka się wszędzie. Normalnie są również obecne w surowcach służących do wyrobu papieru. Pozostają w papierze miesiącami a nawet latami rozwijają się w wypadku powstania warunków sprzyjających ich rozwojowi.

Mikroorganizmy zwalczą się drogą dezynfekcji. Dezynfekcją nazywamy czynności mające na celu zabicie mikroorganizmów i ich zarodników. Słowo dezynfekcja wywodzi się od łacińskiego wyrazu *infectio* (zakażenie), przy czym przedrostek *dez* oznacza że chodzi o odkażenie tzn. o usunięcie mikroorganizmów i ich zarodników. Dezynfekcję przeprowadzamy środkami fizycznymi i chemicznymi. Ze środków fizycznych wymienić można naświetlanie promieniami UV (lampa kwarcowa), stosowanie podwyższonej temperatury (prasowanie gorącym żelazkiem, działanie gorącym powietrzem o temp. 150° C, gorącą parą pod ciśnieniem ok. 1 atm., gotowanie).

Środki chemiczne to różne trucizny działające na mikroorganizmy, stosowane w postaci gazowej lub w postaci roztworów. Z trucizn stosowanych w postaci roztworów interesujące są w praktyce muzealnej te, które dodaje się do klejów i spoiw malars-

kich celem zapobieżenia ich gniciu. Wymienić tutaj można sublimat tzn. chlorek rtęciowy (HgCl_2) stosowany w rozcieńczeniu 1 : 1000. Roztwór otrzymuje się przez rozpuszczenie 1 g sublimatu w 1 litrze wody. Praktycznie jest rozpuścić 10 g sublimatu i 45 g soli kuchennej w 1 litrze wody. Roztwór taki rozcieńczamy w stosunku 1 : 10 w wodzie lub dodajemy do kleju. Dodatek soli kuchennej stabilizuje roztwór, tzn. zapobiega przekształceniu się sublimatu w bardziej trwały, nierozpuszczalny i nietoksyczny kalomel (Hg_2Cl_2) — chlorek rtęciawy. Poza sublimatem znany jest i stosowany do tego celu szereg związków organicznych, przeważnie chlorowco i nitropochodnych fenolu i naftalenu jak pięciochlorofenol, dwunitronaftalen, występujących pod różnymi nazwami handlowymi.

W konserwacji grafiki stosowany jest związek o wzorze $\text{CH}_3\text{C}_6\text{SO}_2\text{ClNa}$ (Chloramina T). Jest to biały proszek stosowany w roztworze 0,5—1,0%. Posiada własności bielące i wybitne własności dezynfekcyjne.

Trucizny gazowe (gazy i pary lotnych związków) stosujemy w zabiegach gazowania (fumigacji). Gazowanie przeprowadza się bądź w magazynach, bądź w specjalnych komorach pod normalnym, zmniejszonym lub podwyższonym ciśnieniem.¹⁵⁾ W praktyce muzealnej często stosuje się formaldehyd uzyskiwany z odparowywania formaliny¹⁶⁾. W komorach gazowych stosowane są: bromek metylu (CH_3Br ciecz łatwoprzeka, mrówczan metylu (nazwa handlowa Areginal, ciecz o temp. wrzenia 31,5° C), dwusiarczek węgla (CS_2 ciecz łatwoprzeka, dawniej powszechnie używana w postaci pary głównie do dezynsekcji obiektów muzealnych). Para dwusiarczku węgla tworzy z powietrzem mieszaninę wybuchową. Dla utrudnienia ulatniania się i zapalenia w czasie transportu, na powierzchnię dwusiarczku węgla nalewa się warstwę 5 cm wody. Do dezynfekcji miesza się z czterochlorkiem węgla który zmniejsza jego własności wybuchowe; dwuchloroetan lub chlorek etylenu stosowany do fumigacji pustych pomieszczeń muzealnych przyspiesza korozję metali. Dawkowanie 3,5—4,5 kg na 100 m³ przestrzeni gazowanej; mieszanina tlenu etylenu i dwutlenku węgla w stosunku 1 : 9 (10%) — Cartox, nazwa polska Rotanox, dostarczany w butlach stalowych pod ciśnieniem 120—150 atm. Własności trujące posiada tlenek etylenu; dwutlenek węgla jest dodatkiem przeciwdziałającym wybuchowi mieszaniny tlenu etylenu z powietrzem. Dawkowanie 250—325 g Rotanoxu na 1 m³ przestrzeni; gaz węgierski BF-trójchloroetylen i czterochloroetan. Stosuje się drogą odparowania na specjalnych grzejnikach. Dawkowanie 380 cm³ płynu na 1 m³ przestrzeni gazowanej. Z wymienionych tutaj środków do fumigacji naj-

lepsze własności dezynfekcyjne posiada tlenek etylenu. Inne poza może formaldehydem posiadają raczej własności owadobójcze niż bakterio-bójcze. Wobec innych środków owadobójczych, znacznie skuteczniejszych, które omówione będą w części artykułu zajmującej się walką ze szkodnikami owadzi-mi, wymienione już tutaj gazowe środki fumigacyjne nie mają większego znaczenia.

Odrębnym zagadnieniem jest walka z grzybami. Do tej grupy szkodników należą pleśnie¹⁷⁾. Pojawiają się one na powierzchni obiektów. Są łatwe do wykrycia. Działanie ich dotyczy w wypadku obiektów muzealnych raczej powierzchni obiektów. Walka z nimi, a zwłaszcza niszczenie ich zarodników odbywa się tak jak innych drobnoustrojów drogą dezynfekcji i niedopuszczania do powstania warunków ich rozwoju. Niemniej wśród grzybów spotykamy odmiany niszczące całkowicie niektóre rodzaje obiektów muzealnych, sprzęt a nawet budynki. Walka z nimi jest trudna, wymaga stałej uwagi i stąd zagadnienie to zasługuje na szersze omówienie.

Najogólniej charakteryzującą grzyby cechą jest brak chlorofilu w ich protoplaźmie, a co z tym się wiąże, niezdolność do wytwarzania związków organicznych. Wszystkie do życia i rozwoju potrzebne substancje organiczne muszą grzyby pobierać z podłoża na którym się rozwijają. Zależnie od podłoża na którym żyją i sposobu bytowania grzyby dzielimy na dwie grupy:

1. pasożyty
2. saprofity

Grzyby pasożytnicze żyją i rozwijają się na żywych organizmach roślinnych lub zwierzęcych.

Grzyby saprofityczne rozwijają się na martwych ciałach organicznych.

Poza tym istnieją formy pośrednie mogące przejawiać cechy pasożytnicze i saprofityczne.

Z punktu widzenia budowy grzyby dzielimy na niższe i wyższe. U grzybów niższych cały aparat wegetacyjny sprowadza się najczęściej do jednej komórki posiadającej kształt kulisty, jajowaty wzgl. nitkowaty. Często rozwinięta nawet grzybnia, składająca się z licznie rozgałęzionych nitek-strzępeków jest tworem jednokomórkowym. Cytoplazma takiego jednokomórkowego rozgałęzionego tworzy posiada więcej jąder.

Grzyby wyższe zbudowane są z wielu odrębnych komórek. Nitkowate twory z których zbudowane są ich grzybnie podzielone są wyraźnie poprzecznymi błonami na poszczególne komórki z których każda posiada własne jądro.

Grzyby dzielą się na cztery gromady:

1. pleśniowce
2. workowce
3. podstawczaki
4. grzyby niedoskonałe

Najliczniejszą gromadę wśród grzybów stanowią workowce. Rozmnażają się przez zarodniki wytwarzane w zarodniach zwanych workami. Strzępki ich, nitki, podzielone są przegrodami na poszczególne komórki. Część workowców rozwija się na martwej materii organicznej. Są to formy saprofityczne. Należą do nich pędzlaki (*Penicillium*) i kropidlaki (*Aspergillus*) tworzące pleśnie, mające jednak z pleśniowcami niewiele wspólnego. Niektóre z workowców pasożytują na organizmach żywych, inne znów w symbiozie z glonami tworzą liczne gatunki porostów¹⁸⁾.

Gromada podstawczaków obejmuje gatunki które z punktu widzenia ich formy przyzwyczailiśmy się nazywać grzybami. Z ich grzybni wyrastają owocnie składające się często z trzonka i kapelusza. Dolna część kapelusza składa się z rurek lub blaszek. Do gromady tej należą wszystkie grzyby powodujące rozkład drewna oraz grzyby jadalne i trujące. Podstawczaki rozmnażają się przez zarodniki wytwarzane w owocniach. Zarodniki rozprzestrzeniają się w różny sposób. Nosicielem zarodników może być wiatr, woda, zwierzęta, człowiek.

Grzyby niedoskonałe nie tworzą owocni ani w postaci worków ani podstawek. Niektóre z nich wywołują schorzenia liści roślin, inne tzw. sinicę drewna w tartakach.

Z gromadą pleśniowców stykamy się czasem w praktyce muzealnej; rozwijają się one najchętniej na powierzchni materiałów organicznych np. skóry, papieru, werniksu.

Warunkiem wyrośnięcia grzyba w danym miejscu jest znalezienie się tam zarodnika, tzn. zakażenie. Aby zarodnik mógł wykiełkować musi mieć odpowiednie warunki. Warunkami tymi są: podłoże, wilgotność i temperatura. Poza posiadaniem w swoim składzie niezbędnych dla życia i rozwoju substancji, podłoże winno wykazywać odpowiedni odczyn chemiczny. Rozwój grzybni odbywa się najlepiej na podłożu kwaśnym. Na podłożu zasadowym grzyby rosną słabo lub nie rozwijają się wcale.

Zarodniki grzybów posiadają określoną trwałość. Są gatunki grzyba których zarodniki tracą zdolność kiełkowania już po kilku miesiącach, inne zachowują zdolność kiełkowania przez wiele lat. Odpowiednia wilgotność jest warunkiem dotyczącym zarówno podłoża jak i powietrza. Wymagania grzybów odnoszące się do wilgotności powietrza i podłoża są różne dla różnych gatunków. Grzyb jest tym niebezpieczniejszy im ma mniejsze wymagania odnośnie wilgotności, ponieważ ograniczenie innych warunków poza wilgotnością potrzebnych dla rozwinięcia się grzybni z zarodnika jest niemożliwe w praktyce. Grzyb do swego rozwoju nie potrzebuje światła. Wymaga pewnej ilości powietrza, możliwie bez przewiewu, rośnie w szerokim zakresie tem-

peratur od 3–60° C. Wilgotność wymagana przez grzyby do ich wzrostu wynosi zależnie od gatunku od 20–60% wilgotności podłoża. W pierwszej fazie rozwoju grzyby odżywiają się składnikami łatwo przyswajalnymi, rozpuszczalnymi w wodzie, ciałami białkowymi, cukrami itp. Ponieważ substancji tych w podłożu takim jakim jest papier, skóra, drewno, tkanina jest mało i zostają szybko wyczerpane, grzyb zaczyna wytwarzać fermenty powodujące rozkład substancji nierozpuszczalnych skóry, papieru, drewna, tkaniny, ich chemiczną transformację na substancje przyswajalne przez organizm grzyba, a przy okazji rozkład substancji obiektu. Szkodniki papieru, skóry i tkaniny wywodzą się głównie z gromady workowców, szczególnie pędzlaków (*Penicillium*) i kropidlaków (*Asperigillus*).

Wśród podstawczaków na uwagę zasługują grzyby domowe, powodujące rozkład drewna. Wymienić tutaj można:

1. Stroczek łzawy (*merulius lacrymans*) bardzo niebezpieczny, atakuje wszystkie elementy drewniane budynku, potrafi się przerzucać nawet na muzealne obiekty drewniane, z zagrzybionych elementów budynku. Żaden prawie gatunek drewna nie wykazuje odporności na jego działanie. Pewną, ograniczoną odporność przeciw stroczkowi łzawemu posiada tylko drewno akacjowe i dębowe¹⁹).

2. Grzyb piwniczny (*coniofora cerebella*) rozpowszechnił się w Polsce dopiero po wojnie. Występuje w stropach i elementach podłogowych. Atakuje w pierwszym rzędzie drewno gatunków iglastych. Grzyb ten wymaga stosunkowo dużo wilgoci. Przy znacznej wilgotności rozwój grzyba piwnicznego jest równie szybki jak stroczka łzawego. Brak wilgotności wstrzymuje rozwój grzyba całkowicie.

3. Porzyca inspektowa (*poria vaporaria*) powoduje szybki rozkład drewna mokrego na placach tartacznych. W domach atakuje konstrukcje stropowe, elementy podłogowe itp. W przeciwieństwie do stroczka domowego (łzawego) nie posiada zdolności kumulowania wilgoci z powietrza i nawet lekkie przesuszenie go wstrzymuje jego rozwój.

4. Grzyb składowy (*leuzites sepiaria*) rozwija się w budynkach dość często na belkach stropowych, więźbie dachowej, ścianach wieńcowych, w belkach murów pruskich. Atakuje drewno gatunków iglastych, przy czym pojawia się nawet na drewnie dość silnie przeschniętym.

Czynnikiem powodującym zakażenie przez grzyby domowe elementów drewnianych budynków i drewnianych obiektów są części grzybni, zarodniki a nawet części owocni. Małe zarodniki wytwarzane przez grzyby w ogromnych ilościach dostają się niemal wszędzie. Wiatr przenosi je na odległości sięgające 300 km. Przenoszą je ludzie na obuwiu, zwierzęta,

ptaki, owady itp. Zapobieganie przenikaniu zarodników grzybów jest niemożliwe.

Zabezpieczanie obiektów muzealnych, drewnianych części konstrukcji budynków muzealnych, drewnianego wyposażenia wnętrz i magazynów muzealnych winno się opierać na częstym, conajmniej w okresach rocznych, przeprowadzanym przeglądzie sprawdzającym zagrzybienie. Okresowe sprawdzanie umożliwia wczesne ujawnienie obecności grzyba i ułatwia tym samym jego likwidację we wczesnym stadium rozwoju²⁰).

Obecności grzyba domowego towarzyszą charakterystyczne zjawiska. Jednym z nich jest specyficzny zapach wydzielany przez grzyba niszczącego drewno. Innym jest paczenie się pewnych elementów okien i drzwi oraz skrzypienie podłóg. Deski tych elementów wykazują mniej lub więcej posunięte uwypuklenia, podłoga ugina się, a przy daleko posuniętym rozkładzie ulega zapadaniu. Występują też charakterystyczne plamy, naloty i zawilgocenia. Zauważenie zjawisk towarzyszących pojawieniu się grzyba domowego wymaga oględzin zakrytych-odwrotnych powierzchni elementów drewnianych.

W zależności od stopnia rozwoju grzyba drewno wykazuje w pierwszej fazie plamy i lokalne pociemnienia, w dalszym etapie pociemnienie i wzdłużne spękania. Przy daleko posuniętym rozwoju pojawiają się spękania poprzeczne dzielące drewno na przyrmatyczne klocki. Klocki te mają tendencję do łuszczenia. Obecność sznurów grzybni i owocni grzybów niszczących drewno można stwierdzić prawie wyłącznie w odkrywkach z miejsc najbardziej podejrzanych, tzn. z uginających się podłóg, wypaczonych, odstających futryn drzwiowych i okiennych, belek osadzonych w zawilgoconych ścianach, itp.²¹).

Występowaniu i obecności pleśni na eksponatach czy powierzchniach ścian towarzyszy podobny, specyficzny zapach co przy występowaniu grzyba. Spotykamy nader często w zbiorach, zwłaszcza obiektach ze skóry, papieru i tkanin, które wystawione były na skutek działań wojennych przez czas dłuższy na działanie wilgoci, rozległe i głębokie zniszczenie spowodowane działalnością pleśni gatunków pędzlak (*penicillium*) i kropidlak (*aspergillus*). Do zwalczania grzybów które rozwinęły się na obiektach muzealnych, zarówno pleśni jak grzybów polecana jest fumigacja przy zastosowaniu tlenu etylenu¹²).

Substancje chemiczne służące do zwalczania grzybów mogą być pochodzenia organicznego lub nieorganicznego. Substancje nieorganiczne stosowane jako środki grzybobójcze to związki miedzi, fluoru, chromu, arsenu i cynku.

Ze związków organicznych stosuje się głównie węglowodory jak karbolinum, olej krezotowy, pochodne fenolu i naftalenu²³).

Środki te są zwykle dobierane i zestawiane w gotowych preparatach tak, aby nadać im jaknajlepsze właściwości. Zestawienie preparatu ma na celu uzupełnienie właściwości czystych substancji grzybobójczych, jak np. nadanie odpowiedniej konsystencji (rozpuszczalniki), zwiększenie penetracji środka grzybobójczego (introduktry), utwalenie substancji grzybobójczej (fiksatywa).

Celem zabicia grzybów niszczących drewno, jak i zabezpieczenia drewna przed możliwością rozwinięcia się na nim grzybni grzyba domowego stosujemy impregnację drewna środkami grzybobójczymi. Preparaty do impregnacji znane są w postaci roztworów wodnych soli, olejów, emulsji oleistych i past grzybobójczych. Ilość preparatu grzybobójczego jaką należy zastosować zależy od siły grzybobójczej preparatu, czyli jego toksyczności. Liczba określająca ilu kg drewna można nadać odporność przeciw działaniu grzybów przy zastosowaniu 1 kg danego preparatu grzybobójczego wyraża toksyczność (siłę grzybobójczą) preparatu.

Toksyczność dla fluorku sodu wynosi 154, tzn. że przy użyciu 1 kg fluorku sodu możemy skutecznie zabezpieczyć przed działaniem grzyba 154 kg drewna. Toksyczność dwunitrofenolu wynosi 400. W praktyce toksyczność preparatów określamy współczynnikiem toksyczności, który informuje nas o toksyczności preparatu w odniesieniu do fluorku sodu.

Tak np. dwunitrofenolan sodu posiada współczynnik toksyczności $\frac{400}{154} = 2,6$ tzn. że dwunitrofenolan sodu jest 2,6 razy bardziej toksyczny niż fluorek sodu.

Ważną cechą preparatów grzybobójczych obok toksyczności jest ich trwałość oraz zdolność wnikania czyli penetracji. Niektóre ze środków grzybobójczych przyspieszają korozję metali.

Działanie preparatów grzybobójczych dla zdrowia człowieka nie jest korzystne. Są one wszystkie silniejszymi lub słabszymi truciznami również dla człowieka. Dlatego w czasie pracy z preparatami grzybobójczymi muszą być zachowane właściwe środki ostrożności i przepisy bezpieczeństwa i higieny pracy²⁴).

Preparaty grzybobójcze dzielimy na trzy grupy:

1. sole przeznaczone do rozpuszczania w wodzie
2. oleje bądź emulsje oleiste
3. pasty grzybobójcze

Z soli w Polsce są stosowane:

1. Fluorek sodu w 4% roztworze, jako impregnat nanoszony drogą smarowania, spryskiwania lub zanurzania drewna w kąpeli. Ponieważ z solami wapnia i magnezu tworzy nierozpuszczalne

sole, nietoksyczne, poleca się rozpuszczanie go w wodzie deszczowej lub destylowanej.

2. Fluorokrzmian sodu- trudnorozpuszczalny w wodzie. Do roztworu dodaje się ługu sodowego i stosuje jako kąpiel impregnującą.

3. Fluorokrzmian cynku-łatwo rozpuszczalny, obniża palność drewna i z tego względu służy do sporządzania preparatów „Fluarsil“ i „Fungol“, stosowanych do impregnacji drewna konstrukcji drewnianych wewnątrz budynków, impregnacji które obok zabezpieczania przed grzybem, chronią konstrukcje drewniane przed pożarem.

4. Dwunitrofenolan sodu stosowany jest w 4% roztworze wodnym jako impregnat. Stosowany jest głównie jako domieszka do innych preparatów grzybobójczych.

5. Chlorek cynku. Stosowany jest jako 4,5% roztwór wodny do smarowania elementów o słabym stopniu zagrzybienia jak wiązania dachowe, deski pod papą, oraz do odkażania gruzu z zagrzybionych budynków.

6. Siarczan miedzi. W technice stosowany rzadko, uchodzi za środek o małej toksyczności. W przeszłości stosowany niemal powszechnie do impregnacji drewnianych elementów wyposażenia wnętrz. W piśmiennictwie spotykamy wiele wzmianek o tym, że w sąsiedztwie skorodowanych przedmiotów z miedzi i brązu zadziwiająco dobrze zachowały się fragmenty skóry i tkanin.

Ze środków oleistych stosuje się w Polsce.

1. Olej kreozotowy do impregnacji próżniowej podkładów kolejowych, słupów oraz do fabrykacji past grzybobójczych. Ze względu na trwały przykry zapach nie może być stosowany wewnątrz budynków.

2. Karbolineum ma podobne zastosowanie co olej kreozotowy. Posiada zbliżone do niego właściwości.

3. Nitrol jest roztworem alfa-nitronaftalenu w rozpuszczalniku oleistym. Barwi drewno na kolor brunatnożółty, posiada przykry, przemijający zapach. Nieszkodliwy dla ludzi, może być stosowany wewnątrz budynków.

4. Dinol B. Jest roztworem olejowym alfa-nitronaftalenu i dwunitronaftalenu o właściwościach podobnych do nitrolu, jednak ze względu na szkodliwe dla zdrowia działanie nie może być stosowany wewnątrz budynków.

Do najbardziej rozpowszechnionych oleistych preparatów grzybobójczych chroniących drewno należą Xylamity. Są one 20–30 krotnie bardziej toksyczne niż karbolineum. Trwałość ich działania oblicza się na 7–8 lat. Odgrzybianie przez smarowanie Xylamitem odbywa się po dokładnym oczyszczeniu powierzchni i drewna i usunięciu z niej warstw stoczonych przez grzyby. Drewno smaruje się 2 krotnie.

Z Xylamitów należy wymienić:

5. Xylamit popularny, B, zabarwienie brunatne
6. Xylamit destylowany jasny
7. Xylamit super W (żeglarski)
8. Xylamit super
9. Tetra 3 posiadająca poza toksycznością dla grzybów, własności owadobójcze.

Preparat Tetra 3 stosuje się również do zwalczania grzyba w postaci rozwiniętej w murze.

Pasty grzybobójcze stosowane w Polsce zawierają środek grzybobójczy w dużym stężeniu. Impregnacja przy pomocy past przebiega powoli drogą długotrwałej dyfuzji. Impregnację przy użyciu pasty stosuje się do elementów drewnianych stale zawilgoconych. Drewno impregnowane jest w stosach.

Z past wymienić wypada nast. preparaty:

1. Pasta grzybobójcza B-50% której głównymi składnikami są fluorek sodu obok glinki i ługów posulfitowych.

2. Pasta grzybobójcza BI-24%. Posiada podobne własności co pasta B-50%. Zawiera mniej fluorku sodu.

3. Maść dyfuzyjna jest preparatem opartym na alfa-chloronaftalenie. Bardzo silny preparat impregnacyjny i grzybobójczy. Służy do zabezpieczania drewna na styku z murem (gniazda belek nośnych) zewnętrznych partii futryn drzwiowych i okiennych legarów, podwalin, oraz do zabezpieczania drewna stykającego się bezpośrednio z gruntem jak słupów wszelkiego rodzaju, pali mostowych, parkanów drewnianych i drewnianych słupów parkanowych. Impregnuje się pod powierzchnią gruntu i 30–40 cm nad powierzchnią. Skutecznie zabezpiecza drewno wbudowane w cegłę rozbiórkową. Nie wymaga izolacji papowej od strony murów.

W metodzie konserwacji organicznych materiałów zbiorów muzealnych, w trakcie badań jest stosowanie tworzyw sztucznych. W konserwacji papieru stosuje się szereg klejów opartych na sztucznych tworzywach oraz proces laminacji papieru²⁶⁾. W konserwacji drewna impregnację przy zastosowaniu tworzyw sztucznych, w tym również impregnację próżniową²⁷⁾.

Tak laminacja papieru, jak i impregnacja drewna żywicą sztuczną mają na celu stworzenie fizycznej bariery dla działania wilgoci. Osiągnięcie podobnych efektów ma na celu szereg zabiegów impregnacyjnych stosowanych w metodzie konserwacji obiektów malarstwa²⁸⁾.

Grzyby i pleśnie biorą udział w procesie „butwienia” materiałów organicznych zbiorów muzealnych. Proces butwienia dotyczy wyłącznie materiałów mokrych lub zawilgoconych. Obok grzybów, organizmów roślinnych, w procesie butwienia bierze udział wiele gatunków mikroorganizmów i bak-

terii. Z punktu widzenia sposobu bytowania są one prawie wszystkie roztocznymi t. zn. organizmami rozwijającymi się na martwych ciałach organicznych. Roztocze należące do świata roślinnego nazywamy saprofitami, zaś przynależne do świata zwierzęcego — saprofagami.

Saprofagami, obok bakterii, żerujących w zbiorach muzealnych są szkodniki owadzie. Należą one do typu Anthoropoda-stawonogów. Od innych gromad typu stawonogi, gromada owady odróżnia się charakterystycznym cyklem rozwojowym, podzielonym na 4 etapy, przy przejściu których owad zmienia postać. Etapami tymi są:

1. składanie jaj
2. wylęg larw i wzrost
3. przepoczwarczenie larw (poczwarka nie pobiera pokarmu).
4. przeobrażenie poczwarki w dojrzałego owada.

Przed omówieniem zasadniczych gatunków szkodników owadzych, na marginesie wypadałoby omówić problem zwalczania much i komarów³⁰⁾. Muchy pozostawiają ciemne, trudnozmymalne plamki na przedmiotach i powierzchniach na których przebywają. Są to ich wydaliny. Przechodzą one pełny cykl rozwojowy. Od złożenia jaj do czasu wylęgu larw upływa, zależnie od temperatury, 8–56 godzin. Jaja składane są przez muchy najchętniej na nawozie, gnijących owocach, warzywach, resztkach kuchennych, odpadkach. Larwy odżywiają się gnijącym podłożem na którym zostały złożone jajka. Zależnie od temperatury osiągają dojrzałość po 3–21 dniach. Po dojrzeniu wychodzą w pobliże osłonięte miejsce i przepoczwarczają się. Poczwarka dojrzewa w ciągu 8–18 dni, zależnie od warunków. Zimą okres ten może się przedłużyć do 5 miesięcy. Czas życia muchy domowej wynosi 30–40 dni. Samica w ciągu swego życia składa ok. 600 jaj. W naszych warunkach klimatycznych muchy zimują we wszystkich stadiach rozwoju. Dojrzałe osobniki wybierają na zimowanie suche, zaciszne, nieogrzane miejsca, gdzie zapadają w długotrwały sen. Larwy zimują w miejscach wylęgu, pod warstwami nawozu czy śmieci, poczwarki zakopane na głębokość do 20 cm w ziemi.

Walka z muchami winna odbywać się w miejscach ich wylęgu, gdzie łatwo je dosięgnąć przy zastosowaniu prostych środków i metod, polegających na utrzymywaniu ich w należyтым stanie sanitarnym.

Komary nie wyrządzają szkód obiektom muzealnym, niemniej są plagą dla zwiedzających i personelu w okresie letnim w muzeach, położonych w pobliżu mokradeł, torfowisk, rozlewisk, stawów i bajor. Jeden z gatunków komara — widliszek (*Apopheles*) jest nosicielem zimnicy — malarii.

Komar jest owadem lęgnącym się na wodach stojących, zwłaszcza porośniętych. W dzień ukrywa się

w zaroślach, piwnicach, strychach, szopach i budynkach. O zmierzchu wylatuje na żer. Unika słońca. Samice komarów zimują na poddaszach, w wypróchniałych drzewach, stajniach, oborach, piwnicach. Samce w zimie giną. Rozwój komara, tak zresztą jak wszystkich owadów odbywa się w 4 stadiach: jajo, larwa, poczwarka, owad dojrzały. Samica komara składa po kilkadziesiąt jaj jeden lub dwa razy w ciągu pory letniej. W 2–3 dni po złożeniu, z jaj pływających po wodzie wylęgają się larwy. Utrzymują się one tuż pod powierzchnią lustra wody za pomocą rurek oddechowych. Larwy pozostają w wodzie od kilku dni do kilku tygodni, zależnie od temperatury wody i obfitości pożywienia, po czym zamieniają się w nieruchome poczwarki. Poczwarki otoczone są przezroczystą osłoną i utrzymują się tuż pod powierzchnią wody. Po ok. 4 dniach z poczwarki wypelza dojrzały owad, osusza się utrzymując się przez chwilę na pustej powłoce jak na łódce, po czym odlatuje rozpoczynając swój napowietrzny żywot. Cały okres rozwojowy komara trwa od 2–3 tygodni. Samce i samice komara różnie się odżywiają. Samce odżywiają się pokarmami roślinnymi. Posiadają narząd pyszczkowy ssący. Samice mogą się również odżywiać krwią ludzi i zwierząt posiadając narząd pyszczkowy ssącołkujący. Wysysają one jednorazowo 1–3 mg krwi. Po pobraniu krwi samica komara zaszywa się w ustronne miejsce gdzie trawi. Po strawieniu składa jajka i dopiero po złożeniu jajek ponownie atakuje człowieka lub zwierzę. Najradkalniejszym sposobem tępienia komarów jest regulacja rzek oraz osuszanie rozlewisk, błot, bagnisk. Zasadniczymi formami walki z komarami są: niszczenie larw w zbiornikach wody będących lęgowiskiem komarów i walka z komarem skrzydlatym.

Niszczenie larw osiąga się za pomocą melioracji terenów będących lęgowiskiem komarów, środkami biologicznymi i środkami chemicznymi.

Wśród robót melioracyjnych pierwsze miejsce zajmuje osuszanie i drenowanie wód stojących, zasypywanie niedużych bagnisk piaskiem. Wodorosty sprzyjają rozwojowi larw komarów i z tego względu należy je niszczyć. Roślinność w rowach winna być wypalana po spryskaniu ropą naftową. Z metod biologicznych na specjalną uwagę zasługuje mała (długości 5 cm) rybka gambuzja, żerująca na larwach komarów. Zarybianie tym gatunkiem ryby terenów obfitych w komary daje podobno dobre rezultaty. Ze środków chemicznych stosowanych do walki z larwami komarów najszerzej stosowana jest ropa naftowa. Ropę naftową rozpryskuje się przy pomocy opryskiwaczy. Powstająca na powierzchni wody jednolita błona ropy sprawia że larwy komarów w ciągu kilku godzin giną. Niezbędna ilość ropy wynosi ok. 400 kg na 1 ha wody. Mechanizm dzia-

łania ropy naftowej polega na tem, że powstała na powierzchni wody błonka uniemożliwia oddychanie larw. Powoduje ona poza tym oparzenia narządów oddechowych larw i ich śmierć. Dobre efekty daje również spryskiwanie powierzchni wód stojących — siedlisk komara emulsją oleisto-wodną Azotoxu i Gammatoxu. Działanie ich jest kontaktowe. Poza truciznami kontaktowymi stosuje się trucizny przewodu pokarmowego, mianowicie zieleń paryską (arsenian miedzi). Stosuje się ją w postaci pyłu, rozpylanego nad zbiornikami wodnymi w okresie rozwoju komarów, w ilości 1 kg na 1 ha wody. Przed rozpyleniem winna być zmieszana w ilości 1–20 z nośnikiem w rodzaju glinki, talku.

Walka z komarem skrzydlatym odbywać się winna w miejscach jego zimowania, którymi są poddasza, strychy, obory, piwnice, wypróchniałe drzewa, oraz inne zaciszne, suche i zabezpieczone przed mrozem miejsca. Stosujemy tutaj wydymianie DDT i HCH, opryskiwanie emulsją kontaktowego środka owadobójczego, pyrethrum, nikotyny, wydymianie dwutlenkiem siarki lub opryskiwanie emulsją naftowo mydlaną.

W lecie stosujemy środki zabezpieczające wnętrza przed wtargnięciem komara, takie, jak siatki ochronne na okna, zasłony na drzwi. Środki walki z komarem skrzydlatym w lecie na zewnątrz pomieszczeń, gdy „nieprzyjaciół” jest rozproszony na rozległym terenie, okazują się mało skuteczne.

Typowymi szkodnikami zbiorów muzealnych są mole³¹⁾ i niektóre gatunki chrząszczy-szkodników drewna. Larwy moli żywią się włóknem pochodzenia zwierzęcego, t. zn. wełną, naturalnym jedwabiem, ponadto sierścią i piórami. Niszczą tkaniny, odzież, dywany, obicia mebli, futra i skórę. Szkody wyrządzane przez mole są duże. Walka z nimi wymaga systematycznego ich tępienia i stałego zabezpieczania przed nimi. W muzeum interesują nas 3 gatunki moli, a mianowicie: mól odzieżowy, mól futrzany, mól tapetowy. Mól przechodzi 4 stadia rozwoju: jajko, larwa, poczwarka, owad dojrzały. Owad dojrzały przybiera postać motyla. Najmniejszy jest motyl mola odzieżowego. Posiada rozpiętość skrzydeł 12–15 mm; motyl mola futrzanego do 17 mm, największy motyl mola tapetowego posiada rozpiętość skrzydeł do 24 mm. Samica mola składa jajka w ciągu 2–30 dni w ilości 60–220 sztuk. Wyląg w temp. pokojowej następuje w ciągu ok. 12 dni. Gąsienica otacza się pewnego rodzaju kokonem z materiału na którym żeruje. Gąsienica przebywa stale w kokonie wysuwając się z niego tylko na żerowanie. W ciągu życia gąsienica mola linieje 17 razy. Larwa rozwija się w zależności od temperatury i rodzaju pożywienia od 70 do 200 dni. Gąsienice są odporne na niskie temperatury, W temperaturze –5° C zachowują

żywność przez 4 miesiące. Nie znoszą natomiast zmian temperatury. Oziębione do -5°C , po czym szybko ogrzane do $+10^{\circ}\text{C}$ i ponownie szybko oziębione i ogrzane do tych samych temperatur, giną. Przeobrażając się w poczwarkę larwa opuszcza dotychczasowy kokon i sporządza z tego samego materiału nowy kokon, tym razem już całkowicie zamknięty. Mola odzieżowego spotyka się najczęściej w mieszkaniach, mola futrzanego częściej w magazynach wyrobów wełnianych i futer. Larwa mola tapetowego żeruje zwykle na grubszych tkaninach wełnianych, dywanach, kilimach, obiciach mebli i skórze. Ochrona wełny, jedwabiu, pierza futra i skóry przed molami polega w pierwszym rzędzie na niedopuszczaniu do składania jaj przez mole na wymienionych przedmiotach i uniemożliwieniu w ten sposób zagnieżdżenia się larw-gąsienic. Należy przestrzegać częstego przenoszenia rzeczy i wietrzenia ich. Gąsienice mola odzieżowego wystawione na działanie przewiewu i słońca szybko giną. Tkaniny, części ubiorów, futra, makiety, kilimy, itp. winny być przechowywane w szczelnych (moloszczelnych) plastikowych pokrowcach lub papierowych torbach. W torbach tych umieszcza się zwykle dodatkowo środek odstraszający lub molo-bójczy (naftalina, molina, ziele bagno).

Pomieszczenia w których przechowuje się obiekty z wełny, jedwabiu naturalnego, futra czy pierza winny być stale zaopatrzone w środki odstraszające mole i środki molo-bójcze. W wypadku zaatakowania tkanin, futra, pierza w muzeum, konieczne jest przeprowadzenie dezynsekcji całych pomieszczeń w których obiekty te są przechowywane. Używa się do tego celu, o ile to jest możliwe kwasu pruskiego. (Jeżeli pomieszczenia takie można łatwo uszczelnić i o ile nie mieszczą się one w budynku zamieszkałym). Kwas pruski uzyskujemy najwygodniej z preparatu produkowanego przez Państwowe Zakłady Przemysłu Chemicznego „Azot” w Jaworznie, pod nazwą „Cjanofum”. Preparat ten jest oparty na cjanu wapnia, który rozkładając się na powietrzu wydziela kwas pruski-cjanowodór. Jeżeli zastosowanie „Cjanofumu” jest niemożliwe lub niepożądane, stosujemy fumigację preparatem „Fumatox” produkowanym przez te same Zakłady. Ze względu na to, że tak kwas pruski jak i gaz DG z preparatu „Fumatox” w małym tylko stopniu działają na jaja moli, zabieg gazowania czyli fumigacji należy po 2 tygodniach powtórzyć.

W muzeach najpospolitszymi szkodnikami są niektóre gatunki chrząszczy toczących drewno³²⁾. Wymienić wypada następujące:

1. Spuszczel (*Hylotrupes bajulus*). Atakuje przede wszystkim drewno gatunków iglastych. Wybiera miejscowości w pobliżu rzek i jezior, ponieważ lubi znaczną wilgotność powietrza. Żywi się przede

wszystkim bogatszą w składniki odżywcze partią bielastą drewna. Dąży chodniki owalne o wymiarach $2-4 \times 5-11\text{ mm}$. Takie są też otwory wylotowe chrząszczy. O stopniu stoczenia drewna trudno wnioskować z ilości otworów wylotowych chrząszczy, ponieważ jednym otworem wylotowym opuszcza drewno większa ilość dojrzałych osobników. Rozwój larw w drewnie trwa od trzech do kilkunastu lat. Larwa przepoczwarza się w końcu chodnika tuż pod powierzchnią drewna. Przepoczwarzanie się trwa od 3 do 5 tygodni. Dojrzałe owady pojawiają się w maju i czerwcu.

2. Trzepiennik olbrzym (*Sierex gigas*). Pozostawia otwór wylotowy okrągły o średnicy ok. 5 mm. Owad jest wydłużony i mierzy do 4 cm długości. Ciało ma o zwartej budowie. Samiczka jest większa od samca i ma z tyłu cienkie pokładelko wystające spod odwłoka. Samica składa jajka wbijając pokładelko w drewno na głębokość do 2 cm. Żerowanie larwy trwa 2-3 lat. Dojrzałe osobniki pojawiają się w miesiącach lipcu i sierpniu.

3. Miazgowiec (*Lyctus linearis*) jest małym chrząszczem o długości 3-5 mm, o wydłużonym kształcie. Czułki dość długie, skierowane na boki zakończone rozszerzeniami. Cykl rozwojowy trwa rok. Około miesiąca marca larwy *Lyctusa* umiejscawiają się. Dojrzałe osobniki pojawiają się w maju i czerwcu.

4. Rytel pospolity (*Hylocoetus dermostoides*) atakuje wyłącznie drewno gatunków liściastych. W muzeach jest prawie niespotykany, ma mniejsze znaczenie.

5. Czerwotok (*Anobium*). W obiektach zabytkowych najpospoliej występują gatunki rodzaju czerwotok. Należą one do rodziny pustoszwatych (*Ptinidae*). Są to chrząszczyki małe, kulistawe, z głową ukrytą w kapturowatym przedpleczu z krótkimi sznurkowatymi lub grzebykowatymi czułkami. Żyją one w różnych materiałach zwierzęcych i roślinnych, niszczą suche drewno, sprzęty, zbiory muzealne i przyrodnicze, suche mięso, suchy ser, pieczywo i tkaniny. Pustosze są tym groźniejszymi szkodnikami że prowadząc stale ukryty tryb życia i posiadając małe rozmiary ciała dają znać o swojej obecności jedynie przez pozostawianie małych otworków na powierzchni, przez które sypią się drobne trociny. Są to otwory przez które weszły dojrzałe owady. Larwy podobne są do małych pędraków, tak samo zresztą jak pędraki są szczeciniasto owłosione. Dążą w drewnie kręte chodniki wypełnione trocinami i odchodami. Najpospoliej w meblach rzeźbach, ramach, deskach obrazów występuje czerwotok zwany kołatką (*Anobium stratum*). W suchym pieczywie, mięsie i zbiorach zoologicznych żyje chrząszczyk zwany troczykiem (*Sitodrepa*) a w zielnikach pustosze z rodzajów *Niptus* i *Ptinus*.

Drażą one chodniki o przekroju okrągłym, a otwory wylotowe dojrzałych owadów mają do 4 mm średnicy.

Dezinsekcją nazywamy czynności mające na celu tępienie owadów³³.) Słowo dezinsekcja wywodzi się od łacińskiego wyrazu *insectum* (owad), przy czym przedrostek *dez* oznacza że chodzi o odowadzenie, tzn. o usunięcie owadów. Tępieniu drogą dezinsekcji podlegają owady szkodliwe z punktu widzenia gospodarczego, przenoszące choroby zakaźne i pasożytujące na człowieku.³⁴) Obok owadów szkodliwe są również pajęczaki. Dlatego w dezinsekcji zwalczamy zarówno owady jak i pajęczaki. Obie te gromady biologiczne, tak owady jak i pajęczaki należą do typu stawonogów. Typ ten jest najliczniejszy w świecie zwierzęcym. Oblicza się że należy do niego 90% przedstawicieli świata zwierzęcego. Stawonogi posiadają odnoża złożone z poszczególnych członów połączonych stawami. Posiadają powłokę chitynową mniej lub bardziej twardą. Nie posiadają szkieletu. Mięśnie przyczepione są do elementów powłoki chitynowej. System nerwowy skupiony jest na spodniej, brzusznej części ich organizmu.

Stawonogi dzielą się na gromady. Dwie z nich to właśnie pajęczaki i owady. Owady różnią się od pajęczaków posiadaniem specyficznego aparatu oddechowego, którym są tchawki — cienkie kanaliki rozgałęziające się po całym ciele i rozprowadzające powietrze. Wloty tchawek (przetchlinki) umieszczone są po bokach na członach tułowia i odwłoka, po jednej z każdej strony. Przetchlinki rytmicznie zamykają się i otwierają. Aparat oddechowy pajęczaków w odróżnieniu od owadów nie ma jednakowej budowy. Pajęczaki mogą posiadać płuca, tchawki zamykane przetchlinkami umieszczone po brzusznej stronie tułowia lub odwłoka, bądź tchawki bez przetchlinek rozsiane na całej powierzchni organizmu. Układ krążenia u owadów nie posiada naczyń krwionośnych. Krew z serca znajdującego się po stronie grzbietowej wylewa się do specjalnych zatok. Układ nerwowy posiada centrum umiejscowione pod przetykiem, odpowiadające mózgowi. Od centrum odchodzą dwa zwoje nerwowe, z których, jeden, ułożony pod brzuchem odpowiada rdzeniowi. Narząd gębowy mogą owady i pajęczaki posiadać różny, zależnie od sposobu pobierania pokarmu (gryzący, liżący, ssący, kłująco-ssący); łączy się on poprzez gardziel i przelyk z przewodem pokarmowym złożonym z wola, żołądka, jelit i odbytu. Owady posiadają dobrze rozwinięte narządy zmysłów. Czułki są równocześnie narządem dotyku i węchu. Wrażenia dźwiękowe są odbierane na odwłoku lub kończynach. Pajęczaki nie przechodzą cyklu rozwojowego takiego jak owady. Larwa u stawonogów na formę dojrzałego osobnika. Etapy roz-

wojowe larwy dzieli zrzucanie powłoki chitynowej czyli linienie. Ostatnie stadium larwy poprzedzające postać dojrzałą u pajęczaków nazywamy nimfą.

Środki chemiczne służące do dezinsekcji dzielimy na 3 grupy:

1. trucizny pokarmowe owadów
2. trucizny oddechowe
3. trucizny kontaktowe

Trucizny pokarmowe kiedyś podawane razem ze środkami pokarmowymi jak np. boraks z cukrem przeciw karaluchom, w skład których wchodziły substancje takie jak boraks, fosforek cynku, arsenian wapnia, arsenian miedzi i wiele innych, wychodzą z użycia i ustępują miejsca środkom kontaktowym.

Trucizny oddechowe stosowane do fumigacji to:

Cjanowodór (kwas pruski HCN) jest najsilniejszą trucizną ze wszystkich związków nieorganicznych. Zawartość 0,3 g HNC w 1 m³ powietrza powoduje u człowieka natychmiastowe zemdlenie a po 6—8 min. śmierć. Dawkowanie dla celów dezinsekcyjnych wynosi 12—17 g HCN na 1 m³ dezinsektowanej przestrzeni.³⁵) Nasycony cjanowodorem ziemia nosi nazwę Cyklonu. Stosuje się również bibułę nasyconą cjanowodorem (Czechosłowacja). W Polsce cjanowodór do dezinsekcji uzyskujemy z preparatu Cjanofum — szarego proszku.³⁶) Jest to cjanek wapnia. Zawiera ok. 18% cjanowodoru. Rozsypany, pod wpływem wilgoci powietrza i dwutlenku węgla rozkłada się wydzielając cjanowodór.

Fosforek wapnia (preparat Delicja, produkcji AZOT, Jaworzno), pod wpływem wilgoci z powietrza wydziela silnie trujący gaz fosforowodór (PH₃). Należy unikać rozsypywania preparatu na zawilgoczoną podsypkę, ponieważ przy gwałtownym wydzielaniu fosforowodoru, powstaje fosforowodór płynny (P²H⁴), odpowiednik hydrazyny, który ma tę nieprzyjemną własność, że ulega samozapalaniu i stwarza niebezpieczeństwo pożaru.

Chlorek etylenu o mniejszej toksyczności, ciecz szybko parująca. Powoduje korozję metali.

Cartox — mieszanina tlenku etylenu i dwutlenku węgla 1 : 10.

Dwusiarczek węgla, ciecz łatwowrząca, tworzy z powietrzem mieszaninę wybuchową.

Mrówczan metylu, b. toksyczny dla owadów, dla człowieka prawie nieszkodliwy.

Bromek metylu, ciecz łatwo wrząca, stosowany w praktyce muzealnej dość często.

Przewrót w dziedzinie dezinsekcji wywołało wprowadzenie kontaktowych środków owadobójczych³⁷.

Kontaktowe środki owadobójcze dzielimy na:

1. grupę DDT (dwuchloro-dwufenylo-trójkloroetanu [(ClC₆H₄)₂CHCl₃])
2. grupę HCH (heksachlorocykloheksan C₆H₆Cl₆)
3. pyretru
4. nikotynę

DDT jest białym proszkiem występującym w handlu w wielu preparatach owadobójczych pod różnymi środkami, jak Duolit, Geresol. Działanie jego polega na przenikaniu przez tkanki i powłokę chitynową i porażeniu systemu nerwowego owada. DDT przez czas dłuższy utrzymuje się na powierzchniach dezynsektowanych przedmiotów.

HCH jest również białym proszkiem, wchodzi w skład preparatów owadobójczych z których najbardziej znane są występujące pod handlowymi nazwami gammatox lub gammexanu. HCH tworzy 16 postaci izomerycznych, z których toksyczną jest postać gamma. Preparaty owadobójcze powinny zawierać min. 10% izomeru gamma. Stąd nazwy gammatox czy gammexan.

DDT — dwuchloro-dwufenylo-tróchloroetan opisał w roku 1874 Zeidler. Podał on również metodę jego otrzymywania. W 66 lat później chemik szwajcarski P. Mueller opryskał pole ziemniaków na których żerowały larwy stonki ziemniaczanej roztworem DDT, mając nadzieję że larwy po spożyciu tak przyprawionych liści zginą z niestrawności. Ze zdziwieniem stwierdził że wyginęły nie tylko larwy, ale i poczwarki, które przecież nie żerowały, a tylko zostały spryskane roztworem zawierającym DDT. Tak w sposób właściwie przypadkowy odkryto kontaktowe własności owadobójcze DDT. Było to jesienią 1939 r. Od roku 1941 DDT pojawia się w postaci gotowego, handlowego preparatu owadobójczego wypuszczonego na rynek przez szwajcarską firmę Geigy. Od 1944 znalazł on zastosowanie w wielkich akcjach sanitarnych związanych z II wojną światową, oddając ogromne usługi. W roku 1948 P. Mueller za swoje odkrycie otrzymał nagrodę Nobla w dziedzinie medycyny.

Przed DDT stosowano już kontaktowe środki owadobójcze oparte na wyciągu *pyretrum* (rumianku dalmatyńskiego). DDT przewyższył jednak *pyretrum* skutecznością, trwałością, taniością, a co najważniejsze łatwością otrzymywania go w dużych ilościach.

Po dłuższym okresie stosowania DDT w początku lat 50-tych pojawiły się gatunki owadzie odporne na DDT. Ilość tych gatunków stale wzrasta. W związku z tym zaczęto szukać nowych, skuteczniejszych związków, na których oparto bardzo już liczne, współczesne preparaty owadobójcze³⁸.)

Są to następujące związki:

z grupy DDT:

a) DDD — dwuchloro-dwufenylo-dwuchloroetan (Riemschneider 1947)

b) DFDT — dwufluoro-dwufenylo-tróchloroetan odkryty przez Flecka i Hallera w roku 1946, stosowany do preparatu Gix.

c) Di — paradowuchlorofenyloetanol odkryty w 1950 roku przez Grummit'a

d) Metoxychlor — p.p.dwumetoxy-dwufenylo-tróchloroetan odkryty przez Fuerst'a tak samo jak

e) BNB i BNP — 1.1.bis-p-chlorofenylo-2-nitrobutan.

Z grupy HCH opracowanego w 1945 r. przez Taylor'a i Slade:

a) Synkler (clordan -C₁₀H₆Cl₈) bardziej toksyczny niż DDT i HCH, biały proszek rozpuszczalny w niektórych rozpuszczalnikach organicznych, niebezpieczny dla ludzi i zwierząt

b) PBD (paradowuchlorobenzen), nazwy handlowe Molotox i Molina. Sublimuje, pary 5,1 × cięższe od powietrza, zabija owady we wszystkich stadiach rozwoju.

Działając chlorem na toluen lub izomery xylenu otrzymujemy produkty surowe, wykazujące b. dobre kontaktowe własności owadobójcze. Związki te są dotąd w małym stopniu opracowane.

Obok chlorowcopochodnych węglowodorów, stosowane są coraz szerzej jako środki owadobójcze w preparatach działających kontaktowo związki chemiczne wywodzące się z kwasu fosforowego i tiofosforowego. Należą do nich:

a) Paration — ester nitrofenylowy kwasu dwuetylotiofosforowego, znany od 1944 r.

b) Mintacol — ester nitrofenylowy kwasu dwuetylofosforowego

c) Bladan — czterofosforan sześćoetylowy

d) Schradan, odkryty w 1952 r. przez Schrader'a poza tym cały szereg o nazwach Sytox, Ispostox, Eulan, Pyrolan, Diazinon, i i.

W kwiatach gatunków *chrysanthemum*, a zwłaszcza *chrysanthemum roseum* i *chrysanthemum cinerariaefolium* znajduje się substancja owadobójcza działająca kontaktowo. Druga z wymienionych roślin nazywa się *pyrethrum* i stąd nazwa środka owadobójczego. Pyretrum jest ekstraktem z kwiatów rumianku dalmatyńskiego. Substancjami czynnymi w ekstrakcie są dwa estry nazwane przez Staudinger'a i Rużicka pyretriną I i pyretriną II.

Estry te po zmydleniu rozłożyli oni na następujące składniki:

1. kwas chryzantemowy 1 karboksylowy
2. kwas chryzantemowy z 2 grupami karboksylowymi
3. alkohol pyrethrolon.

Później La Forge i Haller wyodrębnili z pyrethrolonu część składową alkohol cynerlon. Stąd stwierdzono że substancją czynną pyretrum są 4 estry, a mianowicie: Pyretrina I, Pyretrina II, Cinerina I i Cinerina II.

Nikotynę otrzymano z 15 rodzajów roślin gatunku *Nicotiana*. Posiada ona też kontaktowe własności owadobójcze. Jest ona alkaloidem i znajduje się

głównie w roślinach gatunków *Nicotiana tabacum*, i *Nicotiana rustica*. Do produkcji nikotyny służą odpadki tytoniu, jak proszek, łądygi, zdrewniałe części liści. Surową nikotynę otrzymuje się drogą destylacji w parze wodnej zaprawionych ługiem odpadków tytoniu. Alkaloid nikotyna posiada dwa racematy, prawo i lewoskrętny. Zaobserwowano że racemat lewoskrętny jest dwa razy bardziej toksyczny od racematu prawoskrętnego. Nikotyna jest bezbarwną cieczą wrzącą w temp. $+ 246^{\circ}\text{C}$. o nieprzyjemnej woni. Działanie trujące polega na porażaniu układu nerwowego. Dawka śmiertelna dla człowieka wynosi 40–65 mg.

Obok metod chemicznych do walki ze szkodnikami owadziemi przydatne są też metody fizyczne. Z metod fizycznych wymienić można stosowanie promieni Rentgena, ultrakrótkich fal radiowych (prądów indukcyjnych wysokiej częstotliwości) oraz ultradźwięków do uśmiercania owadów zagnieżdżonych w drewnie.³⁹⁾ Metody te jak dotąd nie rozpoznały się szerzej w praktyce muzealnej.

Walkę z biologicznymi szkodnikami zbiorów muzealnych prowadzi się następującymi środkami:

1. Zapobiegania zarażeniu i rozwojowi organizmów żywych na obiektach muzealnych, a zwłaszcza obiektach z materiałów organicznych, lub takich

w skład których wchodzi materiały organiczne. Środkami zapobiegawczymi są: izolowanie obiektów czystych od zarażonych, przechowywanie zbiorów w warunkach niesprzyjających rozwojowi organizmów żywych, stosowanie środków odstrasżających (repellentów) oraz profilaktyczna impregnacja środkami bakterio-grzybo i owadobójczymi. Ważną sprawą jest dokonywanie okresowych przeglądów pomieszczeń i zbiorów muzealnych, mających na celu wczesne wykrywanie objawów zarażenia szkodnikami biologicznymi

2. Tępienia i zwalczania biologicznych szkodników drogą dezinfekcji i desinsekcji przeprowadzanej drogą fumigacji i impregnacji przy zastosowaniu właściwych środków chemicznych czy fizycznych. Impregnację przeprowadzamy drogą smarowania, kąpieli, zastrzyków i nasycania w próżni. Ilość środków chemicznych stojących do dyspozycji jest pożądana, problemem jest w każdym wypadku dobór najkorzystniejszych o jaknajbardziej ograniczonym działaniu ubocznym.

Najkorzystniejszym okresem tępienia biologicznych szkodników muzealnych w naszym klimacie jest okres od maja do września. Niemniej zwalczanie ich winno być przedmiotem stałej uwagi całego personelu muzealnego.

PRZYPISY

- 1) T. R. Keeley, F.I.G. Rawlins *Air Conditioning at the National Gallery London*, „Museum“ (Paryż) 7 (1951) s. 194
- 2) R. R. Yabrowa, *Wpływ temperatury i wilgotności powietrza na starzenie papieru*. „Bumagaznaja Promyshlennostsch“ Moskwa 32 (1957) N. 1 s. 15, IIC Abstracts, t. III (1961) 2935.
- 3) S. Block, *Humidity requirements for mold growth*, „Chemical Abstracts“ Washington DC 48/1954/2825; IIC „Abstracts London“ t. I (1955) 5, podaje że minimalna wilgotność konieczna dla zapoczątkowania rozwoju pleśni na skórze i serze wynosi 76%, drewnie i wełnie 85%, bawełnie 96%.
- 4) Powietrze atmosferyczne zawiera zawsze pewną ilość pary wodnej. Maksymalna jej ilość wyrażona w gramach która może być zawarta w określonej ilości powietrza przy danej temperaturze bez przekształcenia się w mgłę lub skroplenia nosi nazwę maksymalnej wilgotności powietrza. Im wyższa jest temperatura powietrza tym więcej może ono zawierać pary wodnej, tzn. tym wyższa będzie jego maksymalna wilgotność. Ilość pary wodnej zawartej w 1 kg powietrza w określonych warunkach w danej chwili nazywamy wilgotnością bezwzględną. Zawartość

pary wodnej w powietrzu można również określić obliczając jej prężność wyrażoną w mm słupa wody lub rtęci. Różnica pomiędzy maksymalną i bezwzględną wilgotnością nazywa się deficytem nasycenia. Deficyt nasycenia wskazuje ile pary wodnej może jeszcze wchłonąć 1 kg badanego powietrza do pełnego jego nasycenia. Wilgotność względna jest stosunkiem tzn. ilorazem wilgotności bezwzględnej do wielkości maksymalnej wyrażonym w procentach.

- 5) Wilgotność bezwzględną powietrza z psychrometru odczytujemy korzystając z wzoru $f = F^1 - a(t - t^1)H$, przy czym f oznacza wilgotność bezwzględną, F^1 maksymalną wilgotność (prężność pary wodnej przy temperaturze wilgotnego termometru), a — współczynnik psychrometryczny, t^1 temperaturę wilgotnego termometru, t temperaturę suchego termometru, H — ciśnienie atmosferyczne.

Względna wilgotność powietrza oblicza się wg wzoru

$$\varphi = \frac{f}{F} \cdot 100, \text{ w którym } \varphi \text{ oznacza względną wilgotność}$$

powietrza, f bezwzględną wilgotność, F maksymalną wilgotność powietrza. Normalnie, celem uniknięcia żmudnego przeliczania korzystamy z tablic psychrometrycznych.

- 6) Udoskonalenie psychrometru Assmanna w stosunku do psychrometru Augusta polega na osłonięciu kapturem cylindrycznym pojemników płynu termometrycznego przed promieniowaniem i na wywołaniu ruchu powietrza o stałej szybkości za pomocą wentylatora umieszczonego w głowicy psychrometru. Ruch powietrza o stałej szybkości ma znaczny wpływ na dokładność pomiaru, ponieważ współczynnik psychometryczny a nie jest stały i jego wielkość zmienia się zależnie od szybkości ruchu powietrza i to nawet znacznie. (Np dla powietrza spokojnego o szybkości ruchu 0,8 m/sek współczynnik wynosi 0,0008, dla szybkości 0,2 m/sek — 0,0011, dla powietrza o szybkości ruchu 4 m/sek, jak w psychrometrze Assmanna wynosi 0,000662.
- 7) R. G. Lejtes, B. I. Marcinkowski, L. K. Chocjanow, *Higiena pracy i zagadnienia sanitarne w przemyśle*, Warszawa, 1952, Państw. Zakł. Wyd. Lek.
- 8) W Muzeum Narodowym w Poznaniu zastosowano termografy tygodniowe typu TŻ 8 produkcji Sp. Pracy Wytórnia Sprzętu Zootechnicznego, Kraków.
- 9) N. Stolow, *Some studies on the protection of works of art during travel*
K. Toishi, *Relative humidity in a closed package*
H. Wakefield, *Methods of packing in the Victoria a. Albert Museum London*
— referaty wygłoszone na konferencji w Rzymie IX. 1961, wyd. I.I.C. 1961 s. 14—30.
- 10) H. J. Plenderleith, *The conservation of Antiquities and Works of Art*, London, 1957, Oxford University Press, s. 8
M. Kurt, *Reconstruction de l'Alte Pinakothek de Munich*, „Museum“ (Paryż) 13 (1960) s. 109—117.
G. M. Rivière, H. F. E. Visser, *Museum Showcases*, „Museum“ (Paryż) 12 (1960) s. 1—61.
- 11) M. Nopitsch, *Microorganic attack on textiles a. leather*, CIBA Review, Basel — New York 100 (1953).
- 12) D. Fysh, *The use of preservatives for animal glues. Adhesives a. Resins*, London, 2 (1954) s. 30., IIC Abstracts, vol. I (1956) 521.
- 13) F. Gallo, *Gli agenti biologici nemici delle biblioteche e degli archivi*. „Bolletino Istituto Patologia Libro, XVI, (1957) fasc. III—IV s. 199.
Samborn, *Development and control of microorganism in pulp and paper system*, „Journal o. Bacteriology“, XXV (1933)
A. Sartory, R. Sartory, Meyer, Baumli, *Reproduction experimentale des maladies cryptogamiques du papier*, Comptes Rendus, CXCIX (1934).
R. Kowalik, *Wrogowie papieru i jego konserwacja*. „Archeion“ 19—20 (1951) s. 367
R. Kowalik I. Sadurska *Mikroorganizmy niszczące oprawy książkowe*, „Acta Microbiologica Polonica“ 5 (1956) s. 285.
R. Kowalik, I. Sadurska, *Mikroflora niszcząca papier, skórę, i pieczęcie woskowe, występująca w powietrzu magazynów archiwalnych*, — j. w. s. 277.
R. Kowalik, E. Czerwińska, *Mikroorganizmy niszczące tkaniny bawełniane i wełniane*. j. w. s. 291.
E. Czerwińska, R. Kowalik, *Penicillia niszczące papier zabytków*. — j. w. s. 299.
- 14) F. Gallo, *Biological Agents which damage paper materials in libraries a. archives*. — Referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji w Rzymie IX 1961, wyd. IIC 1961.
- 15) *Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych — Konserwacja materiałów archiwalnych*, — Warszawa 1953.
M. Husarska, *Fumigacja zbiorów archiwalnych i magazynów książek*. „Biuletyn Konserwatorski“ 2 (1954).
Instrukcja o dezynfekcji. Warszawa 1948 Lek. Inst. Nauk. Wyd.
Vademecum Dezinfektora. Warszawa 1956 Państw. Zakł. Wyd. Lek.
- 16) Formalina jest to 40% roztwór aldehydu mrówkowego o wzorze chemicznym CH_2O . aq. — posiada własności dezynfekcyjne w temp. wyższej niż 17—18°C
- 17) H. J. Hueck, J. La Brijn, *Die schimmelfeste Ausrüstung von Baumwolle mit Pentachlorphenol u. Lauryl — pentachlorphenol* — „Textil Rundschau“ 15 (1960) s. 467—472.
- 18) J. Pochon, P. Tardieux, i M. Charoentier, *Bacterial participation in the degradation of Angkor Temple* (Kambodża) — Comptes Rendues CCXLVIII (1959) s. 3644—3645. — Omawia działalność *Thiobacillus*, trzymającego się w mchach i porostach pokrywających kamień. Szkody wyrządza duże zwłaszcza w kamieniu zawierającym wapń.
- 19) W. P. K. Findlay, *Dry rot and other timber troubles*, London. 1953.
- 20) M. Walther, *Odrzybianie zabytkowych budowli drewnianych*, referat wygłoszony na konferencji w sprawie konserwacji drewna zorganizowanej przez Min. Kult. I Sztuki XI. 1960 r. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Ser. B Tom III „Zagadnienia Konserwacji Drewna“ str. 99.
- 21) W. Piątkiewicz, *Walka z grzybem domowym*, Warszawa 1952, Państw. Wyd. Gosp.
- 22) R. Kowalik I. Sadurska, *Ochrona drewna przed zażybieniem*. Działanie tlenku etylenu. — Referat wygłoszony na konferencji w sprawie konserwacji drewna zorg. przez Min. Kult. i Sztuki, Warszawa XI 1960. Autorzy referują wyniki prób przeprowadzonych w laboratorium zabijania grzybów na klockach Cartoxem.
- 23) *Impregnacja i odgrzybianie*. Warszawa 1958, Arkady.
Zwalczanie grzyba domowego w wojskowych obiektach budowlanych, Warszawa 1955, M.O.N.
- 24) Przepisy w tym zakresie zawarte są w zaleceniach Instytutu Ochrony Pracy podanych w K. N. S. J. Min. Gosp. Komunal. z 1954 r. dział 75 — Roboty odgrzybieniu.
- 25) Sprzedaż preparatów grzybobójczych zajmują się Wojewódzkie Hurtownie Przemysłu Chemicznego. Producentami ich w Polsce są C.P.H. „Inco“, S.P. „Antykor“, S.P. „Fungus“ i C.Z.S.P.
- 26) G. Clelia — *Sviluppo di microorganismi su un adesivo sintetico* „Bolletino dell Istituto Centrale del Restauro“, Rzym, 33 (1958) s. 19. — Podaje że na emulsji polioctanu winylu rozwinęła się pleśń gatunku *Aspergillus fumigatus*. W. K. Wilson, B. W. Forshee, *A study of the preservation of documents by lamination*. Washington, 1959. IIC Abstracts vol. III, (1960) 3012 — Autor proponuje laminowanie polietylenem, ponieważ stwierdził że octan celulozy traci czasem elastyczność.
- 27) W. Domaśłowski, *Zagadnienie konserwacji drewna*, referat na konferencji w sprawie konserwacji drewna zorg. przez Min. Kult. i Sztuki w XI. 1960 r.
- 28) D. Buck Richard, *The use of moisture barriers on wood panels*. „Conservation“ 6 (1961) s. 10—21.
ICOM — Commission. — *The care of wood panels*. — „Museum“ (Paryż) 8 (1955) s. 139.
- 29) K. Simm, „Zoologia“, t. I i II, Poznań 1948—1949

- 30) Wytyczne wykonywania dezynfekcji, dezynsekcji i deratyzacji. Warszawa 1955, Państw. Zakł. Wyd. Lek.
Zasady przeprowadzania dezynfekcji, dezynsekcji i deratyzacji Warszawa 1951, Państw. Zakł. Wyd. Lek.
- 31) A. W. Brown, *Insect controlly chemicals*. London 1951
- 32) R. Deschiens C. Coste, *La lutte contre les insectes ravageurs des oeuvres d'art en bois sculpté*. Rzym Paryż 1961, wyd. Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels.
M. Aubert, *Recherches et expériences relatives au traitement proecteur des bois sculptés*. ICOM — 3 me Conférence Générale 6—12. VII. 1953.
R. Deschiens C. Coste, *La protection des oeuvres d'art en bois sculpté contre les insectes xylophages*. „Museum“ (Paryż) 10 (1957) n. 1 s. 55.
A. W. Hughes, *Insect pests of books a. paper*, „Archives“, London, 4, (1949—52) s. 19—22.
- 33) M. Diechtiar, *Zarys dezynfekcji, dezynsekcji i deratyzacji*. Warszawa, 1955, M.O.N.
- 34) W. Doetzer, *Entkeimung, Entseuchung u. Entwesung*. Berlin, 1943, Urban u. Schwarzenberg.
F. Puntigam, H. Breymesser, E. Bernfuss, *Blau-saeurekammern zur Fleckfieberabwehr*, Berlin 1943.
- 35) J. Z. Robel, *Zwalczanie czerwotoku w oltarzu mariackim*. „Ochrona Zabytków“ I (1948) nr 1 str. 7—14.
Fr. Kotrba, *Oltar mistra Pavla z Levoče*. „Tvar“, Praha, 8 (1955) s. 164—169.
- 36) Ponieważ cjanofum jest silną trucizną należy przestrzegać nast. środków ostrożności: 1. Powierzać pracę z cjanofumem tylko pewnym, sumiennym i inteligentnym pracownikom, 2) Cjanofum stale trzymać pod zamknięciem i to w szczelnie zakrytych blaszankach. 3) Przy pracy z cjanofumem nie zdejmować maski gazowej ze specjalnym, niebieskim, świeżym pochłaniaczem. 4.) Do przestrzeni zagazowanej nie wchodzi się bez maski gazowej. 5) Nie dopuszczać do miejsc gdzie jest stosowany cjanofum i gdzie jest przechowywany, osób postronnych, a zwłaszcza dzieci. 6) Cjanofum jest również silną trucizną wewnętrzną, należy więc baczyć aby przypadkowo nie dostał się do ust.
- 37) F. Gallo, *Problems in the use of insecticides on occipide premises*. IIC Rome Conference, IX 1961, str. 89—106.
Insektizide Heutzutage, Berlin 1954
S. Zając, *Produkcja środków ochrony roślin*. Warszawa, 1954, P. W. T.
F. Szymczyk, *Analiza toksykologiczna*, Warszawa, 1959, P.Z.W.L. — Podaje: HCH i DDT są truciznami o dużej trwałości. Dla zwierząt stałocieplnych, a więc i dla człowieka przyjęty per os nie jest obojętny. Schlechter, Pogorelskin i Haller dowiedli, że zwierzęta którym podawano DDT z pokarmem, kumulowały go w mleku. Mleko to dla innych zwierząt było trujące. Stały kontakt z proszkiem DDT również po kilkunastu do kilkudziesięciu dniach wywołuje objawy zatrucia. Do ustroju dostaje się rozpuszczając się w pocie i substancjach tłuszczowych skóry.
- 38) D. W. Micks, *Insecticide resistance*. „Bull. World Health Org“. 22 (1960) s. 519—529
L. E. Chadwick, *Progress in physiological studies fo insecticide resistance*, „Bull. World Health Org“. 16 (1957) s. 1203.
- 39) B. Marconi, *Zwalczanie owadów szkodników drewna za pomocą promieni rentgena, ultrakrótkich fal radiowych i ultradźwięków*. „Ochrona Zabytków“. VI (1953) s. 218.
K. Olszowski, *Zastosowanie fal radiowych ultrakrótkich do zwalczania szkodników drzewa*. „Ochrona Zabytków“ I (1948) nr .3/4 s. 115—120.

KRONIKA

Andrzej Ryszkiewicz

WYDAWNICTWA POLSKICH MUZEÓW ARTYSTYCZNYCH W LATACH 1960—1961

Stos publikacji, które trzeba w tym, piątym z kolei, przeglądzie omówić jest wyjątkowo duży, a jego skład tak różnorodny, jak jeszcze nigdy dotąd. Pozwala to odejść od dotychczasowego systemu szeregowania wydawnictw według ich charakteru i tematyki, a grupować je wedle poszczególnych zbiorów muzealnych. Umożliwi to nakreślenie sobie obrazu działalności naukowo-wydawniczej poszczególnych placówek, prawdziwego oczywiście tylko dla okresu sprawozdawczego i nie uzasadniającego żadnych uogólnień, ale że lata omawiane były okresem płodnym i bujnym, większość muzeów znajdzie swą reprezentację na ogół charakterystyczną i interesującą.

Muzeum Narodowe w Warszawie może na swym koncie zapisać pozycję dotychczas u nas bez precedensu: obcojęzyczny biuletyn, regularnie informujący zagranicę o pracy Muzeum i jego zasobach. Kwartalny *Bulletin du Musée National de Varsovie*¹⁾ formatem i objętością przypomina analogiczne wydawnictwa obce — np. belgijskie, czy amerykańskie. Artykuły na mniej więcej wyrównanym, wysokim poziomie są bogato ilustrowane, każdy zeszyt liczy 32 strony dobrego, kredowego papieru. Na treść zeszytów składają się zawsze 3 studia i kronika. Terminowość i ujednolicona zawartość godne są szczególnego podkreślenia, korzystnie odcinając się od praktyki naszych wydawnictw, tym bardziej więc szkoda, że nie udało się utrzymać tego samego rodzaju papieru, a przede wszystkim identycznego formatu zeszytów. Treściowo pismo nieco różni się od większości równorzędnych biuletynów muzeów zagranicznych: gdy tamte nastawione są na ogół na publikację dzieł ze swych zasobów i na systematyczną kronikę działalności instytucji, kwartalnik warszawski kronikę ma dotychczas anemiczną i niejednorodną, a artykułami obejmuje również i te obiekty, które stałej własności

Muzeum Narodowego nie stanowią. Tak więc, na 15 artykułów, mamy trzy studia o Jagiellońskich arrasach (St. Lorentza, J. Ruszczykówny i Z. Wdowiszewskiego), rozprawę K. Michałowskiego o rzeźbach wykopanych przez palmirską ekspedycję Muzeum Narodowego, które pozostawić trzeba było na miejscu, artykuł M. L. Bernhardówny o kampanii archeologicznej na Krymie, czy komunikat M. Mrozińskiej o rysunku Lanfranca ze zbiorów Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu. Wszystkie te prace dotyczą w ten czy inny sposób działalności Muzeum i ich obecność w Biuletynie można oczywiście uzasadnić. Z artykułów omawiających obiekty posiadane przez Muzeum, kwartalnik opublikował rozprawki o zabytkach od starożytności (I. Belke, J. Lipińska-Bołdok) po wiek dwudziesty (Wł. Jaworska o Gromairze, I. Jakimowicz o Marcoussis), poświęcił uwagę i malarstwu, i rzeźbie, i rzemiosłu artystycznemu, i rysunkowi architektonicznemu. Spośród artykułów jeden nadesłano z zagranicy (J. R. Martina o dwóch obrazach Seghersa z popiersiami Poussina i Rubensa), ale większość wyszła spod pióra naukowych pracowników Muzeum. Jan Białostocki pisze o trzech obrazach Gasparda Dizianiego w Polsce (dwa z nich, należące do Muz. Narodowego w Krakowie, uchodziły za prace S. Ricciego), równocześnie przyśadzając G. A. Guardiemu obraz warszawski, uprzednio eksponowany jako dzieło Dizianiego. J. Michałkowska publikuje piękny caravaggionistyczny „Koncert“, wiążąc go z Bijlertem, D. Kaczmarzyk pisze o brązowym bozzecie popiersia papieża Pawła III dłuta G. della Porta. Na koniec artykuł M. Kwiatkowskiego, ogłoszony po włosku i rosyjsku, omawia zespół rysunków architekta D. Quarenghi (rozbudowana wersja polska ukazała się w Biul. Historii Sztuki 1960 nr 2). *Bulletin* jest wielojęzyczny: studia drukowane są po francusku (tych najwięcej) i angiels-

sku, po rosyjsku i włosku. Całość robi wrażenie ze wszech miar korzystne.

Drugi periodyk warszawskiego Muzeum, *Rocznik*²⁾, ukazuje się kapryśnie: na ogół trzeba na poszczególne tomy czekać po kilka lat, dwa ostatnie ukazały się niemal jednocześnie. Tom IV poświęcony jest wyłącznie archeologii klasycznej. M. Bernhard zdaje sprawę z „objazdu strefy archeologicznej ZSRR“, J. Lipińska-Bołdok, I. Pomorska, A. Sadurska, B. Gąssowska, B. Filarska i A. Krzyżanowska piszą o wytworach rzemiosła artystycznego i epitafiach antycznych, wciągając w orbitę badań również i przedmioty z innych polskich kolekcji. Tom V poświęcony jest natomiast w całości sztuce nowożytnej, a jego największe studium — nawet plastyce naszego stulecia (St. Gebethnera o malarstwie W. Wąsowicza na porcelanie). Z wiekiem XIX związane jest bogato udokumentowane studium Ireny Jakimowicz o Wincentym Smokowskim oraz sprawozdanie M. Suchodolskiej z wystawy Orłowskiego. Poza tym mamy bardzo cenny katalog powojennych nabytków galerii malarstwa obcego, związany z wystawą, pozbawioną wówczas własnej publikacji (dla *Rocznika* opracowali go J. Białostocki i J. Michałkova), jego odpowiednik — katalog nowo pozyskanych nielicznych rzeźb artystów zagranicznych (pióra D. Kaczmarzyka), dalej studium M. Mrozińskiej o dwóch rysunkach Fragonarda — jak zawsze u autorki imponujące opanowaniem literatury. Na koniec pracę J. Wegnera o bibliotece w Nieborowie oraz artykuł B. Kopydłowskiego o działalności bez precedensu: akcji ratowania zabytków złotniczych ze składnic złomu. Przy często bardzo wysokich walorach poszczególnych rozpraw, *Roczniki Muz. Narodowego* w Warszawie nie mają uchwytniej dla czytelnika koncepcji całości, myśli redaktorskiej.

Dorobek wydawnictw stołecznego Muzeum w dwóch latach ubiegłych objął jeszcze jedno *novum*, poza obcojęzycznym biuletynem: naukowo i dydaktycznie pomyślany i świetnie zrealizowany katalog „exposition imaginaire“. Mowa o publikacji *W kręgu rembrandtowskiej tradycji*³⁾, mającej cechy zewnętrzne rozumowanego katalogu wystawy, która zresztą być może będzie jeszcze miała miejsce. Publikacja jest pomyślana i przygotowana wzorowo, przedłużając pamiętne ekspozycje obrazów, rysunków i grafiki Rembrandta i jego kręgu sprzed kilku lat. Katalog objął kilkanaście akwafort Van Rijna, kilka rycin jego uczniów, nieco plansz rembrandtystów XVIII w. — anglosaskich i francuskich. Ale główny trzon katalogu to rysunki i grafika artystów polskich — od lat 70-tych XVIII wieku po połowę następnego stulecia, przy gromadzeniu których odwołano się i do zasobu innych muzeów. Katalog, wraz z artykułem I. Jakimowiczowej na ten sam temat (*Biul. Hist. Sztuki* 1957 nr 2) podejmuje jeden z centralnych pro-

blemów źródeł realizmu w polskiej sztuce XIX w., niderlandyzm, którego wielkim i świetnym propagatorem był u nas J.P. Norblin, główny bohater publikacji muzealnej.

Te same nazwiska autorów katalogu i zbliżony świat sztuki (rysunek polski schyłku XVIII i pierwszej połowy XIX w.), wreszcie częściowo równie wysoki poziom opracowania, cechuje następną publikację warszawskiego Muzeum Narodowego — dzieło o kolekcji rysunków Kraszewskiego⁴⁾. Naukowe zainteresowanie muzeologów rysunkiem, wciąż przybierające na sile, należy do zjawisk stosunkowo młodych, szczególnie u nas. Dość powiedzieć, że przed 1939 r. żadne muzeum polskie nie posiadało drukowanych zestawień posiadanych rysunków. Po wojnie sytuacja się zmieniła: parę muzeów oraz gabinety rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie oraz Zakładu Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu wydały drukiem cenne rozumowane katalogi poszczególnych zespołów posiadanych rysunków polskich i obcych, a Państwowy Instytut Sztuki wspólnie z Muz. Narodowym w Poznaniu zorganizował wielki przegląd polskiego rysunku XIX w. ze zbiorów publicznych (niestety oczekujący dotąd bezskutecznie na katalog drukowany). Wytworzyła się sytuacja paradoksalna, że sztukę polską Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie reprezentują nowoczesne, krytyczne katalogi tylko pewnych partii zbioru rysunku i szkiców, podczas gdy malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne nie mają powojennych odpowiednich wydawnictw. Na szczęście sytuacja ma ulec wkrótce zmianie: słychać o mających się ukazać obszernych katalogach galerii (i rezerw) malarstwa polskiego — w każdym razie w Muz. Narodowych w Warszawie i Poznaniu; pewnie i Kraków dołączy się wkrótce z wydawnictwami o swych arcybogactwach zbiorach obrazów.

Kolekcja J. I. Kraszewskiego (którego we wstępie do katalogu niefortunnie nazwano „narzędziem, którym wykuwało się początkową wiedzę o sztukach pięknych w Polsce“), jedna z najcenniejszych tego typu, przetrwała wojnę uszczuplona o połowę swego składu. Mimo to, tysiąc pozycji objętych katalogiem stanowi zespół i dziś jeszcze jeden z najważniejszych i najpełniejszych, jeśli chodzi o pierwszą połowę XIX w., w każdym razie w stosunku do artystów mniejszego znaczenia i amatorów. Widać w nim dążność do tego, by możliwie jak największa liczba rysowników była reprezentowana. Czytelnie wybijają się także zainteresowania ikonograficzne zbieracza. Kolekcje rysunków i grafiki były dla Kraszewskiego ważnym składnikiem „warsztatu naukowego“, gdy podejmował ambitne zamierzenie opracowania słownika artystów polskich i „starożytności krajowych“. Dlatego też zbiór ten z pewnością zasługuje na uwagę. A mimo to nie jestem przekonany, że tak właśnie

zespołami kolekcjonerskimi należy publikować muzealny zbiór rysunków. Odwleka to bowiem pełny przegląd posiadanych zasobów, który przecież nie da się w całości podzielić na tego typu grupy. Znacznie bardziej przekonywa mnie praktyka Galerii Tretia-kowskiej, obejmującej w poszczególnych tomach katalogu rysunków albo cały wiek, albo *oeuvre* poszczególnych artystów.

O tym, co zbiór Kraszewskiego w swej pełnej, pierwotnej, postaci zawierał, wiedzieliśmy zresztą z sumarycznego francuskiego katalogu wydanego 100 lat temu. Publikacja obecna opracowuje rysunki wyczerpująco, rozszyfrowując temat, podając przy kopiach źródło, notując literaturę. Dość dziwne są tylko noty życiorysowe, czasem (słusznie, że przy artystach mniej znanych) podające szczegóły biograficzne, na ogół jednak będące odsyłaczem nazwiskowym do artykułów Kraszewskiego i otrzymywanych przezeń listów. Przy tym, choć nie miejsce na to w katalogu, autorki pragną udokumentować przypisem źródło swych informacji, robiąc to nieraz wprost naiwnie. Noty te można by uzupełniać i korygować na każdym kroku. Tylko tytułem przykładu: choć datę urodzenia i śmierci Emila Boratyńskiego, jak je podano na nagrobku (1810—1876), ogłaszano już parokrotnie drukiem, w katalogu czytamy „ok. 1815-po 1870“ z odsyłaczem do pozycji, która „ustala przybliżoną datę śmierci“. Natomiast wprost niezwykły jego życiorys sprowadzono do zdania „malarz mieszkający przeważnie za granicą“, pomijając nawet właściwe nazwisko: Jurkiewicz. Tym niemniej katalog ujawnił i szereg cennych wiadomości wyrywkowych, dotychczas nieznanych (np. przy T. Kwiatkowskim).

Przechodząc do katalogów wystaw zorganizowanych przez Muzeum Narodowe w Warszawie w okresie sprawozdawczym, rozpocząć trzeba od publikacji poświęconej pokazowi malarstwa staroniderlandzkiego⁵). Wystawa i jej katalog stanowią ogniwo w cyklu, zapoczątkowanym przez warszawskie Muzeum jeszcze w 1939 r. ekspozycją martwych natur. Jej organizatorowi, prof. Michałowi Walickiemu, poświęcono katalog omawianej wystawy. W wymieniony cykl włączyły się dawniejsze pokazy: sztuki Rembrandta i jego kręgu, pejzażu holenderskiego i barokowego malarstwa włoskiego (wszystkie — w Muz. Narodowym w Warszawie), jak również poznańska ekspozycja portretu holenderskiego i ostatnio krakowska — wczesnych malowideł włoskich. Cały cykl ma ująć i opracować pełny zasób malarstwa obcego w polskich kolekcjach. W odróżnieniu od wymienionych powojennych wystaw warszawskich, ekspozycja Niderlandczyków ograniczyła materiał do naszych zbiorów publicznych (poprzednie wzmocnione zostały obiektami wypożyczonymi z zagranicy), ale pokazała wszystkie obrazy z lat 1450

—1550, a nie tylko ich wybór. Wprowadziło to pewną niejednorodność poziomu, ale za to pozwoliło zapoznać się ze wszystkim, co w tym zakresie posiadamy oraz określić i omówić szereg obrazów zupełnie dotychczas nie znanych i nie wystawianych. Wielka szkoda, że nie udało się pokazać i tych, zresztą nielicznych i nie najcenniejszych, które kryją się w rękach prywatnych i wnętrzach kościelnych. Jak i poprzednie publikacje, i ta wykazała znakomity poziom opracowania, a wywody atrybucyjne, porównawcze i interpretacyjne dotyczące poszczególnych malowideł stały się samoistnymi, erudycyjnymi rozprawkami naukowymi. Jeśli dodamy b. obszerne noty życiorysowe, ogromną (14 stron druku) wielojęzyczną literaturę przedmiotu i reprodukcje zasadniczo wszystkich pokazanych dzieł sztuki — otrzymamy książkę, która dla czytelnika polskiego staje się wysoce wartościowym dziełem o malarstwie Niderlandów po połowę XVI wieku, a dla obcego — jako że obszerny skrót całego tekstu ogłoszono w języku francuskim — świetnym rozumowanym katalogiem 87 obrazów staroniderlandzkich z polskiego posiadania. Zespół dzieł uzupełniono dwoma obrazami pomorskimi ze schyłku XV w., wskazującymi recepcję tych wzorów na terenie Polski, recepcję, którą można by przykładować długim szeregiem dzieł. Wystawa i jej katalog uzyskały jeszcze aneks technologiczny przygotowany przez Kazimierza Kwiatkowskiego, a związany z badaniami najwybitniejszego dzieła pokazu — gdańskiego tryptyku Memlinga.

Pozostałe katalogi wystaw sztuki obcej, zorganizowanych przez Muzeum Narodowe w Warszawie, zwalniają od omawiania: opracowane były za granicą, a tylko tłumaczone i drukowane w kraju. Różnią się też na ogół od analogicznych wydawnictw polskich, a porównanie — jak sądzę — wypada na naszą korzyść. A więc zanotujmy tylko, że ukazały się katalogi pokazów nowoczesnego malarstwa holenderskiego⁶), wielkiej retrospektywy sztuki meksykańskiej⁷), dawnego niemieckiego portretu⁸).

Na granicy wystaw uzyskiwanych z zagranicy oraz tych, które organizowano z polskich zbiorów, stoi publikacja upamiętniająca fakt bez precedensu: udzielenie cennej kolekcji przez jedno wielkie muzeum — drugiemu, do wieloletniej ekspozycji, długotrwałego depozytu. Półtorej setki obiektów antycznych, między nimi i przykłady monumentalnej rzeźby egipskiej i grecko-rzymskiej, jakie paryski Luwr wspaniałomyślnie przekazał Warszawie, włączone zostaną do stałej muzealnej ekspozycji. Nim to nastąpi, urządzona została specjalna wystawa, po której pozostał, już w Warszawie opracowany katalog⁹). Publikacja notuje — obok danych inwentarzowych — szczegółowy opis obiektów, pomija natomiast rozważania interpretacyjne i literaturę przedmiotu.

Galeria sztuki starożytnej Muz. Narodowego w Warszawie opublikowała w okresie sprawozdawczym jeszcze kilka drobnych popularnych „plakietek”, poświęconych egipskim przedmiotom kultowym¹⁰⁾ oraz greckim i rzymskim zabawkom¹¹⁾.

W dziale plastyki polskiej prawdziwym wydarzeniem dużej miary stała się wielka wystawa monograficzna Tadeusza Makowskiego. Muzeum Narodowe, które dzięki pozyskaniu wielkiego zespołu prac artysty od jego spadkobierców, stało się posiadaczem znacznej większości spuścizny artysty, tym samym wzięło na siebie obowiązek właściwego pokazania dorobku tego jednego z największych talentów, jakie Polska wydała. Obowiązek ten wypełniło Muzeum w sposób godny najwyższego uznania i gorącej podzięk społeczeństwa. Piękną wystawę wzbogacono jeszcze wzorowym katalogiem¹²⁾, przy opracowaniu którego doproszono do współpracy monografistkę malarza Władysławę Jaworską. Otrzymaliśmy dzieło obszerne (235 stron, 48 tablic), bardzo starannie wydrukowane, mające pełną wartość informacyjną. Składają się na nie — poza esejami wstępnymi — kronika życiorysowa (z pewnością najwygodniejsza dla korzystającego, a najtrudniejsza dla autora forma ujęcia kolei życia) oraz rozumowany katalog wszystkich prac Makowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, do których w zasadzie ograniczono się. Podjęto próbę datowania każdej z ponad 1 000 pozycji, zaznaczono obok danych inwentarza związki z innymi obrazami, rysunkami i grafiką artysty, zestawiono wykaz wystaw i obszerną, niezbyt oszczędnie cytowaną literaturę. Póki nie ukaże się szczegółowa monografia uroczego artysty i pełny katalog jego dorobku — wydawnictwo muzealne będzie pozycją niezastąpioną, sumą wiedzy o wielkim twórcy.

Wśród publikacji warszawskiego Muzeum poświęconych sztuce polskiej, jeszcze jedna pozycja miała charakter monograficzny: pamiętnik wystawy pośmiertnej H. Grunwalda¹³⁾, ekspozycji, która nie mogła mieć typowo muzealnego charakteru. Na część tekstową książki złożyła się krótka nota życiorysowa i sumaryczne omówienie twórczości wielostronnego artysty, bibliografia podmiotowa i przedmiotowa, wreszcie b. obszerny katalog obejmujący cały uchwytyny dorobek (znacznie przewyższający to, co się znalazło na wystawie). Katalog notuje precyzyjnie dane inwentarzowe, uzupełnione — na podstawie informacji wdowy — datą powstania dzieł. „Pamiętnik” ma charakter zbliżony raczej do księgi pamiątkowej niż do katalogu wystawy.

Tak się przedstawia dorobek wydawnictw naukowych Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 1960—1961. Pozostało do wymienienia jeszcze nieco publikacji popularnych i drobnych. Z nich najokazalsza to dwa zeszyty albumu „Galeria Sztuki Pol-

skiej”¹⁴⁾, poświęcone tablicom gotyckim i obrazom XIX wieku. Pozostałe dwa zeszyty mają ukazać się w latach następnych. Na każdy zeszyt składa się 12 wyłącznie barwnych (ale nie najlepszych) plansz, odtwarzających obrazy dobrane przede wszystkim pod kątem walorów kolorystycznych. W wyborze kierowano się chyba także myślą popularyzowania dzieł jeszcze nie „opatrzonych” do przesytu, co szczególnie widoczne jest w zeszycie pierwszym. Teksty wstępne omawiające pokazane prace i uwzględnionych artystów są przykładem dobrej roboty popularyzatorskiej, dalekiej od frazeologii, celnie charakteryzującej problemy.

Poza tym mamy do zanotowania drobny przewodnik po pałacu w Nieborowie (pióra Jana Wegnera), ogłoszony po polsku i angielsku; przewodnik po wystawie oświatowej „Główne kierunki sztuki europejskiej”, składankę objaśniającą pokaz malarstwa rosyjskiego, wreszcie pożyteczny, dwujęzyczny katalog wystawy grafiki polskiej XX wieku¹⁵⁾.

Muzeum Narodowe w Krakowie. Rozumowane katalogi wystaw sztuki obcej o wysokich ambicjach naukowych i dążności do uchwycenia całego zasobu dzieł z polskich zbiorów — znaliśmy dotychczas z muzeów w Warszawie i Poznaniu. Obecnie doszedł do nich i Kraków — i to od razu wystawą i publikacją na najwyższym, prawdziwie światowym poziomie. Myślę o wystawie Tre- i Quattrocenta. Słusznie się stało, że właśnie tę wystawę podjęło Muz. Narodowe w Krakowie, mając w Zbiorach Czartoryskich najpiękniejsze przykłady wczesnego malarstwa włoskiego spośród polskich kolekcji. A podjąwszy — dołożyło starań, by zgromadzić wszystko, co z tego zakresu posiadają nasze muzea (w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Łodzi, Wrocławiu, Pszczynie), uzyskało ponadto obrazy z czterech kolekcji prywatnych, wzmocniło pokaz kilkoma świetnymi kompozycjami wypożyczonymi z Pragi i Bukaresztu. Tę imponującą wystawę utrwalił wytworny i znakomity katalog, bijący swą szatą zewnętrzną (trzy plansze barwne) wszystkie inne analogiczne publikacje polskich muzeów. Katalog¹⁶⁾ jest dziełem zbiorowym; sześciu autorów: z Krakowa (A. Różycka-Bryzek, M. Rostworowski), z Poznania (M. Skubiszewska, A. Dobrzycka, K. Kalinowski) i Warszawy (J. Michałkowa) opracowało setkę dzieł eksponowanych, z których znaczna część po raz pierwszy poddana została naukowym badaniom. Noty biograficzne, bardzo dobrze dobrane, nie przeciążona balastem rzeczy błahych bibliografia, a szczególnie wywody atrybucyjno-porównawcze i (w mniejszym stopniu) ikonograficzne osiągnęły nie tylko bardzo wysoki poziom, ale jednolitość opracowania zespalającą cały katalog w dzieło jednorodne, budzące najwyższy szacunek. Oczekujemy następnych

katalogów tej serii „inwentarza malarstwa obcego w polskim posiadaniu“, wystaw i tomów gromadzących malarstwo francuskie, hiszpańskie, flamandzkie, niemieckie, bo włoskie i holenderskie zostało już nam udostępnione. Dopiero potem będzie można mówić o „obrazach nieznanach“ czy niepublikowanych dotychczas bowiem znaczny odsetek dzieł z naszych kolekcji wciąż czeka swego naukowego odkrywcy.

Naukowym efektem i ambicjami założeń jeden jeszcze krakowski katalog należy w pełni wyróżnić: wydawnictwo związane z dużą monograficzną ekspozycją dzieł Olgi Boznańskiej¹⁷⁾. Geneza wystawy była podobna do warszawskiego pokazu T. Makowskiego: oto z Paryża nadeszła wreszcie spuścizna wielkiej portrecistki, co dało asumpt do podjęcia przez Helenę Blumównę opracowania monograficznego, a ono z kolei poprzedzone zostało przeglądem twórczości artystki. Pokazano 175 prac (niemal wyłącznie obrazów olejnych) zgromadzonych aż z 13 zbiorów publicznych i 39 prywatnych. Tak powstała pierwsza o takim zakresie wystawa retrospektywna Boznańskiej, wzbudzając zrozumiałe zainteresowanie. Nie jest to jeszcze pełny przegląd twórczości płodnej malarki. Zapewne co najmniej drugie tyle dzieł kryje się wciąż w posiadaniu prywatnym, nie wszystko z naszych muzeów mogło być eksponowane, sporo ważnych prac pozostaje za granicą — we Francji przede wszystkim, ale także ZSRR, pojedyncze obrazy rozproszone są po całym świecie. Pierwszy krok do ogarnięcia jej dorobku został jednak zrobiony. Katalog poprzedzony interesującym zarysem życia i twórczości, przynoszącym nie jedno nowe spostrzeżenie oraz prostującym dane życiorysowe, uzyskał układ chronologiczny. Podjęto też próbę datowania wszystkich pokazanych prac. Noty zawierają dane inwentarzowe, opis zewnętrzny (kompozycyjny i kolorystyczny) oraz bardzo szczupłe, dalekie od kompletności, zapisy bibliograficzne. Brak wszelkich innych uwag, historyczno-artystycznej natury, jak i bliższego określenia przedstawionych osób i ich związku z artystką. Usterki podniesiono już w literaturze fachowej (Biul. Historii Sztuki 1960 nr 3). Ale mimo to katalog stanowi rzetelny wkład w dzieło poznania i zrozumienia twórczości wybitnej malarki, jest pozycją trwałą i ważną, niestety wydaną bardzo słabo, przy zdecydowanej złej jakości licznych reprodukcji.

Jeszcze dwa katalogi wystaw zorganizowanych przez Muzeum Narodowe w Krakowie pozostały do zarejestrowania. Mogą one symbolicznie określić rozległość chronologicznego i topograficznego obszaru zainteresowań instytucji. Pierwszy z nich towarzyszył niecodziennemu pokazowi kopii nowoodkrytych wspaniałych staroserbskich fresków zrodzonych z ducha człowieka bizantyńskiego. Na katalog ten¹⁸⁾ złożyło się dosyć obszerne studium świetnego znawcy

przedmiotu prof. W. Molę oraz prosty spis eksponatów i znaczna liczba reprodukcji. Drugi katalog jest bezpretensjonalnym spisem plansz z wystawy współczesnej hinduskiej grafiki¹⁹⁾, łączącej umiarkowanie nowoczesne tendencje formalne z egzotyką tradycyjnej, rodzimej sztuki.

Na tle ciągłego niedosytu popularnych informacji o zawartości zbiorów muzealnych — publikacją bardzo celową i potrzebną jest przewodnik po Zbiorach Czartoryskich²⁰⁾. Są to właściwie cztery książeczki, których część nakładu oprawiono razem, obejmując całokształt sal wystawowych. Poszczególne broszury poświęcone są sztuce zdobniczej (ta ukazała się właściwie w 1959 r. i wzmiankowana była już w poprzednim przeglądzie wydawnictw), galerii obrazów, zbrojowni i działowi pamiątek puławskich.

Przegląd plonu wydawniczego działalności Muzeum Narodowego w Krakowie za lata 1960—1961 kończy kolejny, szósty już tom rocznika *Rozprawy i Sprawozdania*²¹⁾. Nowe w tym tomie jest poszerzenie kręgu autorów poza personel naukowy krakowskiego Muzeum: tom otwiera drobny artykuł J. Białostockiego (określający osobę przedstawioną na pięknym portrecie J. Sustermansa); nowe jest także wyjście poza krąg własnych zbiorów i ogłoszenie — dosyć nieoczekiwanego na tym miejscu — cennego studium T. Frączyka o drukarni bibliotecznej w Puławach. Poza tym mamy szczegółową i wszechstronną kronikę działalności Muzeum za lata 1957—1958 (przewyższającą swą regularnością i dokładnością analogiczne informacje innych zbiorów) oraz kilka rozpraw publikujących grupy posiadanych obiektów i rozpatrujących związane z nimi problemy. Tak więc Z. Bocheński ogłasza rozprawę o huzarskich zbrojach, M. Taszycka publikuje b. piękny biały haft z połowy XVI stulecia, a M. Knapikowa wielki XVIII-wieczny sygnowany brukselski gobelin ze sceną sporu Achillesa z Agamemnonem. Poza tym H. Blumówna pisze o zespole rysunków i akwarel Jakuba Sokołowskiego (co jest właściwie pierwszą naukową rozprawą o tym wysoce interesującym artyście), a Z. Tobiaszowa omawia kolekcję miniatur portretowych rodziny Wołowskich.

Muzeum Narodowe w Poznaniu, szczytujące się pięknymi i bogatymi osiągnięciami w latach ubiegłych — w okresie sprawozdawczym wypada bardzo słabiutko. Nie ukazał się bowiem ani IV tom Studiów Muzealnych, ani żaden katalog wystawy obcego malarstwa (a Poznań, ze względu na swe zbiory, powinien urządzić przegląd obrazów hiszpańskich z naszych kolekcji), ani pełny katalog zasobów polskiego malarstwa. Wobec braku takich pozycji, ogólnopolskiego znaczenia, niknie zasługa dwóch bardzo specjalnych wystaw, zresztą charakterystycznych dla środowiska poznańskiego. Otóż Wielkopol-

ską, zawsze kultywująca kolekcjonerstwo, nie poniechała tych zainteresowań: Muzeum Poznańskie jest właściwie jedyne, które urządza od czasu do czasu wystawy drobnych przedmiotów, budzących żywe zainteresowanie zbieraczy. Z tego zakresu mieliśmy więc wartościowe wystawy rysunków, grafiki, exlibrisów, zegarów. Brak było szeroko rozumianej numizmatyki i brak miniatur. Lata 1960–61 przyniosły dwie dalsze wystawy tego kolekcjonerskiego typu: urządzoną wspólnie ze Stow. Historyków Sztuki ekspozycję renesansowych plakiet²²⁾ (z dążnością do uchwycenia ich powiązań z grafiką) oraz drugą już wystawę regionalnych exlibrisów, tym razem obejmującą znaki książkowe z widokami wielkopolskich budowli²³⁾. Publikacją przygotowaną i wydaną przez Muzeum Narodowe, ale przeznaczoną dla Koszalin, jest jeszcze starannie opracowany katalog wielkiego pokazu malarstwa polskiego, od czasów Stanisławowskich po kapistów²⁴⁾.

Państwowe Zbiory Sztuki. Obok trzech Muzeów Narodowych postawić trzeba Zbiory Wawelskie, choć ich charakter różni się od nich zasadniczo. Nie są przecież — bez względu na liczebność i wielki walor posiadanych obiektów — właściwym muzeum, a wspaniałym, królewskim, odpowiednio wyposażonym wnętrzem pałacowym, którego ściany znów okryte zostały jagiellońskimi arrasami. Również i charakter publikacji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu jest specjalny, odległy od wydawnictw muzealnych. Są to mianowicie wydawnictwa regionalne (a oczywiście nie — prowincjonalne), dotyczące obszaru wprawdzie malutkiego — wawelskiego wzgórza, z zamkiem i katedrą — ale tak brzemienne historycznymi zdarzeniami i tak uszlachetnionego ręką artysty, jak żaden inny skrawek Polski. Te wydawnictwa Wawelu układają się w trzy wyraźne grupy, a każda reprezentowana była w okresie sprawozdawczym: rozpraw ogłoszonych w roczniku *Studia do dziejów Wawelu*, obszernych dzieł, przede wszystkim tomów serii źródłowej, na koniec popularnych broszur — przewodników i okazyjnych plaketek.

Studia ogłosiły ostatnio potężny tom drugi²⁵⁾, wydany pod hasłem Millennium. Otwierają go, zajmując 1/3 część objętości, i szczególnie przyciągając uwagę, dwa znakomite studia. Lech Kalinowski podejmuje interpretację artystycznych i ideowych treści Kaplicy Zygmuntowskiej, wzorową w ramach przyjętej metody i postawy, frapującą i prowokującą do dyskusji, jak wszystkie prace indywidualnie interpretujące treści zabytków powszechnie znanych i wielokrotnie opracowywanych. Praca prof. Adama Bochnaka „Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego“ ma z gruntu inny charakter: ustala i omawia duży zespół dzieł (nade wszystko złotnictwa) zrodzonych z Zygmuntowych zamówień

i zleceń, poddając krytyce dotychczasowe atrybucje i oceny, by dojść do określenia królewskich gustów i potrzeb estetycznych, kształtujących jego całą działalność mecenasowską, tak przecież zasadniczą w dziejach formowania się w Polsce sztuki renesansowej. *Studia* ogłosiły dalej ważną i pionierską pracę M. Piątkiewicz-Dereniowej o kaflach wawelskich z czasów Zygmunta I, podejmującą również próbę rekonstrukcji renesansowych pieców i ustalenia ich autorstwa. Kilka rozpraw dotyczy poszczególnych dzieł sztuki stanowiących — dawniej, czy obecnie — część kolekcji wawelskich. Z. Żygulski omawia więc pamiątki wawelskie w zbiorach puławskich, a M. Michalska pisze o obrazie „Pielgrzymi u grobu św. Mikołaja“ uznając go za część polptyku pędzla Bicciego di Lorenzo. Poza tym *Studia* zawarły kilka drobniejszych komunikatów, kronikę i przegląd literatury związanej z Wawelem za lata 1953–1955.

Poza drugim tomem *Studiów*, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu ogłosiły trzeci tom serii *Źródła do dziejów Wawelu*, zawierający opracowane przez niezmordowanego ks. B. Przybyszewskiego wypisy z kościelnych akt krakowskich lat 1440–1500²⁶⁾. Na koniec wymienić trzeba b. estetyczną „składankę“ zatytułowaną „Skarby wawelskie“ z tekstem prof. J. Szablowskiego, która ukazała się w r. 1961

Produkcja wydawnicza, jak i praca naukowa, pozostałych polskich muzeów historyczno-artystycznych ustępuje ze względów zrozumiałych dorobkowi trzech Muzeów Narodowych i Zbiorów Wawelskich. Co nie znaczy, by Gdańsk, Wrocław, Olsztyn, czy inne placówki nie mogły pochwalić się czy to cennymi rocznikami — na ogół regionalnymi — czy też ambitnymi przedsięwzięciami wystawienniczymi i towarzyszącymi im wartościowymi publikacjami, czy wreszcie przewodnikami po zbiorach stałych.

Muzeum Śląskie we Wrocławiu zapoczątkowało w 1959 r. swe wydawnictwo periodyczne *Roczniki Sztuki Śląskiej* (omawiałem je w poprzednim przeglądzie wydawnictw), w którym zawarło m. in. rozprawę monograficzną o wybitnym malarzu lwowskim XIX w. — Alojzym Reichanie pióra M. Wójciaka. Ten sam autor przygotował także wystawę prac artysty i opracował jej katalog²⁷⁾, który ukazał się w okresie sprawozdawczym. Ekspozycja, upamiętniająca stulecie zgonu malarza, nie obejmując kolekcji lwowskich, oczywiście nie mogła w pełni przedstawić zasług artysty. Udało się jednak zgromadzić — ze zbiorów publicznych i licznych kolekcji prywatnych — nadszpedzowanie wiele: 45 prac, w tym 20 obrazów olejnych. Szkoda, że katalog ograniczył zapis do danych inwentarzowych obrazów, pomijając literaturę i informacje o osobach portretowanych.

Młode Muzeum w Białymstoku rozpoczęło dopiero swą działalność wydawniczą, ale zaczęło ją od razu z wielką energią i wysokimi aspiracjami: własnym naukowym rocznikiem²⁸). Rok 1961 przyniósł pierwszy tom *Rocznika Białostockiego* zadekowany Włodzimierzowi Antoniewiczowi, a przygotowany wspólnie z Ekspedycją Jaćwieską i oddziałem Pol. Towarzystwa Historycznego. Publikacja ma charakter regionalny, wielodziałowy. Rozprawy i drobniejsze artykuły dotyczą prac wykopaliskowych, badań historycznych, etno- i demograficznych. Historię sztuki reprezentuje sumienne i cenne studium monograficzne A. Rosińskiej-Derwojed o białostockim pejzażystce XIX w. Michale Kuleszy oraz sprawozdania konserwatora zabytków i dyrektora Muzeum w Białymstoku za cały czas istnienia tych instytucji. Rocznik przygotowany jest starannie, a cały materiał nacechowany poważnym, skutecznym wysiłkiem postawienia publikacji na wysokim poziomie naukowym i edytorskim.

Także i Muzeum Mazurskie w Olsztynie ma uzasadniony powód do dumy w postaci swego rocznika, którego już trzeci tom (za r. 1960) ogłoszono w okresie sprawozdawczym²⁹). I ten periodyk ma charakter nie muzealny, a regionalny, obejmując swymi zainteresowaniami archeologię, historię i etnografię terenu. Tom omawiany przyniósł i kilka prac dotyczących dziejów sztuki, zresztą raczej przyczynkowych. Spośród nich wybija się studium ks. J. Obląka o architekcie wileńskim, budowniczym kościoła w Świętej Lipce Jerzym Ertlim. Praca oparta jest o częściowo nie wykorzystane dotychczas archiwalia. Poza tym wymienić trzeba artykuły A. Dobrowolskiej o budownictwie ludowym, St. Szymańskiego o Ignacym Krasickim — numizmatyku i Z. Rewskiego o dwóch ubiegłowiecznych rysunkach przedstawiających Prabuty oraz krajobraz z okolic Pieniężna.

Poza tym tomem *Rocznika*, Muzeum Mazurskie opracowało i wydało jeszcze trzy katalogi wystaw bieżących, nie przejawiające, poza publikacją o ludowym meblarstwie³⁰), wyraźniejszych ambicji naukowych.

Muzeum Sztuki w Łodzi, po katalogu galerii malarstwa polskiego, ogłosiło teraz przewodnik, obejmujący obrazy włoskie i francuskie³¹), zapowiadając rychły druk następnego zeszytu, omawiającego szkoły północne. Kolekcja łódzka, niezbyt liczna, ale mająca okazy wysoce interesujące, jest dotychczas prawie nieznana. Ani dzieło Białostockiego-Walickiego, ani dawniejsze wystawy naukowe (np. baroku włoskiego) nie uwzględniały obrazów łódzkich w takim zakresie, jak na to zasługują. Powodem była oczywiście minimalna znajomość

zbioru, brak wszelkich publikacji. Obecny przewodnik, chociaż skromny, z pewnością wpłynie na zmianę tego stanu rzeczy. Obrazy z Muzeum Sztuki nie zostały poddane badaniom szczegółowym i nie włączono ich do poważniejszych publikacji, więc atrybucje i określenia nie są jeszcze bynajmniej ostateczne i ulegną zmianie. Ale, by to się stało, trzeba było podać je do wiadomości, czy tylko przypomnieć. A to zadanie przewodnik niewątpliwie spełnia. (Trzy obrazy łódzkie wystawione i opracowane były na omówionej wyżej krakowskiej ekspozycji malarstwa włoskiego. Czemu w jej katalogu przewodnik Bohdziewicz-Potemskiego pominięto milczeniem, a obrazy uznano za niepublikowane — pozostanie tajemnicą).

Muzeum Pomorskie w Gdańsku od lat prowadzi akcję popularyzowania pięknych miejscowych tradycji artystycznych. W tym zakresie znów trzeba odnotować dwie broszury, omawiające pokaz barokowych kordybanów³²) oraz prowadzące widza po salach malarstwa gdańskiego od manierystów po Chodowieckiego³³). Trzecia książeczka ogłoszona przez Muzeum Pomorskie stanowi przegląd pokazu malarstwa polskiego³⁴).

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu również ogłosiło w okresie sprawozdawczym trzy broszury. Dwie z nich to popularne wydawnictwa związane z wystawami geologicznymi i biologiczną. Trzecia musi budzić żywsze zainteresowanie jako wynik powyższych ambicji: to katalog monograficznej wystawy Konrada Krzyżanowskiego³⁵). Z siedmiu muzeów i pięciu zbiorów prywatnych całej Polski uzyskano 60 olejnych obrazów, przypominając malarza, który zasługuje na większą uwagę, niż mu się ją poświęca. Katalog, poprzedzony sumiennym życiorysem artysty, ogranicza się do danych inwentarzowych i lakonicznego opisu zewnętrznego, ale podejmuje próbę datowania wszystkich eksponatów. 32 niezłe reprodukcje.

Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, prawdziwy ośrodek kultu wielkiego grafika, w 25-lecie zgonu swego patrona zorganizowało uroczystości jubileuszowe i urządziło wystawę prac Wyczółkowskiego. W związku z nią ogłoszono efektowną publikację³⁶), która poza rzeczowym katalogiem 200 eksponatów (obrazy, rysunki, grafika) zawarła studium H. Blumówny o twórczości artysty i notę życiorysową ułożoną w postaci chronologicznej kroniki biograficznej. Podkreślić trzeba także liczne ilustracje oraz bardzo staranny druk i estetyczny układ graficzny.

Muzeum w Lublinie urządziło pośmiertną wystawę Eugeniusza Waleszyńskiego, malarza-samotnika, żyjącego w Lublinie cicho i w nędzy, nie dostrzeganego piewcy uroku drobnych przedmiotów, porzuconych i nie zauważonych, jak on sam. Jest coś wzruszającego w (bardzo ładnie napisanym) życiorysie tego skromnego i skupionego człowieka, całą duszą oddanego swej sztuce. Muzeum oddało jej hołd, nazbyt jednak monumentalizując artystę. Katalog wystawy, drukowany wytwornie i opatrzone barwnymi planszami, pozostanie trwałym śladem starań lubelskiego Muzeum³⁷).

Siatka muzeów ściśle pokrywa całą mapę Polski i wędrowkę po tych placówkach prowadzić można by długo, tym więcej, że niemal każde z nich dokumentuje swą działalność i swe ambicje własnymi wydawnictwami. Przeglądy nasze — z braku kompetencji — ograniczamy do publikacji tak, czy inaczej związanych z dziejami sztuki. Ale granice są nieraz płynne, a pomijać trzeba całe duże zespoły prac, które bezskutecznie oczekują oceny i oddania zaślóg. Dotyczy to nie tylko muzeów specjalistycznych (historycznych, wojskowych, etnograficznych, archeologicznych i in.), ale i części, czasem przeważającej, obszarów zainteresowań muzeów regionalnych. A trzeba dodać, że liczne z nich rozwijają działalność bardzo ożywioną, udokumentowaną bogato również i w okresie sprawozdawczym. Wymieńmy więc b. liczne i cenne publikacje Muzeum w Oświęcimiu, ogłaszającego — także i w obcych językach — wydawnictwo periodyczne, i odrębne prace specjalne, i katalogi tematycznych wystaw, i wreszcie wydawnictwa okolicznościowe. Dalej wspomnieć trzeba o Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, które wydało w ostatnich dwóch latach katalog wystawy objazdowej „Dzieje oręża polskiego w malarstwie i grafice” oraz wielkie i jakże pożyteczne pośmiertne dzieło B. Gembarzewskiego o ubiorze, uzbrojeniu i oporządzeniu polskiego żołnierza od XI aż po XVII stulecie. Państwowe Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie zapoczątkowało publikację swego rocznika (*Zeszyty etnograficzne*), a ogłosiło także kilka drobniejszych druków okolicznościowych. Także Muzeum Etnograficzne w Toruniu ogłosiło kilka broszur, również i w językach obcych, a Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi wydaje regularnie swe *prace i materiały* w dwóch seriach, odpowiadającym obu zasadniczym dziedzinom swej działalności. Muzeum Archeologiczne w Krakowie opublikowało 2 tomy swych *Materiałów*, a tamtejsze Muzeum Etnograficzne katalog wystawy sztuki egzotycznego Kamerunu. Bogatą produkcją naukowo-wydawniczą pochwalić się

może Muzeum Archeologiczne w Poznaniu (m. in. 2 tomy, XI i XII, *Fontes Archaeologicae Posnamenses*), kilka publikacji archeologicznych mają na swym koncie muzea w Rzeszowie i Częstochowie. Bardzo obszerną i cenną publikację ogłosiło Muzeum Historyczne m. st. Warszawy: wielki rozumowany katalog ekspozycji pod hasłem *Warszawa w latach 1795–1864* (wydany w 1960 r., jako trzeci tom serii *Studia i materiały* pod red. J. Durko). Wśród plonu wydawniczego 1960–1961 r. spotykamy publikacje Muzeum Historycznego w Krakowie (monografia Walerego Eliasza Radzikowskiego pióra A. Szpakowskiego), Muzeum Okręgowego w Zielonej Górze (wspartego pomocą Muz. Narodowego w Warszawie), Muzeum w Pszczynie (któremu pomogło krakowskie Muzeum Narodowe), Jarosławiu (J. Olszewska, Katalog wystawy kaflí zabytkowych województwa rzeszowskiego), Grudziądzu, Łowiczu, Zakopanem (Podtatrzańskie obrazy na szkle w opracowaniu H. Pieńkowskiej). Lista jest więc długa, a jeszcze zapewne niekompletna, jako że publikacje muzealne bynajmniej nie należą do popularnych i łatwo dostępnych, a nawet nie wszystkie rejestrowane są w urzędowym Przewodniku Bibliograficznym.

Tak, w ogólnych zarysach, przedstawia się bogata produkcja wydawnicza naszych muzeów w latach 1960 i 1961. Uzupełniają ją jeszcze te publikacje naukowych bibliotek, które mają charakter zbliżony: rozumowane katalogi wystaw, czy zbiorów stałych, w zakresie rysunków i grafiki. Dwoma takimi publikacjami zamknę też ten przegląd wydawnictw.

Biblioteka Ossolińskich, spadkobierca pięknych tradycji kolekcjonerstwa i pracy naukowej, udostępniła nam obecnie duży katalog rysunków z tej części kolekcji Pawlikowskich, która dostępna jest we Wrocławiu³⁸). Katalog objął ponad 1600 rysunków, z których 10% b. dobrze zreproduковано. Sama kolekcja, zachowana w bloku artystów o nazwiskach od litery D do St, gromadzona była na przestrzeni XIX w. i stanowi zespół wyjątkowy, porównywalny tylko z kilkoma polskimi kolekcjami, bogaty szczególnie w galiciana XIX w. Rysunki wcześniejsze są i rzadsze i bardziej przypadkowe. Gromadzone współcześnie, wówczas też określane tematycznie i autorsko — są materiałem wielkiej wagi dla atrybucji innych rysunków, a często i ogromnie cennym przekazem ikonograficznym. Ale wiarygodność określeń kolekcjonerskich zmniejsza się przy pracach artystów poza-galicyskich i szczególnie wcześniejszych. Te atrybucje konieczne wymagają jeszcze krytycznej analizy. Katalog przy-

gotowany został bardzo starannie, notując wszystkie napisy, rejestrując dane inwentarzowe, opisując temat, zestawiając literaturę. Autorstwo utrzymano według dawnych określeń, nie podejmowano datowania rysunków. Wszyscy artyści otrzymali krótkie noty życiorysowe. Jak wysoko by nie oceniać wielkiej zasługi tej publikacji, podnieść trzeba, że weryfikacji — a nieraz i zmianie — poddać należy niektóre atrybucje (np. nr 722), uzupełnić opisy niektórych prac (np. nr 753 zawiera motywy skopiowane z Rubensa) i noty artystów mało znanych czy amatorów (np. Elżbieta Laskiewicz, określona jako osoba była żoną malarza Michała Skotnickiego), wreszcie dodać liczne cytaty bibliograficzne. Ale zarzuty te nikną przy niewątpliwym pożytku i wartości dzieła.

Katalog zbioru Pawlikowskich, jak i uprzednio ogłoszony — kolekcji Ambrożego Grabowskiego, udostępnia nam znaczną część zbioru Ossolineum. Widać, że postanowiono ogłaszać jego katalog zespolami. Ma to oczywiście dobre strony (wyraźne korzyści dla historii kolekcjonerstwa), ale ma i wady: tą metodą wydaje się zespoły jakościowo i ilościowo niewspółmierne, uniemożliwia objęcie całego zasobu, utrudnia korzystanie. Dlatego wracam do uwagi, zanotowanej przy omawianiu katalogu rysunków ze zbioru Kraszewskiego w Muz. Naro-

dowym w Warszawie, że korzystniej byłoby ogłaszać inwentarze posiadanych rysunków zespołami chronologicznymi (ewent. autorskimi artystów), a nie kolekcjonerskimi.

Do omówienia pozostała jeszcze publikacja wydana przez Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Mowa o wzorowym katalogu wystawy rysunków i grafiki Jana Feliksa Piwarskiego³⁹). Książką tą, jak i samą ekspozycją, uczcił Gabinet Rycin setną rocznicę śmierci swego pierwszego kustosa, zasłużonego artysty i znakomitego pedagoga. Na wydawnictwo składa się obszerny, bardzo bogato udokumentowany (sięgnięto i do archiwaliów) życiorys artysty, omówienie jego działalności muzeologicznej, charakterystyka twórczości i wykaz jego prac drukowanych i literatury o nim oraz katalog ponad setki zgromadzonych z kilku muzeów i bibliotek rysunków Piwarskiego i jego plansz graficznych. Zapis katalogowy może służyć wzorem wszystkim publikacjom tego rodzaju, łącząc zmysł krytyczny z wielką akrybią autorek. Książka przerodziła się w świetny zarys monograficzny, którego Piwarski dotychczas nie miał. Jest prawdziwą satysfakcją sprawozdawcy, że może zamknąć przegląd muzealnych wydawnictw pozycją, dla której znajduje jedynie słowa wielkiego uznania.

PRZYPISY

- 1) Red. J. Białostocki. W okresie sprawozdawczym ukazały się numery: 1960 z. 1/2, 1961 z. 1, 2, 3, 4,
- 2) *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, IV: 1959 (recte 1961), V: 1960 (recte 1961).
- 3) *W kręgu rembrandtowskiej tradycji. Rysunki i grafika*, Warszawa 1961, Muz. Narodowe w Warszawie. Wstęp i red. całości: I. Jakimowicz, poszczególne zespoły opracowały H. Domaszewska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, M. Kaczanowska, J. Wyleżyńska.
- 4) M. Suchodolska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, *Rysunki z kolekcji J. I. Kraszewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1961.
- 5) J. Białostocki, *Malarstwo niderlandzkie w zbiorach polskich 1450 - 1550*. Wystawa, Warszawa 1960 Muz. Narodowe.
- 6) *70 lat malarstwa holenderskiego*. Katalog wystawy, (Warszawa) 1960. Wstęp: H.L.C. Jaffe.
- 7) F. Gamboa, *Skarby sztuki meksykańskiej od czasów prekolumbijskich do naszych dni*, (Warszawa) 1961. Przedm.: St. Lorentz.
- 8) G. Rudloff-Hille, *Portret niemiecki 1500 - 1800*, Warszawa 1961 Muz. Narodowe.
- 9) M. L. Bernhard, *Sztuka starożytna z Muzeum Luwru*, Warszawa 1960 Muz. Nar. Przedm.: K. Michałowski.
- 10) T. Andrzejewski, *Z egipskich wyobrażeń o życiu pozagrobowym*, Warszawa 1959; I. Himner, *Figurki Uszebti*, Warszawa 1960.
- 11) B. Gąsowska, *Zabawki greckie i rzymskie*, Warszawa 1960.
- 12) *Tadeusz Makowski (1882--1932). Malarstwo, rysunki, grafika*, Warszawa 1960 Muz. Narodowe. Malarstwo opr. W. Jaworska, rysunki i grafikę I. Jakimowicz. Teksty wstępne: M. Rogoyska, I. Jakimowicz, W. Jaworska.
- 13) *Henryk Grunwald 1904 - 1958. Rysunek, grafika, malarstwo. złotnictwo*. Pamiętnik wystawy, Warszawa 1960 Muz. Nar. Wstępy i bibliografia: M. Rogoyska, M. Suchodolska. St. Gebethner, H. Piprek, J. Obidzińska, J. Zaruba,
- 14) *Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria sztuki polskiej*; I: 1960, wstęp: St. Lorentz, tekst: T. Dobrzeńcki; II: 1961, teksty: J. Ruszczyk, K. Sroczyńska.

- 15) J. Wegner, *Przewodnik po Nieborowie*, Warszawa 1960; tenże, *Nieborów*, Warszawa 1961 (tekst angielski, ilustrowany); *Przewodnik po wystawie oświatowej: Główne kierunki sztuki europejskiej*, (Warszawa 1960); I. Kołoszyńska, *Wystawa malarstwa rosyjskiego od XVIII do pocz. XX w. ze zbiorów Muz. Narodowego w Warszawie*, Warszawa (1960); *Polska grafika współczesna 1900–1960*. Katalog, Warszawa 1960 (red. I. Jakimowicz).
- 16) *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku*. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie, Kraków 1961 Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Czartoryskich. Wstęp: M. Rostworowski, J. Białostocki, A. Różycka-Bryzek.
- 17) *Olga Boznańska (1865–1940)*. Wystawa zbiorowa, Kraków 1960 Muz. Narodowe. Wstęp: H. Blumówna, katalog: H. Blumówna, Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska.
- 18) *Ze sztuki średniowiecznej Jugosławii. Kopie fresków z roku 1306 w Prizrenie. Człowiek – przyroda – przedmioty*. Katalog wystawy, (Kraków) 1961. Tekst: V. Mole.
- 19) *Współczesna grafika hinduska*. Katalog wystawy, (Kraków) 1961. Wstęp: A. K. Datta.
- 20) *Zbiory Czartoryskich*. Przewodnik, Kraków 1960 Muz. Narodowe. Autorzy: Dział sztuki zdobniczej – K. Buczkowski B. Zbońska-Daszyńska, J. Bujańska, Z. Żygulski i M. Rychlewska; Galeria malarstwa – M. Rostworowski; Zbrojownia oraz pamiątki puławskie – Z. Żygulski jun.
- 21) *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, T. VI: Kraków 1960 (recte 1961).
- 22) Katalog. *Plakietka renesansowa, jej związek z grafiką i zastosowanie w rzemiośle artystycznym*, Poznań (1961–62). Tekst i katalog: J. Eckhardt, A. Wasilkowska.
- 23) P. Michałowski, *Exlibrisy z widokami Wielkopolski*. Katalog wystawy, Poznań 1961 Muz. Narodowe.
- 24) Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Katalog wystawy malarstwa polskiego XVIII–XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Koszalin 1960 Muzeum.
- 25) *Studia do dziejów Wawelu*, T. II: Kraków 1960. Red. J. Szablowski.
- 26) *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu*. Z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1440–1500 wybrał i opracował B. Przybyszewski, Kraków 1960 Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu.
- 27) M. Wójciak, *Alojzy Reichan 1807–1860*. Katalog wystawy, Wrocław 1960 Muz. Śląskie.
- 28) *Rocznik Białostocki*, T. I, Białystok 1961 Muzeum. Red. nacz. T. Dzierżykray-Rogalski.
- 29) *Rocznik Olsztyński*, T. III: 1960, Olsztyn 1961 Muz. Mazurskie. Red. nacz.: Wł. Ogrodziński.
- 30) (F. Klonowski), *Ludowe meblarstwo Warmii, Mazur i Powiśla*, Katalog wystawy, Olsztyn 1961 Muz. Mazurskie.
- 31) M. Bohdziewicz, M. Potemski, *Galeria malarstwa obcego. I: Malarstwo krajów romańskich XV–XVI–XVII–XVIII wieku*, Łódź 1960, Muz. Sztuki.
- 32) T. Bieniecki, *Kordybany gdańskie XVII i XVIII w.*, Gdańsk 1960 Muz. Pomorskie.
- 33) I. Rembowska, *Przewodnik po wystawie malarstwa gdańskiego XVI–XVIII w.*, Gdańsk 1960 Muz. Pomorskie.
- 34) K. Fabijańska-Przybytko, *Przewodnik po wystawie malarstwa polskiego XIX i XX w.*, Gdańsk 1960 Muz. Pomorskie.
- 35) (I. Płazak), *Katalog zbiorowej wystawy obrazów Konrada Krzyżanowskiego (1872–1922)*, Bytom 1960 Muz. Górnośląskie.
- 36) *Leonowi Wyczółkowskiemu w 25 rocznicę śmierci*, Bydgoszcz 1961 Muzeum im. L. Wyczółkowskiego. Katalog i nota biograficzna: A. Borucka-Nowicka, studium o twórczości artysty: H. Blumówna, przedm.: K. Borucki.
- 37) (K. Postawka), *Eugeniusz Waleszyński 1907–1959. Malarstwo, rysunki*. Lublin 1960 Muzeum. Przedm.: I. Iskrzycka.
- 38) *Katalogi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Nar. im. Ossolińskich*, T. I: *Zbiory Pawlikowskich*, katalog. Opr.: M. Grońska i M. Ochońska, pod red. T. Solskiego, Wrocław 1960 Zakł. Nar. im. Ossolińskich.
- 39) T. Sulerzyska i E. Budzińska przy współpracy J. Trenklerówny, *Jan Feliks Piwarski 1794–1859. Rysunek – grafika*. Katalog wystawy, Warszawa 1961 (Bibl. Uniwersytecka w Warszawie). Przedm.: St. Sawicka.

KRONIKA WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ MUZEALNICTWA ARTYSTYCZNEGO 1960—1961

ROK 1960

I. KONGRESY—ZJAZDY—KONFERENCJE—UROCZYSTOŚCI

Bath. W dniach od 24 lipca do 6 sierpnia odbył się tu cykl wykładów poświęconych architekturze Średniowiecza Anglii. Wykłady prowadził Anthony Blunt.

Montreal. Od 19 do 21 maja odbywał się tu kongres Canadian Museums Association, pod przewodnictwem Alice J. Turnham. Głównym zagadnieniem kongresu był problem „Museum training, for Whom and How.”

Nowy Jork. W Metropolitan Museum Leo Steinberg wygłosił odczyt „Bernini i Borromini”. Claud Mares mówił o „Sztuce i komedii ludzkiej”. J. Held wygłosił cykl wykładów poświęconych podstawowym problemom konserwatorstwa. Ph. B. James mówił o sztuce dekoracyjnej francuskiej w XVIII w. W N. York University Erwin Panofsky wygłosił cykl odczytów (w dniach 6, 13 i 20 maja), poświęconych Camera di San Paolo i malowidłom Correggia.

Paryż. Od 14 listopada do 15 grudnia odbyła się w Paryżu XI Sesja Konferencji Generalnej Unesco.

30 marca odbyła się na Sorbonie uroczystość ku czci V. van Gogha, z okazji rocznicy jego urodzin. Uroczystości przewodniczył A. Malraux. Odczyty wygłosili: Frits Lugt, Marc Edo Tralbant, Hans R. Hahnloser, Germain Bazin, Sadi de Gorter, Louis Hautecoeur.

W lipcu powstało w Paryżu Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzeów Zbiorów Instrumentów Muzycznych. Udział w Zjeździe Międzynarodowym, w Palais Chaillot, wzięli delegaci 14 krajów.

Od 19 do 22 maja odbyły się tu t. zw. Journées nationales d'études des Conservateurs des Musées et Collections publiques de France.

Poznań. Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (Wydział Kultury) zorganizowało sejmik muzealny dla przedstawicieli

muzeów z województwa poznańskiego, dla spraw muzeów regionalnych.

Raleigh. North Carolina Museum of Art. Sterling Callisen wygłosił tu 5 kwietnia odczyt n. t. „Neoklasycyzm we Francji, Ameryce i Rosji”.

Richmond. Virginia Museum of Fine Arts w styczniu obchodziło 25-lecie swego istnienia.

Rotterdam. W lipcu Museum Boymans — van Beuningen obchodziło uroczystość 25-lecia swego istnienia.

Warszawa. Zarząd Główny Związku Zawodowego Pracowników Kultury zorganizował w dniu 23 kwietnia II Krajową Radę pracowników Muzeów.

We wrześniu odbył się w Warszawie VII Międzynarodowy Kongres AICA. Tematem kongresu były zagadnienia sztuki nowoczesnej oraz perspektywy rozwoju sztuki różnych narodów.

Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków zwołał w dniach od 14 do 16 listopada konferencję poświęconą problemom konserwacji drewna zabytkowego.

Wenecja. Fondazione Cini. W dniach od 10 września do 1 października zorganizowano tu cykl wykładów (kurs) na temat problemów humanizmu europejskiego i humanizmu Wenecji. Autorami odczytów byli: E. Panofsky, R. Wittkower, G. Fiocco i R. Pallucchini.

Wiedeń. Od 16 do 20 maja odbył się w Wiedniu II Międzynarodowy Kongres Muzeów Broni i Historii Wojskowości. Udział w kongresie wzięli reprezentanci 24 krajów (m. in. Polski). Tematem kongresu były zagadnienia ekspozycji, konserwacji i wydawnictw związanych z muzeami broni i wojskowości.

Worcester. 14 lutego odbył się tu wykład Cecil Gould poświęcony zagadnieniu początków National Gallery w Londynie.

II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

Barcelona. W początku roku utworzono w Barcelonie Instytut Prehistorii i Archeologii.

Barnard Castle. Po gruntownej renowacji otwarto na nowo 1 marca Bowes Museum.

Biot. W maju otwarto nowe muzeum „Musée Fernand Léger” poświęcone pamięci artysty. Budynek zaprojektowany jest przez M. Svetchine.

Boston. 19 maja otwarto Instytut Współczesnej Sztuki, w którym obok teatru znalazło pomieszczenie muzeum z ciekawymi zbiorami sztuki dzisiejszej.

Brest. W końcu roku odbudowano muzeum w Brest. Zbiory muzeum zgromadzone są w trzech zasadniczych sekcjach: sztuk pięknych, rybołówstwa bretońskiego oraz historii regionu.

Drezno. 27 listopada otwarto w Dreźnie Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego zorganizowane tu przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Muzeum im. A. Mickiewicza w Warszawie. Uroczystość otwarcia poprzedzona była specjalną akademią przygotowaną przez Radę Narodową miasta Drezna.

Grunwald. Na polach Grunwaldzkich otwarto 15 lipca, w rocznicę Bitwy pod Grunwaldem, Mauzoleum poświęcone dokumentacji bitwy z roku 1410. Obok materiałów archiwalnych ekspozycję obiektów z wykopalisk miejscowych.

Kraków. 13 czerwca Prezydium Miejskiej Rady Narodowej przekazało Muzeum Narodowemu w Krakowie budynek przy ul. św. Marka 17, z przeznaczeniem na Bibliotekę oraz Archiwum Muzeum Czartoryskich.

Le Havre. Otwarto na nowo muzeum w Le Havre, które zawiera kolekcję ponad 1500 dzieł malarstwa (włoskiego, hiszpańskiego, flamandzkiego, holenderskiego, francuskiego), głównie ze zbiorów Marande (legat 1936 r.) oraz bogaty zbiór rycin.

Londyn. W British Museum otwarto w lutym na nowo sale, poświęcone życiu starożytnych Greków i Rzymian. Sale (po zniszczeniach wojennych) odrestaurowano w ciągu lat pięćdziesiątych.

Los Angeles. 22 marca otwarto nowe skrzydło County Museum w którym znalazła pomieszczenie sala koncertowa oraz galeria obrazów XIX w. Otwarcie nowej części muzeum zbiegło się z 50 rocznicą istnienia County Museum.

Łódź. Muzeum Historii Włókiennictwa zorganizowało stałą ekspozycję w skrzydle Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego. Pokazano „Współczesną tkaninę artystyczną“, na którą złożyły się dzieła plastyków z lat 1958–1960. 80 tkanin (kilimy, kobierce, maty) zaprezentowało działalność 30 polskich plastyków.

15 października otwarto w Łodzi nowe muzeum w gmachu byłego więzienia politycznego przy ul. Gdańskiej 13: Muzeum Ruchu Rewolucyjnego posiada stałą ekspozycję historyczną, ilustrującą dzieje ruchów rewolucyjnych Łodzi i okęgu, z lat 1820–1945, pokazaną w trzech etapach.

Munson. Munson William Proctor Institute otrzymał 15 października nowe muzeum. Budynek zaprojektował F. Johnson.

Nowy Jork. Museum of Modern Art przygotowuje się do budowy nowego skrzydła o ośmiu piętrach.

Ottawa. National Gallery of Canada obchodziła uroczystość otwarcie ekspozycji w nowych budynkach (17 lutego). Bogate zbiory Galerii mają w nowych pomieszczeniach pięć razy więcej miejsca niż w starej siedzibie.

Paryż. W Musée des Arts Décoratifs otwarto nowe sale w dziale sztuki muzułmańskiej, z bogatymi zbiorami tkanin, ceramikami perskiej i tureckiej, szkłem wschodnim i miniaturami. Ekspozycję usystematyzowano chronologicznie w poszczególnych działach.

Sèvres. W Muzeum w Sèvres otwarto dwie nowe sale poświęcone rzadkim fajansom francuskim od końca XVI do pocz. XVIII wieku (Rouen, Nîmes, Montpellier) z kolekcji Dr. Chompret oraz fajansom aptekarskim ze zbiorów Dr Fombeure.

Tarnów. W listopadzie Muzeum w Tarnowie uzyskało nową siedzibę w zabytkowym budynku przy ul. Kniewskiego.

Toruń. 5 czerwca otwarto tu Muzeum w Domu Kopernika. Nieduża wystawa, ilustrująca życie i działalność wielkiego astronoma, stała się zaczątkiem stałej ekspozycji muzeum.

5 czerwca otwarto również w Toruniu Muzeum Etnograficzne. Zaczątkiem muzeum były zbiory etnograficzne Muzeum w Ratuszu. Obecnie zabytki kultury sztuki ludowej znalazły pomieszczenie we własnym budynku, w dawnym Arsenale.

Warszawa. Po troskliwej odbudowie udostępniono publiczności część pałacu w Łazienkach. z ekspozycją stałą poświęconą czasom stanisławowskim w Polsce.

23 czerwca oddano do użytku nowy gmach Muzeum Archeologicznego w Warszawie.

Żarnowiec. 15 września otwarto w Żarnowcu pow. Krosno Muzeum im. M. Konopnickiej, w dziewiętnastowiecznym dworcu, w którym mieszkała poetka.

III. NABYTKI

Bristol. Muzeum w Bristolu zakupiło, z pomocą Victoria and Albert Museum, Taddeo Gaddi: „Ukrzyżowanie” i „Oplakiwanie Chrystusa”.

Chicago. Art Institute w Chicago nabył do swych zbiorów jedno z wybitniejszych późnych dzieł Guido Reni: „Salome”. Obraz po śmierci artysty – nabyty przez kardynała Colonna, od XVIII wieku znajdował się w Anglii.

Edynburg. National Gallery of Scotland otrzymała niezwykle cenny dar, najznacznieszy od czasów założenia Galerii. Jest nim zbiór obrazów Aleksandra Maitland zawierający kolekcję bardzo cennych i znanych płócien malarzy francuskich XIX i XX wieku. W Galerii znalazły się m. in. dwa obrazy Gauguina (Pejzaż z Martyniki 1887, Trzy Tachityjki 1899), Cézanne’a (Montagne Ste Victoire z pocz. 1890), trzy obrazy Courbety, jeden Sisleya, cztery Degasa (m. in. pastel „Po kąpiel”), dwie głowy wieśniaczek niemieckich van Gogha z r. 1885. Wiek XX reprezentują Picasso, Rouault, Modigliani.

Indianapolis. John Herron Art Institute nabył interesujące malowidło z „Wskrzeszonym Łazarzem” Mistrza Sądu Salomona.

Lejda. Museum de Lakenhal nabyło z pomocą Towarzystwa Rembrandta obraz Jana van Goyena z roku 1638. Jest to pejzaż zimowy z ruinami zamku Merwede i sztafżem figuralnym.

Londyn. National Gallery uzyskała do swych zbiorów „Portret jeźdźcy” Rembrandta, nabyty w roku 1741 w Amsterdamie przez księcia Grantham. Portret zakupiony został od jego spadkobierców, reprezentowanych przez Filipa Hendy. Zakupiono także w roku 1960 obraz Le Sueur’a „Św. Paweł w Efezie”, pastel Degasa „Po kąpiel” oraz „Portret pary małżeńskiej Robert Andrews” Gainsborough, z roku 1750.

Madryt. Muzeum w Prado otrzymało w darze od markizy de Casa-Riera „Św. Sebastiana” El Greca, z lat około 1580.

Minneapolis. Institute of Art zakupił tkaninę wykonaną w warsztatach kardynała Barberini w Rzymie (1636–1644), według N. Poussina ze sceną „Apollo i Marsjasz”.

Nowy Jork. Metropolitan Museum nabyło interesujący zegar francuski z XVIII wieku, sygnowany przez Thuret, z postumentem Boulle’a.

Saint Louis. City Art Museum nabyło dwa wyjątkowo cenne naczynia egipskie, należące do skarbu z roku 1485 przed n. e. (zwanego skarbem Trzech księżniczek). Znaczna część tego skarbu przechowywana jest w zbiorach Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Springfield. Muzeum w Springfield otrzymało cenny dar

w postaci zbioru porcelany i fajansów XIX wieku, waz chińskich oraz współczesnej grafiki amerykańskiej.

Waszyngton. National Gallery uzyskała do swych zbiorów posąg Merkurego z XVI wieku, na podstawie z marmuru antycznego. Posąg pochodzi z kolekcji markizów Montalvo. Poprzednio był własnością Cosima I Medici.

IV. WYSTAWY

Amsterdam. Muzeum Miejskie wystawiło w lutym kolekcję obrazów zgromadzonych przez Theo van Gogha w Paryżu w latach 1880–1890.

Antwerpia. 1 lipca otwarto w Domu Rubensa w Antwerpii, przy współudziale Museum Boymans-van Beuningen wystawę „Anthon van Dyck. Tekeningen en olieverfschetsen”. Obejmowała ona 137 rysunków i olejnych szkiców van Dycka z europejskich i amerykańskich zbiorów publicznych (głównie Belgii i Holandii) oraz prywatnych kolekcji. Ekspozycję uzupełnił wyczerpujący katalog, którego autorami są Roger A. d'Hulst i Horst Vey. Wystawę zamknięto 1 sierpnia, poczem przeniesiono ją do Museum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie, gdzie czynna była do 6 listopada.

Baltimore. Walters Art Gallery pokazała w ciągu zimy 1959/1960 wystawę dzieł sztuki weneckiej z własnych zbiorów.

Berlin. Staatliche Kupferstichkabinett zorganizował wystawę „Barwna grafika francuska XVIII wieku”.

W Akademie der Künste czynna była do końca roku (zamknięto ją 19 stycznia 1961) wystawa dzieł Paula Klee.

Berno (Szwajc). W Kunstmuseum czynna była od 23 stycznia do 13 marca wystawa dzieł Corota. Pokazano najlepsze obrazy i rysunki artysty. Katalog ukazał się w opracowaniu H. Wegner.

Bielefeld. Kunstsalon Otto Fischer. W 25 rocznicę śmierci malarza od 3 do 30 kwietnia otwarta była tu wystawa jego prac. Zorganizowano ją przy pomocy Galerii Wolfgang Gurlitt w Monachium.

Bordeaux. W Galerie des Beaux — Arts zorganizowano w dniach od 20 maja do 31 lipca wystawę p.t. „L'Europe et la découverte du monde”.

Boston. W Muzeum w Bostonie eksponowano w lutym wystawę dzieł Courbета.

Brema. Kunsthalle. Zorganizowano tu wystawę dzieł impresjonistów niemieckich. Wystawiono 160 prac (malarstwo, grafika, litografia, rysunek).

Bruges. Musée Groeninge. W Muzeum Miejskim w Bruges otwarta była wielka wystawa „Le siecle des primitifs flamands”, w czasie od 26 czerwca do 11 września. Zorganizowały ją władze miasta Bruges oraz Detroit Institute of Art. Na ekspozycję złożyły się arcydzieła sztuki flamandzkiej z dziedziny malarstwa (Memling, van Eyck, H. Bosch), rysunku, rzeźby złotnictwa, wyrobów metalowych, tkanin, szkła, broni oraz dokumentów (głównie z archiwów Bruges i Gandawy). Katalog (opracowanie zbiorowe) obejmujący 175 pozycji, ukazał się w wersji francuskiej i amerykańskiej.

Bruksela. W Palais des Beaux — Arts czynna była od 9 do 24 stycznia wystawa dzieł sztuki zakupionych dla muzeów przez Państwo w ciągu roku 1959 (Trzecia z rzędu wystawa tego typu). Pokazano liczne obiekty zakupione dla muzeum w Brukseli (m. in. van Dyck), dla muzeum w Antwerpii i muzeum w Mariemont.

Od marca do końca czerwca czynna była w Palais des Beaux — Arts wystawa „5.000 ans dans l'art égyptien” ze zbiorów w Kairze i Aleksandrii. Na ekspozycję złożyły się: rzeźba, relief, malarstwo, wyroby rzemiosła artystycznego (szkło, metale, tka-

nina) numizmatyka, od epoki Starego Państwa do czasów nowożytnych naszej ery (XVI/XVII wiek). Ekspонатów dostarczyły: Muzeum Egipskie, Muzeum Koptyjskie, Muzeum Islamu, Biblioteka Narodowa w Kairze oraz Muzeum Grecko-Rzymskie w Aleksandrii. Katalog obejmujący 227 obiektów opracowali: H. S. K. Bakry, P. Bahor Labib i Mahomet Mustafa.

Buenos Aires. Muzeum Sztuk Pięknych wystawiło w ciągu marca dzieła artystów argentyńskich i obcych z okresu międzywojennego (akwarele, rysunki, akwafory), pochodzące z kolekcji Jorge Larco.

Buffalo. Albright Art Gallery zorganizowała w styczniu wystawę rysunków, akwrel i pastelów ze zbiorów T. Edwarda Hanley. Interesująca ekspozycja objęła dzieła od XVIII do XX wieku, z których znaczna część była dotąd niepublikowana (rysunki Constable'a, Fragonard, Claude, Ingres, Delacroix). Wśród eksponatów wyróżniały się rysunki Degasa, Toulouse-Lautreca, Matisse'a i Renoira.

Bukareszt. Od 28 września do 16 października czynna była w Bukareszcie wystawa „Krajobraz polski” zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

Bytom. Muzeum Górnośląskie zorganizowało wraz z Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu i Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu wystawę poświęconą „Śląskiej sztuce ludowej”. Wystawa eksponowana była w większych miejscowościach Śląska.

7 maja otwarto w Muzeum Górnośląskim wystawę „Kultura śląska pierwszych Piastów”.

Cambridge. Mass. Fogg Art Museum otrzymało w długoletni depozyt od Jamesa P. Warburg 11 obrazów holenderskich XVII wieku, z Rembrandtem, Terborchem, Ruysdaelem, Goyenem.

Chicago. The Art Institute of Chicago zorganizował w dniach od 6 października do 13 listopada wielką wystawę p. t. „Jean Baptiste Camille Corot 1796–1875”. Wystawiono malarstwo i grafikę artysty. Katalog opracowali S. L. Faison jr i J. Merrill. *Cincinnati.* Do 3 stycznia czynna była w Cincinnati Art Museum wystawa „Artists of Cincinnati and Vicinity”.

Dayton, Ohio. Dayton Art Institute zorganizował w marcu (do maja włącznie) wystawę 121 obrazów francuskiego malarstwa z lat 1789 do 1929, pochodzących z kolekcji Walter P. Chrysler. Większość tych interesujących obiektów nigdy nie była wystawiana.

Delft. W Prinsenhof otwarta była od grudnia 1959 do 15 lutego 1960 wystawa p.t. „Prins Eugene. Zweeds Schilder”. *St. Denis.* Muzeum w St. Denis eksponowało wystawę retrospektywną Gromaire'a.

Detroit. Od października do grudnia otwarta była w Detroit Institute of Art wielka wystawa, przywieziona z Bruges: „Flanders in the XV th Century. Art and Civilization. Masterpieces of Flemish Art: van Eyck to Bosch”.

Dortmund. Museum am Ostwall. W styczniu czynna była wystawa „Pablo Picasso. Linolschnitte 1958–1960”.

Drezno. Gabinet Rycin. Do 23 października otwarta była w Dreźnie wystawa „Käthe Kollwitz“, zorganizowana ze zbiorów własnych gabinetu oraz z kolekcji Gabinetu Rycin w Berlinie.

Erlangen. W Orangerie otwarto 7 kwietnia wystawę dzieł Mariano Marini, obejmującą gwasze, litografie i rysunki artysty. Wystawa czynna była do 20 kwietnia.

Filadelfia. W Muzeum we Filadelfii czynna była wystawa dzieł Courbety. Objęła ona 86 obrazów malarza, wypożyczonych z wielu muzeów.

W Muzeum Uniwersytetu Filadelfijskiego zorganizowano wystawę pt. „Ruins of Rome“, poświęconą wpływom pejzażu rzymskiego na sztukę europejską i amerykańską, od czasów Renesansu do końca XVIII wieku. Pokazano około 300 obrazów, rysunków i sztychów, ze znaczniejszych kolekcji prywatnych i publicznych, a także wybór rzeźb i przykłady sztuki stosowanej, w których odzwierciedlił się wpływ pejzażu rzymskiego na gusty XVIII wieku.

Gandawa. Musée des Beaux — Arts. 10 kwietnia odbyło się w Gandawie otwarcie wystawy pt. „Fleurs et jardins dans l'art flamand“. Katalog wystawy ukazał się w opracowaniu P. Eeckhout i A. A. Moerman; objął 293 pozycje. Na wystawie znalazł się również obraz wypożyczony z Polski (D. Seghers, Wieniec kwiatów z popiersiem N. Poussin).

Gdańsk. Muzeum Pomorskie. W początkach czerwca otwarto w Muzeum Pomorskim wystawę malarstwa włoskiego XVII wieku, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

26 lipca odbyło się w Muzeum otwarcie wystawy współczesnego malarstwa polskiego. Szczególnie bogato reprezentowane były na wystawie środowiska: gdańskie i sopockie. Wystawa stała się początkiem działu malarstwa polskiego XIX i XX wieku.

W Dworze Artusa w Gdańsku otwarto wystawę pt. „Dzieje oręża polskiego w malarstwie i grafice“ na którą złożył się bogaty zbiór dzieł polskich malarzy — batalistów.

Gniezno. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu zorganizowało w Gnieźnie wystawę pt. „Ziemia gnieźnieńska w okresie powstawania Państwa Polskiego“. Wystawa, otwarta 22 lipca, objęła wiele eksponatów z wykopalisk Gniezna i Lednicy.

Haifa. Do końca marca (od grudnia 1959) w Muzeum w Haifie czynna była wystawa prac graficznych Henri Toulouse-Lautreca. Na ekspozycję złożyły się obiekty wypożyczone z Muzeum Miejskiego w Hadze oraz z muzeów Izraela.

Hannover. Kestner Museum zorganizowało wystawę rysunków pt. „Die Niederländer des 16—18. Jahrhunderts“. Katalog opracował Ch. v. Heusinger.

Houston. W Museum of Fine Arts (Cullinan Hall) czynna była od 15 stycznia do 21 lutego wystawa „The Lively Arts of the Renaissance“.

Indianapolis. Do 3 lutego czynna była w Galerii Uniwersytetu Minnesota wystawa prac graficznych W. Blake.

W lutym i marcu wystawiano tu wybór najcenniejszych obrazów i rzeźb z kolekcji Minneapolis i ze zbiorów J. i D. Rood.

Kalisz. W związku z uroczystościami 1800-lecia Kalisza, otwarto ekspozycję w Muzeum. Złożyły się na nią obiekty z działów: archeologicznego, historycznego, etnograficznego i przyrodniczego.

Kraków. Muzeum Narodowe, na zlecenie Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, zorganizowało wystawę pt. „Kraj-obraz polski“, przeznaczoną dla Bułgarii i Rumunii. Ekspozycja zgromadziła 130 dzieł malarzy polskich XIX i XX wieku.

12 września otwarto w Muzeum Etnograficznym w Krakowie wystawę rzeźby i malarstwa ludowego w Polsce, w związku z Międzynarodowym Kongresem Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA).

Lejda. Museum de Lakenhal. Dla uczczenia 300 rocznicy śmierci Jana van Goyena, która minęła w roku 1956, zorganizowano w Lejdzie wystawę monograficzną Goyena, od 4 czerwca do 27 lipca). Na wystawie zgromadzono 52 obrazy olejne oraz 54 rysunki Goyena ze zbiorów europejskich. Na wystawie znalazł się również obraz wypożyczony z Polski „Pejzaż z chałupami“, stanowiący własność Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. W końcu lipca wystawę przeniesiono do Arnhem, do Muzeum Miejskiego, gdzie czynna była do 26 września. Katalog wystawy opracowali: A. J. de Lorm (rysunki) i J. N. van Wessem (malarstwo).

Leningrad. Ermitaż. Zorganizowano tu III wystawę Grafiki Francuskiej od XVII do XX wieku, ze zbiorów muzeum Ermitażu. Z okazji wystawy odbyła się — przygotowana przez Akademię Nauk ZSRR — specjalna sesja poświęcona rosyjsko-francuskim kontaktom naukowym.

Linz. W Muzeum w Linzu czynna była wystawa dzieł L. Corintha.

Londyn. British Museum. W listopadzie zorganizowano w bibliotece British Museum wystawę starodruków polskich, dla uczczenia 1000-lecia Państwa Polskiego.

Do końca lutego czynna była w British Museum wystawa miniatur perskich.

Tate Gallery otworzyła 8 stycznia wystawę „James Ward“. Pokazano 150 dzieł malarza.

Od 6 lipca do 18 sierpnia czynna była w Tate Gallery wystawa Pabla Picasso. Katalog opracował R. Penrose, z przedmową G. White.

W Royal Academy of Arts eksponowano wystawę pt. „Italian Art and Britain“.

W Courtauld Institute Galleries czynna była (od grudnia 1959) do kwietnia 1960 wystawa rysunków i sztychów ze zbiorów instytutu.

W Londynie była również czynna wystawa rysunków i akwarel ze zbiorów Watworth Art Gallery, Uniwersytetu Manchester.

W Arts Council Gallery otwarto 4 maja wystawę austriackiego malarstwa i rzeźby z lat 1900—1960.

U A. Tooth od 19 stycznia do 12 lutego czynna była wystawa dziesięciu współczesnych malarzy hiszpańskich, pod nazwą „La nueva pintura de España“.

Lublin. Muzeum w Zamku. 7 lutego otwarto tu wystawę Współczesnej Grafiki Włoskiej zorganizowanej przez C.B.W.A. i Z.P.A.P. Był to wybór grafik z III Biennale w Wenecji 1959, eksponowany poprzednio w warszawskiej Zachęcie.

Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało w Lublinie wystawę malarstwa północno-włoskiego późnego baroku. Ekspozycja objęła 31 obrazów ze zbiorów muzeum warszawskiego. Katalog opracowali: J. Białostocki i J. Michałkowa.

W ramach wymiany kulturalnej z Muzeum Etnograficznym we Lwowie, zorganizowano w Muzeum lubelskim wystawę Ukraińskiej Sztuki Ludowej. Eksponowano około 100 obiektów z XIX i XX wieku (kilimy, ceramikę, hafty, szkło, rzeźbę). Wystawa czynna była w październiku.

Ludwigshafen. W Kulturhaus otwarto 2 kwietnia wystawę „Pfalzische Sezession“.

Luneville. W Muzeum zorganizowano wystawę pamiątek po królu Stanisławie Leszczyńskim. Na wystawę tę wypożyczono z Warszawy (z Muzeum Narodowego) tkaniny jedwabne oraz gobelin z herbami Polski i Stanisława Leszczyńskiego.

Lwów. Muzeum Etnograficzne. W ramach wymiany kulturalnej z Lublinem zorganizowano tu w październiku wystawę Sztuki Ludowej Lubelszczyzny, przysłaną przez Muzeum w Lublinie. Pokazano 260 eksponatów współczesnej sztuki ludowej: rzeźbę, ceramikę, tkaniny, stroje ludowe, wycinanki, pisanki itp.

Łódź. Muzeum Sztuki. 21 stycznia otwarto tu wystawę „Jacek Malczewski jako symbolista“, z okazji 30 rocznicy śmierci malarza.

Madryt. Institut Français. W marcu otwarto tu wystawę poświęconą Ludwikowi XIV i Marii Teresie, z okazji 300-lecia ich zaślubin. Na wystawie zgromadzono liczne dokumenty i pamiątki ze zbiorów francuskich oraz hiszpańskich.

W Museo del Prado, w 300 rocznicę śmierci Velazqueza zorganizowano wielką wystawę pt. „Velazquez y lo Velazqueño 1660—1960“, przy współpracy Dirección General de Bellas Artes i pod patronatem ICOM. Pokazano obrazy Velazqueza oraz malarzy związanych z jego kręgiem (towarzyszy, współpracowników, uczniów), rysunki i szkice, a także rzeźby, broń i uzbrojenie oraz tkaniny z epoki Velazqueza. Eksponowano również interesujący wybór manuskryptów i dokumentów związanych z osobą malarza. Wystawa, otwarta 10 grudnia 1960, czynna była do 23 lutego 1961. Katalog opracowany przez E. Lafuente Ferrari i M. Lorente Junquera obejmuje 453 pozycje. Większość obiektów pochodziła ze zbiorów hiszpańskich; pożyczono ich jednak dość dużo z różnych muzeów europejskich. Obok katalogu ekspozycji, wystawie towarzyszyło specjalne wydawnictwo „Velazquez“, Madrid 1960, zawierające materiały biograficzne, facsimilia dokumentów współczesnych i autografów Velazqueza oraz komentarze do źródeł XVII i XVIII wieku.

Malbork. 24 lipca w Zamku Malborskim zorganizowano wystawę historii zamku oraz walk narodu polskiego z krzyżakami. Na wystawę wypożyczono wiele eksponatów z większych muzeów całej Polski. Obok części archiwalnej znaczną część ekspozycji zajęły zabytki, jak broń, uzbrojenie, sztandary itp. Scenariusz przygotował prof. Karol Górski i mgr Szaniawska.

Mannheim. Städtische Reiss Museum zorganizowało w czasie od 1 października do 31 grudnia wystawę „Landschaften Mannheimer Kupferstecher 1740—1840“.

Marsylia. Musée Cantini wystawiało w sezonie letnim 100 dzieł Rouaulta, jego obrazy, ilustracje i sztychy do „Miserere“.

W tym samym muzeum zorganizowano także wielką wystawę rzeźby francuskiej i obcej. Wystawiono również rysunki rzeźbiarzy współczesnych. Wstęp do katalogu napisał J. Cassou.

Melk. Opactwo. Z okazji 300 rocznicy urodzin Jacoba Prandtaura zorganizowano tu wystawę sztuki barokowej, w dniach od 14 maja do 31 października: „Jacob Prandtauer und sein Kunstkreis“. Sztukę świecką wystawiono w pawilonie wzniesionym przez J. Mungenarta, zaś sztukę sakralną w salach Prałatury. W bibliotece opactwa pokazano „barokową książkę“.

Monachium. Städtische Galerie zorganizowała wystawę dzieł sztuki współczesnej. Wśród 642 obiektów, ze zbiorów Günthera Francke, znalazły się prace Beckmanna, Klee, Kokoschki, Barlacha, Müncha, Nolde.

W Haus der Kunst otwarto 1 kwietnia wystawę Paul Gauguin.

Montreal. Museum of Fine Arts zorganizowało od 19 stycznia do 21 lutego wystawę Europejskiego Malarstwa Współczesnego. W październiku muzeum zorganizowało wystawę v. Gogha.

Wystawiono 160 obrazów, rysunków i akwael z holenderskich zbiorów V. W. van Gogh i Museum Kröller-Müller w Otterlo. Była to pierwsza wystawa van Gogha w Kanadzie. Wystawa odwiedziła następnie Ottawę (National Gallery), Toronto (Art Gallery) i Vancouver (Art Gallery).

Moskwa. Muzeum Puszkina wystawiło na okres 2 tygodni, w lutym, swój ogromny zbiór malarstwa impresjonistycznego (m in. van Gogha, Moneta, Matisse'a).

Nottingham. University Art Gallery zorganizowała w czasie od 28 lutego do 24 marca wystawę obrazów i rysunków van Dycka. Katalog opracowany został przez O. Millar.

Nowy Jork. Muzeum Brooklyn zorganizowało w kwietniu wystawę rzemiosła artystycznego z lat 1840—1890 (American Victoriana), na którą złożyły się interesujące meble, porcelana i przedmioty codziennego użytku.

The Cooper Union Museum urządziło w czasie od 20 kwietnia do 31 sierpnia ekspozycję pt. „The logic and magic of colour“. U Knoedlera pokazano w tym czasie sztukę amerykańską, „American Art 1910—1960“. Był to wybór dzieł sztuki ze zbiorów R. Neuberger.

W Metropolitan Museum urządzono wystawę 128 rysunków pochodzących z kolekcji Waltera C. Baker. Ekspozycję objęły rysunki od XV w. do czasów współczesnych. Pokazano m. in. dzieła Fra Bartolommeo, Rubensa, Rembrandta, Poussina, Piazzetty, Guardiiego, Watteau, Fragonard, Daumier, Degasa, van Gogha.

Od kwietnia do września czynna była w Metropolitan Museum wystawa sztuki islamu, która objęła ostatnie interesujące nabytki muzeum, w postaci tkanin, wyrobów złotniczych, bronzów, rękopisów iluminowanych itd.

W końcu roku 1960 Metropolitan Museum urządziło wielką ekspozycję sztuki duńskiej od czasów Wikingów do dnia dzisiejszego. Obiekty wypożyczono ze zbiorów prywatnych i kolekcji muzealnych. Na rewelacyjną wystawę złożyły się ekspozycje od rzeźb kamiennych i brązowych, z czasów Wikingów, poprzez dzieła średniowieczne i renesansowe, aż do zupełnie nowoczesnych. W dziale sztuki współczesnej pokazano bogatą produkcję duńskiego rzemiosła artystycznego. Wystawiono również dzieła sztuki ludowej.

W Metropolitan Museum pokazano również wystawę, która odwiedziła uprzednio Waszyngton (National Gallery), Chicago (Art Institute) i Boston (Museum of Fine Arts): „Italian Drawings from Five Centuries“. Na wystawie zorganizowanej pod auspicjami ambasady włoskiej przez Smithsonian Traveling Exhibitions Service, eksponowano 154 rysunki z kolekcji włoskich (głównie z Uffizi, z Akademii Weneckiej i Gabinetu Rycin w Rzymie), od XIV do XVIII wieku.

Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało ciekawą wystawę (otwarcie 9 marca) dzieł Moneta pt. „Seasons and moments“. Pokazano m. in. interesującą serię pejzaży z wczesnych lat malarza.

Museum of Primitive Art w Nowym Jorku wystawiło w lutym interesujący zespół dzieł sztuki egzotycznej, „Antelopes and Queens“.

Pierpont Morgan Library eksponowała w marcu 55 rysunków Rembrandta ze zbiorów amerykańskich. Wystawę, zorganizowaną przy współpracy Fogg Art Museum, uzupełnił wybór sztychów.

W Galerie Wildenstein eksponowano na wiosnę wystawę arcydzieł Degasa, z muzeów i kolekcji amerykańskich.

Ontario. W Royal Ontario Museum otwarta była w dniach od 6 kwietnia do 29 maja międzynarodowa wystawa afiszów. Zgromadzono przeszło 500 sztuk afiszów z 42 krajów. Wystawę przewieziono potem do Vancouver i Montrealu.

Opole. Muzeum Śląskie w Opolu przygotowało na koniec roku (w ramach współpracy międzymuzealnej) z Państwowymi Zbiorami Sztuki na Wawelu, interesującą wystawę pt. „Dawna broń”.

Parma. Galleria Nazionale zorganizowała wystawę „Arte in Emilia”. Eksponowano przeszło 100 dzieł sztuki, w znacznej części mało znanych i niepublikowanych, od XII wieku (freski ze San Savino di Piacenza) do wieku XVIII (weduty weneckie, Carlevarijs, Marieschi). Wystawie towarzyszył doskonale opracowany katalog.

Po zamknięciu wystawy w Parmie przeniesiono ją do Modeny i Piacenzy, które współpracowały w przygotowaniu ekspozycji.

Paryż. W Bibliothèque Nationale pokazano w styczniu wystawę sztychów francuskich XVIII wieku. Obok dzieł znanych artystów, jak Watteau i Fragonard wystawiono, wiele prac malarzy i sztycharzy — amatorów.

W Musée des Arts Décoratifs czynna była w lecie interesująca wystawa „L'Art Louis XIV”, obejmująca malarstwo, rzemiosło artystyczne, tkaniny, meble, boazerie itp.

Musée d'Art Moderne pokazało na wiosnę wystawę sztuki rosyjskiej i radzieckiej; następnie czynna była w muzeum ekspozycja współczesnej sztuki szwajcarskiej „Od Hodlera do Klee”, obejmująca 132 prace (katalog oprac. Georg Schmidt). W kwietniu zorganizowano w muzeum wystawę sztuki żydowskiej.

Musée Jacquemart — André eksponowało w lutym i marcu wystawę „Vincent van Gogh 1853—1890”. Wiele z wystawionych prac poraz pierwszy znalazło się we Francji (między innymi 6 obrazów wypożyczonych z muzeów radzieckich). Pokazano także wybór cennych dokumentów z życia van Gogha. Katalog wystawy oprac. L. Hautecoeur.

Luwr. Od maja do lipca czynna była w Luwrze wystawa „Nicolas Poussin”. (Katalog oprac. G. Bazin). Zorganizowano tu również ekspozycję pt. „Dessins français du XVII-e siècle. Artistes contemporains de Poussin”.

Luwr. W pawilonie Marsan zorganizowano wystawę retrospektywną Jean Dubuffet, obejmującą obrazy, gwasze i rysunki, a także rzeźby; ogółem około 400 prac. Ekspozycję pokazano chronologicznie od roku 1942 do 1960.

Luwr. Muzeum w Luwrze udostępniło publiczności 700 obrazów ze swych rezerw magazynowych, od prymitywów po rok 1800. Cenny ten pokaz pozwolił zwiedzającym zapoznać się z dziełami naogół nie wystawianymi. Pokazem objęto malarstwo niemieckie, flamandzkie, holenderskie, francuskie, włoskie i angielskie. (Katalog w oprac. zbiorowym).

W Cabinet des Dessins czynna była od lutego do kwietnia wystawa Graneta (1775—1849). Pokazano 72 rysunki, głównie sepią: pejzaże z Włoch, Francji, sceny religijne i obyczajowe.

W Maison du Dan mark otwarto w końcu roku wystawę „Les Vikings et leur ancêtres” zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Kopenhadze ze zbiorów własnych. Ekspozycja objęła czasy od 10.000 przed Chr. do epoki Wikingów (800—1050 po Chr.). Wystawiono szereg niezwykle cennych i interesujących obiektów z epoki kamiennej i brązowej, wyroby rzemiosła artystycznego, sprzęty, biżuterię, kamienie z pismem runicznym.

W Petit Palais wystawiono skarby sztuki Indii, wystawę goszczącą poprzednio w Essen i Zurychu. Uzupełniono ją obiektami pochodzącymi z Musée Guimet.

W Petit Palais czynna była także wystawa malarstwa włoskiego Settecenta. Złożyły się na nią liczne obrazy, wśród których najbogaciej reprezentowana była szkoła wenecka i malarstwo neapolitańskie. Szkołę genueńską reprezentowały m. in. ciekawe dzieła Magnasca; malarstwo florenckie Ferretti i Sagres-

tani; bolońskie — Lo Spagnuolo. Wenecję szczególnie bogato ilustrowała twórczość Francesca Guardi (24 obrazy i 21 rysunków), grupa dzieł obu Tiepolów, a także liczne weduty (m. in. Canaletta, Bellotta). Wystawiono również 7 płócien Piazzetty i 6 Pellegriniego, z rysunkami. Ekspozycję uzupełnił pokaz złotnictwa, kostiumów i ceramiki włoskiej.

W Sainte Chapelle od maja do sierpnia otwarta była wystawa „Saint Louis”, poświęcona pamiątkom i dziełom sztuki związanym z osobą świętego Ludwika. Wśród obiektów o wielkiej wartości artystycznej oraz ikonograficznej znalazły się relikwiarze świętego Ludwika, dokumenty z nim związane, emalie limuzyńskie, uzbrojenie i inne interesujące pamiątki.

Pasadena, Kalifornia. Pasadena Art Museum zorganizowało w listopadzie wystawę amerykańskich malarzy XIX wieku, pochodzących z kolekcji Georg F. Mc Murra.

Płock. Muzeum. 10 marca odbyło się w płockim muzeum otwarcie wystawy rysunków Stanisława Noakowskiego. Pokazano 40 rysunków (z widokami architektonicznymi) powstałych w latach 1906—1928.

Poczdam. Sanssouci. W Galerii Obrazów zorganizowano wystawę „Flamische Malerei des Barock”.

Poznań. Ratusz. W czerwcu otwarto w Ratuszu wystawę grafiki pt. „Akwaporty Rembrandta i jego uczniów w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu”. Ekspozycję zorganizowano w Sali Odrodzenia. Współdziałały przy jej organizacji Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu i Muzeum Narodowe. Wystawie towarzyszył katalog (oprac. E. Kamińska i H. Cichocki).

Raleigh. North Carolina Museum of Art wystawiało w ciągu stycznia Sztukę Koptyjską. Interesujący ten pokaz finansowała Fundacja Olsen.

Od czerwca do października w North Carolina Museum of Art czynna była wystawa malarstwa francuskiego XIX wieku, od Moneta do Picassa. Złożyły się na nią 27 obrazów z kolekcji spadkobierców M. Wertheim.

Reims. W Muzeum w Reims wystawiono w lecie dzieła Marca Chagalla. Na ekspozycję złożyły się wyroby ceramiczne, markiety witraży oraz ilustracje artysty do Biblii.

Sacramento, Kalifornia. W Crocker Art Gallery otwarta była od 3 stycznia do 6 marca wystawa rysunków włoskich, dotychczas nie publikowanych.

Salzburg. W Residenzgalerie czynna była od czerwca do września wystawa „Die Alpen Malerei und Graphik aus 7 Jahrhunderten”.

San Francisco. W Museum of Art dokonano otwarcia 24 marca 79 dorocznej wystawy malarstwa i rzeźby członków San Francisco Art Association. Ekspozycja czynna była do końca kwietnia.

Sofia. W Związku Plastyków Bułgarskich w Sofii odbyło się 9 lipca uroczyste otwarcie wystawy zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie pt. „Krajobraz polski”. Wystawa czynna była do końca lipca; następnie przeniesiono ją do Bukaresztu.

Szczecin. Muzeum Pomorza Zachodniego. W lutym otwarto tu wystawę prac Henry Moore zorganizowaną najpierw w Warszawie przez CBWA i British Council. Wystawa odwiedziła potem inne ośrodki działalności CBWA.

Sztokholm. Muzeum Narodowe w Sztokholmie przygotowało wielką wystawę malarstwa hiszpańskiego „Stora Spanska Mästare”. Na ekspozycję złożyły się cenne obrazy wypożyczone z muzeum Prado, z muzealnych i prywatnych zbiorów hiszpańskich, a także obiekty użyczone z innych krajów.

Znaczną część wystawy wypełniły dzieła hiszpańskie ze zbiorów szwedzkich i z krajów skandynawskich (Greco, Zurbaran, Ribera, Goya). Ogółem pokazano 157 obrazów, przykładów malarstwa ściennego oraz iluminowanych rękopisów. Szczególnie interesującym fragmentem wystawy było 112 rysunków i sztychów Goyi.

Toronto. Art Gallery wystawiła w lutym XVI — wieczne malarstwo weneckie z dziełami Tycjana, Tintoretta i Veronese'a na czele.

Warszawa. Muzeum Narodowe. 15 lutego otwarto w Muzeum Narodowym wystawę „Drzeworyt japoński od XVII do XX wieku, zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie przy współudziale Japońskiego i Polskiego Komitetu do spraw Unesco.

Z okazji VII kongresu AICA zorganizowano w Muzeum Narodowym wystawę sztuki polskiej od r. 1750 do czasów dzisiejszych. Obok dzieł polskiego malarstwa, wystawiono afisze, rzeźby, grafikę i tkaniny. Czynna również była ekspozycja ukazująca dorobek polskiej grafiki współczesnej 1900—1960.

Od marca do maja otwarta była w Muzeum Narodowym wystawa „Henryk Grunwald 1904—1958“. Pokazano malarstwo, grafikę i wyroby złotnicze artysty (117 rysunków, 80 przedmiotów złotnictwa i metaloplastyki, 19 obrazów i 12 rycin). Katalog oprac. zbior.

W kwietniu Dział Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego zorganizował wystawę „70 lat Malarstwa Holenderskiego“ nadesłaną i przygotowaną przez Muzeum Miejskie w Amsterdamie.

W początkach maja, w cyklu wystaw malarstwa obcego, otwarto w Muzeum Narodowym wystawę „Malarstwo niderlandzkie w zbiorach polskich 1450—1550“, zorganizowaną przy współpracy Muzeów Narodowych w Krakowie i Poznaniu oraz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu i Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Eksponowano 87 obrazów niderlandzkich z tryptykiem Sądu Ostatecznego Hansa Memlinga na czele. Katalog oprac. J. Białostocki. Aneks do katalogu jest dokumentacja techniczna i konserwatorska ołtarza Memlinga oprac. przez K. Kwiatkowskiego.

W końcu czerwca Muzeum Narodowe zorganizowało wystawę prac Tadeusza Makowskiego. Na ekspozycję złożyło się 135 obrazów, 258 rysunków i akwarel, 55 prac graficznych oraz dokumenty związane z Makowskim. Katalog oprac. M. Rogoyska, I. Jakimowicz i W. Jaworska.

W jesieni Muzeum Narodowe wspólnie z TPPR przygotowało wystawę 50 dzieł malarstwa rosyjskiego. Po zamknięciu ekspozycji w Warszawie wystawa odwiedziła inne miasta wojewódzkie.

15 października odbyło się w Muzeum Narodowym otwarcie wystawy arcydzieł sztuki starożytnej ze zbiorów w Luwrze. Cenne obiekty mieszczące się w ramach czasowych od 4.000 przed Chr. do IV wieku po Chr., złożone zostały w muzeum warszawskim we formie długoterminowego depozytu. Otwarcia wystawy dokonano przy inauguracji Dni Kultury Francuskiej w Polsce.

W Muzeum Archeologicznym odbyło się 23 czerwca uroczyste otwarcie wystawy „Początki Państwa Polskiego“, obejmującej czasy formowania się społeczeństwa i powstawania państwowości polskiej, do XII wieku. Otwarcie wystawy zapoczątkowano obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego.

Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego zorganizowało w listopadzie wystawę polskiej karykatury politycznej z lat 1925—1960 p.t. „Ostrożnie z ogniem“. Pokazano na niej 125 karykatur czołowych polskich karykaturzystów.

Muzeum Historyczne m. Warszawy zorganizowało w grudniu wystawę z okazji 130 rocznicy Powstania Listopadowego. Przewodnik po wystawie oprac. J. Durko i L. Gocel.

Muzeum Wojska Polskiego przygotowało w maju wystawę objazdową pt. „Dzieje oręża polskiego w malarstwie i grafice“, na której pokazano dzieła polskich batalistów. Wystawa odwiedziła Opole, Wrocław, Zieloną Górę, Szczecin, Gdańsk, Olsztyn i Bydgoszcz.

Towarzystwo im. F. Chopina zorganizowało w lutym wystawę „W 150 rocznicę urodzin Fryderyka Chopina“.

Waszyngton. National Gallery. 12 marca otwarto w Galerii Narodowej wystawę litografii i rzeźb Daumiera.

Weimar. W Kunsthalle otwarta była od 29 maja do 26 czerwca wystawa „Finnische Graphik der Gegenwart“.

Wiedeń. W Akademii der Bildenden Künste czynna była w maju wystawa malarstwa włoskiego od XIV do XVI wieku. W bibliotece Akademii pokazano pejzaż w rysunku i akwreli od XVIII do XX wieku.

Albertina. W początkach Festiwalu Wiedeńskiego 1960 otwarto w Albertinie wystawę wielkich mistrzów grafiki: pokazano około 100 najcenniejszych rysunków ze zbiorów Albertiny, od XV do końca XIX wieku.

Historisches Museum der Stadt Wien zorganizowało w maju wystawę „Das Wiener Bürgerliche Zeughaus. Gotik und Renaissance“. W październiku (do końca roku) czynna była wystawa „Widoki Wiednia w XIX wieku“. Katalog oprac. F. Glück.

W Künstlerhaus pokazano w lutym wystawę Sztuki Prekolumbijskiej Meksyku i Ameryki Południowej. W kwietniu: wystawę „Emilio Greco“, otwartą do końca maja. 15 lipca odbyło się tu uroczyste otwarcie wystawy „5.000 lat sztuki Indii“. Obiekty na wystawę wypożyczono z muzeów hinduskich. Eksponowano fragmenty architektoniczne, rzeźbę, malarstwo, wyroby rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej, ze wszystkich ośrodków artystycznych Indii oraz wszystkich epok, aż po czasy dzisiejsze.

Włocławek. Muzeum Kujawskie. W ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego otwarto 1 maja w Muzeum Kujawskim wystawę pt. „Włocławek przed tysiącem lat“.

Worcester. Od stycznia do marca Worcester Art Museum wystawiło „Dawne skarby Peru“. Ekspozycje na wystawę wypożyczono z najważniejszych kolekcji amerykańskich. W kwietniu zorganizowano wystawę Lawrence'a pt. „Sir Thomas Lawrence, Regency Painter“.

Vancouver. Od 12 lipca do 23 sierpnia czynna była w Vancouver Art Gallery wystawa pt. „Les Arts au Canada Français“. Katalog oprac. Cl. Picher.

Zakopane. Muzeum Tatrzańskie zorganizowało w grudniu wystawę malarstwa na szkło. Pokazano najciekawsze przykłady ludowego malarstwa ze zbiorów muzealnych. Obok nich wystawiono również kilkadziesiąt prac współczesnych plastyków i młodzieży szkół artystycznych oraz uczniów Domu Kultury w Zakopanem.

ROK 1961

I. KONGRESY—ZJAZDY—KONFERENCJE—UROCZYSTOŚCI

Bruksela. W Institut du Patrimoine Artistique odbyła się 16 marca konferencja z posiedzeniem Międzynarodowej Komisji Ekspertów, poświęcona sprawom konserwacji tryptyku Rubensa „Zdjęcie z krzyża“. W skład Komisji wchodził

eksperti — dyrektorzy muzeów i konserwatorzy, z Francji, Niemiec, Holandii i Belgii. Dyskutowano nad techniką konserwacji tryptyku.

Cambridge. 12 maja Michael Jaffè profesor King's College

Cambridge wygłosił odczyt (w Speed Art Museum) na temat „Rubens a van Dyck”.

Oberlin, Ohio. W Oberlin College profesor Charles Sterling wygłosił wykład na temat „Georges de la Tour”.

Olsztyn. 23 i 24 czerwca odbyła się tu ogólnopolska konferencja muzeologów, której celem było przedyskutowanie form współpracy dużych muzeów centralnych z okręgowymi i regionalnymi, zwłaszcza na terenie Ziemi Odzyskanych.

Owiedo. Dla uczczenia 1200-lecia miasta Owiedo w dniach 22–26 września odbyło się sympozjum poświęcone kulturze asturyjskiej Wieków Średnich.

Minneapolis. Od 26 do 28 stycznia odbył się tu doroczny kongres College Art Association of America oraz XIV Kongres Historyków Architektury.

Nowy Jork. W dniach od 7 do 12 września obradował w Nowym Jorku X Międzynarodowy Kongres Historyków Sztuki.

American Association of Museums obradowało na swym 56 dorocznym kongresie w dniach od 24 do 26 maja.

Profesor Frederick Hartt z Uniwersytetu Pensylwania wygłosił 3 maja w Institute of Fine Arts Uniwersytetu Pensylwania odczyt p.t. „Form and experience in baroque art.”

W Nowym Jorku założono nowe towarzystwo, „Drawing Society” pod przewodnictwem Jamesa Biddle. Wśród członków towarzystwa zanotowano 23 kustoszy i dyrektorów muzeów amerykańskich. Celem towarzystwa jest gromadzenie rysunków dla przekazywania ich muzeom oraz publikowanie prac o wielkich artystach europejskich i amerykańskich. Towarzystwo wydawać będzie pismo „Drawing”.

Paryż. Od stycznia do marca odbywały się w Musée Guimet publiczne wykłady, poświęcone zagadnieniom Dalekiego Wschodu

i religii azjatyckich. Wykładowcami byli profesorowie Sorbony oraz kustosze muzeów francuskich.

W Paryżu odbyło się posiedzenie Międzynarodowej Komisji ICOM dla spraw normalizacji i dokumentacji muzeologicznej, na wniosek przewodniczącego Komisji, profesora Lorentza.

Poitiers. Dorocznym kursom w Centre d'études supérieures de civilisation médiévale w Poitiers w dniach od 10 lipca do 10 sierpnia towarzyszył Międzynarodowy Kongres Studiów nad Średniowieczem.

Rzym. Od 14 do 16 grudnia odbyła się pierwsza sesja Zgromadzenia Generalnego Międzynarodowego Ośrodka dla spraw Konserwacji i Restauracji dóbr kulturalnych (Centre International d'études pour la Conservation et la Restauration des biens culturels). Uczestniczyli w niej przedstawiciele 21 krajów.

Toledo. W październiku odbyły się tu w Muzeum odczyty: van Geldera: „Van Gogh w Holandii”, C. Nordenfalka: „Spisek Batawów, Rembrandta” oraz Jose M. Gudiol: „Technika Goyi”.

Vicenza. W miesiącach letnich odbył się tu III Międzynarodowy kurs Historyków Sztuki zorganizowany w villa Cordellina-Lombardi przez ośrodek „A. Palladio”. Głównym tematem był problem architektów weneckich XVI w. oraz rozprzestrzenienie się sztuki Palladia w Europie.

Waszyngton. W National Gallery profesor Grabar wygłosił w kwietniu cykl odczytów na temat ikonografii chrześcijańskiej oraz religii chrześcijańskiej w Starożytności.

Warszawa. Od 6 do 13 września odbył się w Warszawie oraz w Krakowie Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki AICA, w którym wzięło udział 16 krajów.

Wiedeń. 29 kwietnia Wiener Künstlerhaus obchodziła 100-lecie swego istnienia.

II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

Buffalo. W Albright Art Gallery otwarta została 30 stycznia część muzeum w nowowzniesionym budynku. Urządzono w nim pokaz dzieł Vincenta van Gogha (80 obrazów i 60 rysunków), który oglądały następnie muzea w Baltimore, Cleveland i Bostonie.

Carcassonne. W r. 1961 otwarto tu dwa nowe muzea: Musée de sculpture ancienne i Skarbiec Katedralny.

Düsseldorf. Hetjens Museum — muzeum specjalizujące się w gromadzeniu ceramiki, otwarte zostało na nowo w r. 1961, po gruntownym remoncie.

Edynburg. Royal Scottish Museum powiększyło swą kubaturę o jedną salę konferencyjną oraz trzy sale dla ekspozycji.

Elbląg. W dwóch zabytkowych kamieniczkach przy ul. Wigilijnej otwarto nowe Muzeum, z ekspozycją przygotowaną przez Muzeum Pomorskie w Gdańsku: „Pradzieje Ziemi Elbląskiej” oraz „Malarstwo Gdańskie XVI i XVII w.”

Krems. Muzeum mieszczące się w d. klasztorze dominikańskim zreorganizowano w ciągu roku 1961.

Madryt. 11 stycznia otwarto tu Muzeum i Miejski Instytut Archeologii, posiadające cenne zbiory archeologiczne, dotyczące zarówno najdawniejszych dziejów Madrytu, jak i kultury Wschodu.

Malbork. W lipcu dokonano otwarcia Muzeum Zamkowego w Malborku.

Meksyk. Zamknięte przez 60 lat Muzeum San Carlos, zawierające bogate zbiory malarstwa, zostało na nowo otwarte w kwietniu. Podstawą kolekcji jest 200 obrazów pochodzących z dawnych zbiorów królewskich. Wśród nich znajdują

się dzieła Tintoretta, Tycjana, Ribery, Bruegla, Rubensa, Zurbarana.

Monachium. Pinakoteka. W nowourządzonych salach zorganizowano tu pokaz malarstwa manierystycznego.

Nałęczów. Powstało tu nowe Muzeum im. Bolesława Prusa, poświęcone pamiątkom i dokumentom z życia i działalności pisarza.

Opinogóra. 20 maja nastąpiło otwarcie nowego muzeum w zamku myśliwskim Krasieńskich, Muzeum Romantyzmu. Patronat nad nim sprawuje Muzeum A. Mickiewicza w Warszawie.

Otterlo. 12 lipca otwarto tu Muzeum Haftów. Fundatorem jest kolekcjoner i architekt G. Feenstra. Muzeum posiada ponad 1000 haftów z lat 1600–1700.

Tarragone. Otwarto tu Prowincjonalne Muzeum Archeologiczne, w pobliżu d. Pałacu Augusta.

Toruń. 2 lutego otwarto na nowo dla zwiedzających Dom Kopernika, z rozszerzoną i uzupełnioną ekspozycją.

Vermont (USA). Shelburne Museum. W sierpniu położono kamień węgielny pod nowy budynek, którego otwarcie przewiduje się w ciągu roku 1963.

Virginia. W Virginia Museum of Fine Arts otwarto 14 kwietnia nową galerię sztuki egipskiej.

Wenecja. Na wiosnę dokonano otwarcia Museo Correr po gruntownej restauracji i zmianie dotychczasowego systemu ekspozycji.

Wiedeń. W Muzeum Historii m. Wiednia dokonano otwarcia nowej ekspozycji zbiorów XIX i XX wieku. Obok malarstwa wystawiono rzemiosło artystyczne, porcelanę, srebra, meble. Poświęcono też oddzielną salę sprawom Burgtheater.

III. NABYTKI

Amsterdam. Dzięki Towarzystwu Rembrandta Rijksmuseum otrzymało do swych zbiorów tkaninę projektowaną przez Karela van Mander. Do Rijksmuseum przekazano także w r. 1961 b. cenną kolekcję J. de Bruyn.

Berlin. Gemälde Galerie w Berlinie zakupiła w Delft (Antiekbeurs) obraz Pietera Aertse.

Boston. Museum of Fine Arts otrzymało cenny dar w postaci 9 obrazów ofiarowanych przez Fuller Foundation. Znalazły się w nim m. in. 2 obrazy Renoira, dzieła van Dycka, Reynoldsa, Boccaccina, Boucher i Moneta.

Brema. Kunsthalle wystawiła w maju swe nowe cenne nabytki, malarstwo włoskie XVIII w., francuskie, niemieckie XIX w. oraz dzieła współczesnych artystów m. in. Picassa.

Cambridge. Fitzwilliam Museum otrzymało w darze „Widok Kampanii Rzymskiej“ Corota. Uniwersytet — „Pokłon 3 królów“ Rubensa, od Alfreda Allnatt.

Cambridge Mass. Fogg Art Museum otrzymało w zapisie cenny zbiór ceramiki greckiej (400 obiektów) pochodzących z kolekcji profesora J. Hopkinsa, a także antyczne brzozy, rzeźby i biżuterię.

Cardiff. National Museum of Wales nabyło z pomocą National Art Collections Fund obraz Gaspard Poussin „Pejzaż górski z postaciami klasycznymi“.

Chicago. Art Institute otrzymał z zapisu Luizy Taft Semple „Autoportret“ Rembrandta, „Kobietę przy fortepianie“ Whistlera oraz obrazy Halsy i Reynoldsa.

Dallas. Dallas Art Museum otrzymało z zapisu Adeli Rosenwald Levy obraz Gauguina „I Raro Te Ovir“ z r. 1891, a Dzięki Margaret i Eug. Mc Dermott — dzieło van Gogha „Brzegi rzeki“.

Dayton. Dayton Art Institute otrzymał w darze „Głowę starca“ Rubensa ofiarowaną przez małż. Carlton W. Smith. Jest to studium do „Jawnogrzezsnicy“ w Muzeum w Brukseli, z 1612 r.

Edynburg. National Gallery of Scotland zakupiła największy rozmiarami znany obraz Cl. Lorrain „Pejzaż z Apollonem, muzami i bożkiem rzek“ z r. 1652.

Groningen. Muzeum w Groningen nabyło wielką akwarelę Vincenta van Gogha „Le Pont levis“.

Haga. Dzięki Towarzystwu Rembrandta muzeum Mauritshuis nabyło do swych zbiorów „Martwą naturę ze świecami“ Pietera Claesa, w Delft (Antiekbeurs).

Kolonia. Z okazji jubileuszu Wallraf-Richartz-Museum przeznaczono prawie 4 miliony marek na zakupy dla muzeum. M. in. nabyto „Madonnę“ Simone Martini z lat 1320–30, obrazy holenderskie XVII w., wśród nich H. Seghersa i S. Ruysdaela, pejzaże Moneta i Pissarra, obrazy Degasa i Gauguina.

Londyn. British Museum otrzymało w darze kilka niezwykle cennych przykładów ceramiki chińskiej z kolekcji Riesco oraz rzeźbę chińską Bodhisatwa Kuanyin (ok. 575). Dzięki zapisowi F. T. Ready — piękny krater attycki. Z innych nabytków: cenne manuskrypty średniowieczne i rysunek Rembrandta „Dawid i Absalon“ z r. 1655.

The National Gallery nabyła „Il Tramonto“ Giorgione'a a uznane za dzieło mistrza od czasów wystawy Giorgione'a w Wenecji 1957 r. Zakupiono również dla Galerii 4 obrazy Tiepola, 2 dzieła P. Batoniego i 2 obrazy Renoira: „Tancerka z tamburynem“ i „Tancerka z kastanietami“ z r. 1909, malowane dla Maurice Gangnat.

The National Portrait Gallery nabyła 2 cenne miniatury:

„Portret Johna Maitland, księcia Landerdale“ Samuela Coopera oraz „Portret Roberta Dudleya księcia Leicester“ Hilliarda. Los Angeles. Los Angeles County Museum otrzymało z fundacji Adeli R. Levy „Martwą naturę z czereśniami i rybami“ Cézanne'a, malowaną ok. 1887 r.

Minneapolis. Institute of Arts nabył dzięki William Hood Dunwoody Fund 7 cennych brzozy włoskich z czasów renesansu, o tematyce alegorycznej i mitologicznej.

Montreal. Musée des Beaux-Arts zakupiło do swych zbiorów „Portret mężczyzny“ Gainsborough.

Mulhouse. Muzeum w Mulhouse otrzymało z zapisu Agnes Holden (Nowy Jork) cenny zespół obrazów i grafik, głównie z XVIII w. (ponad 600 obiektów).

Nowy Jork. Do Kolekcji Frick zakupiono obraz Cl. Lorraina „Kazanie na górze“, pochodzący ze zbiorów Duca Westminstera. Hunter College przejęło kolekcję Johna Bass, oszacowaną na 500.000 dolarów. Część kolekcji złożono w darze, część w depozycie. Zbiór składa się głównie z obrazów włoskich XV i XVI w., zawiera także cenne księgi iluminowane, rękopisy i instrumenty muzyczne.

Żydowskie Museum nabyło obraz Rouaulta „Chińczyk“ z r. 1939, związany tematycznie z cyklem rycin „Miserere“. Metropolitan Museum of Art wzbogaciło swe zbiory o szereg interesujących brzozy antycznych, etruskich, greckich, rzymskich oraz ceramikę grecką VIII, VI i IV. w

Oxford. Ashmolean Museum nabyło do swych zbiorów P. F. Mola „Pasterz wschodni“, dzieła Lelio Orsi i Corrado Jacquinto, rysunek Rembrandta oraz kilka cennych przykładów ceramiki greckiej.

Paryż. Luwr. Victor Lyon przekazał swą kolekcję impresjonistów (Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas i. i.) Luwrowi. Towarzystwo Przyjaciół Luwru ofiarowało muzeum nabytą w Nowym Jorku alegorię S. Vouet „Prudence ramène la Paix et l'Abondance“, z lat ok. 1635, malowaną dla kardynała Richelieu.

Pittsburg. Carnegie Institute. Wydział Sztuk Pięknych otrzymał z fundacji A. W. Mellon „Noc“ Aristida Maillola, jedno z pierwszych dzieł artysty, pochodzące z kolekcji Georges Dawida Thompson.

Rotterdam. J. A. Bekker-Labastide oraz A. J. J. Delen zapisali miastu szereg obrazów, dla uzupełnienia zbiorów Museum Boymans-van Beuningen. M. in. „Brzeg wody“ Jana van Goyena, „Pejzaż wieczorny“ A. van der Neer, „Wodospad“ i „Pejzaż zimowy“ Jacoba van Ruysdael, „Pejzaż z wodospadem“ Salomona van Ruysdael i „Głowę młodej dziewczyny“ H. W. Mesdag. Muzeum nabyło ponadto 2 ryciny z 1 poł. XVI w., inspirowane przez drzeworyt wg Tycjana „Triumf Wiary“, 5 cennych szkiców z XV i XVI wieku i (dzięki Towarzystwu Rembrandta) szkic olejny Delacroix „Chrystus na krzyżu“.

Toledo. Muzeum w Toledo nabyło „Pejzaż w miasteczku rybackim“, Jana Bruegla, należący kiedyś do Augusta II.

Utrecht. Centraal Museum zakupiło do swej galerii „Scenę muzyczną“ J. C. Bronchorsta i „Św. Katarzynę Aleksandryjską“ C. Poelenburgha.

Waszyngton. National Gallery otrzymała dzięki Fuller Foundation 3 niezwykle cenne obrazy angielskie: „La Dogana e La Salute“ Turnera (1843), „Portret Johna Heathcote“ Gainsborough (1770/4) oraz „Portret Johna Muster“ (King of gentlemen huntsmen) Reynoldsa. Innym darem dla Galerii były 2 obrazy Renoira „Dziewczyna z koszem ryb“ i „Dziewczyna z pomarańczami“.

IV. WYSTAWY

Aix-en-Provence. W Pavillon de Vendôme zorganizowano w początkach lipca wielką wystawę dzieł Paul Cézanne'a. Katalog oprac. K. Demus.

Allentown (Penn.). W Allentown Art Museum zorganizowano w lutym wystawę tkanin flamandzkich, francuskich, niemieckich i angielskich od XV do XVIII w., dzięki wypożyczeniom (Duveen Brothers, French and Company, N. York).

Amsterdam. W Domu Rembrandta czynna była od czerwca do grudnia wystawa fotografii obiektów kolekcjonowanych przez Rembrandta i znanych z jego obrazów.

W Gemeente Museum otwarto 9 czerwca wystawę „Henry Moore”. W Rijksmuseum udostępniono zwiedzającym dzieła z kolekcji J. de Bruyn ofiarowanej ostatnio Muzeum, m. in. sztychy Rembrandta, rysunki szkół północnych, obrazy z XVI i XVII w. meble, wyroby rzemiosła artystycznego. W czerwcu otwarto w muzeum wystawę sztuki szwedzkiej XVIII wieku p.t. „Kunst uit Zwede gouden eeuw.”

Albi. W Musée Toulouse-Lautrec odbyło się 11 lipca otwarcie wystawy „Henri Matisse”. Obok obrazów z kolekcji Jean Matisse wystawiono rysunki, rzeźby, gwasze, litografie tkaniny.

Antwerpia. Middelheim. 15 lipca rozpoczęło się tu VI Biennale Plastyki na wolnym powietrzu.

Baltimore. W marcu zorganizowano tu w Muzeum wystawę „Kwiaty i Owoc”. Pokazano 49 martwych natur, od manuskryptów do Picassa.

Bamberg. W Neue Residenz urządzono we wrześniu wystawę bamberskich malarzy, od późnego baroku do doby Romantyzmu.

Barcelona. Santiago de Compostela. Pod auspicjami Conseil de l'Europe (ICOM) otwarto 10 lipca wielką wystawę Sztuki Romańskiej w Hiszpanii, uwypuklającą znaczenie Katalonii dla przemian w sztuce Europy XI wieku.

Berlin. Muzeum Dahlem. W Gabinecie Rycin muzeum czynna była do końca grudnia wystawa włoskich rysunków epoki Renesansu.

W Zamku Charlottenburg (Orangerie) otwarto 26 marca, z okazji 100 rocznicy galerii, wystawę p.t. „Die National galerie und ihrer Stifter”.

Berno (Szwajc.). W Kunstmuseum zorganizowano w lutym wystawę Maurice Vlamincka.

Bordeaux. W Galerie des Beaux-Arts otwarto 5 maja wielką wystawę przywiezioną z Polski „Trésors d'art polonais” oraz „Chefs d'oeuvre des Musées de Pologne”. W związku z wystawą odbyła się sesja naukowa.

Birmingham. City Art Gallery zorganizowała w czasie od 18 lutego do 19 marca wystawę Reynoldsa.

Boston. W Museum of Fine Arts w lutym i marcu czynna była wystawa tkanin od VII do XX wieku.

Bristol. City Art Gallery urządziła we wrześniu wystawę Francisza Dauby; 55 obrazów i akwarel przypominało o twórczości tego zapoznanego artysty.

Bydgoszcz. W Muzeum im. L. Wyczółkowskiego otwarto wielką wystawę poświęconą twórczości artysty, na którą złożony był — obok obrazów ze zbiorów własnych muzeum — eksponaty wypożyczone z innych muzeów, głównie z Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu i Krakowie.

Cardiff. The National Museum of Wales zorganizowało wielką wystawę Gainsborough. Pokazano 65 rysunków, akwarel, obrazów; wiele z nich po raz pierwszy wystawiono publicznie.

Chicago. W Art Institute otwarto na jesieni wystawę grafiki

z okazji 50 rocznicy istnienia Gabinetu Rycin (m. in. 400 grafik Odilona Redona, dzieła Gauguina, Lautreca, Milleta ii). *Cleveland.* W Muzeum otwarto 30 sierpnia wystawę „Jednocześnie wieków stylu dekoracyjnego w Japonii”. Wystawiono 176 obiektów.

6 grudnia odbyło się otwarcie wystawy dzieł van Gogha, wypożyczonych przez Fundację Vincent van Gogh i Muzeum Kröller-Müller w Otterlo.

Dayton (Ohio). W Dayton Art Institute w styczniu i początkach lutego czynna była wystawa „Monet et le groupe de Giverny”. Obok prac Moneta pokazano 30 płócien impresjonistów francuskich i amerykańskich, o tematyce z okolic Giverny.

Darmstadt. Hessisches Landesmuseum przygotowało na czerwiec wystawę p.t. „Jugendstil und europäische Sculpturen des 20 Jhts.”

Dortmund. Museum für Kunst und Kulturgeschichte zorganizowało pokaz złotnictwa ze zbiorów własnych, od XII do XVIII wieku.

Drezno. Gabinet Rycin i Zbiory Rzeźby Albertinum zorganizowały w kwietniu wystawę niemieckiej grafiki i plastyki XX wieku.

We wrześniu w Gabinecie Rycin urządzono pokaz rysunków Kokoschki.

Düsseldorf. Kunstmuseum. Gabinet rycin muzeum wystawił w końcu roku japońskie drzeworyty barwne Kuniyoshi 1798 — 1861.

Edynburg. Od 18 sierpnia do 17 września, podczas Festiwalu wystawiono w National Gallery of Scotland 76 obrazów z kolekcji Buhrle (od Ingres'a do Picassa),

Florencja. W Gabinecie Rycin Uffizi otwarto 10 czerwca wystawę rysunków Jacopo Ligozzi (1547—1628), wykonanych dla przyrodniczej kolekcji Ferdynanda Medici.

Gandawa. W lutym i marcu w Musée des Beaux-Arts otwarta była interesująca wystawa „Paysage aux Pays-Bas de Bruegel à Rubens” (1550—1630), w ramach współpracy kulturalnej belgijsko-holenderskiej.

Muzeum Sztuk Pięknych zorganizowało także (wrzesień—listopad) wystawę poświęconą pamięci Rouault p.t. „Hommage à Georges Rouault” obejmującą malarstwo i ryciny artysty. W Musée de la Bijloke we wrześniu czynna była ekspozycja „L'Art de cuivre” (od gotyku do baroku).

Gien (Francja). W Musée de la Chasse à tir et de la Fauconnerie otwarto 16 kwietnia wystawę rysunków i szkiców François Desportes, z okazji 300 rocznicy urodzin artysty. Obok wielu rysunków, szkiców, obrazów, pokazano także studia nabyte w XVIII w. dla manufaktury w Sévres.

Gdańsk. Muzeum Pomorskie. W 160 rocznicę śmierci Daniela Chodowieckiego Muzeum Pomorskie zorganizowało wystawę 130 prac wielkiego grafika gdańskiego (maj).

Graz. Landesmuseum. Od 19 czerwca do 6 sierpnia czynna czynna była w Graz wystawa p.t. „Goldschmiedekunst im 150. Jahre seit der Stiftung des Joanneums”.

Grenoble. Musée de Peinture et de Sculpture zorganizowało w dniach od 3 maja do 11 czerwca wystawę malarstwa holenderskiego z lat międzywojennych.

Hamburg. Kunsthalle. We wrześniu otwarto tu wystawę holenderskich rysunków z czasów Rembrandta (oprac. K. G. Boon).

Museum für Kunst und Gewerbe zorganizowało w lipcu wystawę „Meisterwerke aus drei Jahrtausenden”

Innsbruck. W Hofburg zorganizowano wystawę złotnictwa i wyrobów srebrnych, od czasów romańskich (Osiem wieków). Wśród eksponatów znalazły się tak cenne obiekty jak kielich romański z Wilten i relikwiarz ze skarbca klasztoru Andechs. W sierpniu eksponowane były dywany kaukazkie.

Karlsruhe. Badischer Kunstverein. Od 8 stycznia do 12 lutego gościli tu wystawa polskiego plakatu współczesnego. Od czerwca do września czynna była wystawa obrazów, akwarel, i rysunków z lat 1790–1940, pochodzących ze zbiorów prywatnych w Karlsruhe.

Staatliche Kunsthalle zorganizowała w lecie pokaz Flamandzkich Mistrzów ze zbiorów prywatnych.

Kassel. Hessisches Landesmuseum. W listopadzie i grudniu eksponowano tu dzieła malarza hesskiego z czasów Goethego, Ludwika Strack (1761–1836).

Kilonia. Kunsthalle. 18 czerwca otwarto tu wystawę niemieckich rysunków od czasów Romantyzmu do współczesności. Publikację towarzyszącą wystawie opracował H. Tintelnot.

Kolonia. Wallraf-Richartz-Museum. 1 lipca z okazji 100 rocznicy istnienia muzeum dokonano otwarcia wielkiej wystawy pt. „100 Jahre Wallraf-Richartz-Museum”. W Gabinetach Rycin muzeum zorganizowano ekspozycję: „Rembrandt jako sztycharz”.

Kraków. Muzeum Narodowe przygotowało w marcu interesującą wystawę ikon od XV do XVII wieku. Eksponaty własne uzupełniono wypożyczonymi ikonami z muzeów w Przemyślu, Sanoku i Nowym Sączu.

W drugiej połowie maja otwarto w Muzeum Narodowym wystawę militariów polskich z lat 1815–1831. Zorganizowało ją muzeum w salach wystawowych przy ul. Smoleńsk, wspólnie ze Stowarzyszeniem Miłośników Dawnej Broni i Barwy.

Od października do końca grudnia czynna była w Galerii Czartoryskich Muzeum Narodowego wystawa pt. „Malarstwo włoskie XIV i XV wieku”. Objęła ona obrazy włoskie z muzeów i kolekcji polskich, z udziałem Galerii Narodowej w Pradze oraz Muzeum Sztuki w Bukareszcie. Wystawę zrealizowano przy współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, Muzeów w Łodzi, Pszczynie oraz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Celem ekspozycji było zebranie corpusu malarstwa włoskiego XIV i XV wieku w Polsce oraz zwrócenie uwagi na zasadnicze przemiany artystyczne Włoch tego czasu. Katalog wystawy (oprac. zbiorowe) ukazał się w wersji polskiej i francuskiej.

Lidzbark. W Muzeum w Zamku otwarto 4 czerwca, wystawę pt. „Ignacy Krasicki i Oświecenie w Polsce”, w 160 rocznicę śmierci poety. Wystawę otwarto w ramach Zjazdu między-muzealnego, poświęconego sprawom współpracy muzeów w Polsce.

Lille. W Palais des Beaux-Arts czynna była od czerwca do października wystawa rysunków Rafaela ze zbiorów J. B. Wicar.

Lipsk. Museum der Bildenden Künste zorganizowało we wrześniu wystawę holenderskich rysunków ze zbiorów własnych.

London. Arts Council i Association Française d'Action Artistique zorganizowały w początkach roku wystawę Henri Toulouse-Lautrec 1864–1901.

Arts Council wystawiała również dzieła Ernesta Barlacha 1870–1938.

Lefevre Gallery urządziła w marcu pokaz pt. „Paintings of London by Bernard Buffet”.

Tate Gallery zorganizowała wystawę obrazów i rysunków Daumier, czynną od 14 czerwca do 30 lipca.

Victoria and Albert Museum zorganizowało w czerwcu wystawę bronzów włoskich od XV do XVIII wieku, wypożyczonych z muzeów i kolekcji włoskich.

W Goldsmith's Hall 27 czerwca odbyło się otwarcie wystawy „Sztuka romańska w Wielkiej Brytanii”, z okazji jubileuszu Society for Promotion of Roman Studies.

Los Angeles. Los Angeles County Museum otworzyło 22 marca wystawę rycin i rysunków Piotra Bruegla Starszego, czynną do 7 maja.

Od czerwca do września eksponowano tu „Painted and printed textiles from A. D. 800 to 1961”.

Lucerna. W Kunstmuseum zorganizowano w sierpniu pokaz sztuki europejskiej XIX i XX wieku, ze zbiorów prywatnych w Lucernie.

Madryt. Z okazji 400 rocznicy przeniesienia stolicy kraju do Madrytu zorganizowano tu wielką wystawę Francisco de Goya. (Katalog wystawy oprac. G. Nieto i V. de Sambricio). W Muzeum Sztuki Współczesnej zorganizowano wystawę pt. „Grafika Picassa”.

Manchester. City Art Gallery urządziła pokaz sztuki niemieckiej 1400–1800; otwarcie odbyło się 24 października. Na ekspozycję złożyły się dzieła z kolekcji angielskich.

Mantua. Palazzo Ducale. Od września do października czynna była w Mantui wielka wystawa dzieł Andrea Mantegni. (Katalog wystawy oprac. G. Paccagnini przy współpracy A. Mezzeti i M. Figlioli).

Marsylia. Musée Cantini. W sezonie letnim wystawiano w Musée Cantini dzieła Maneta.

Mediolan. Museo Poldi-Pezzoli zorganizowało w czerwcu wystawę rzeźb Daumiera.

Metz. W sezonie letnim, od lipca do września czynna była w Metz wystawa „Auguste Rodin et Antoine Bourdelle”.

Minneapolis. W Institute of Arts otwarto w maju wystawę litografii Fantin-Latour. W październiku, wystawę miniatur perskich od VIII do XVII w. W Walker Art Centre w maju i czerwcu czynna były wystawa „Sztuka Danii”, poprzednio eksponowana w Chicago.

Monachium. W Haus der Kunst od 17 października do 17 grudnia otwarta była wystawa Henri Toulouse-Lautrec. W lipcu wystawiono tu „Meisterwerke aus französischen Privatbesitz” (katalog oprac. M. Besset, wstęp J. Cassou). W Pałacu księcia Karola do połowy września czynna była wystawa czeskich malarzy baroku.

Staatliche Graphische Sammlung eksponowała w czerwcu wystawę „Tauromaquia Francisca Goyi i Pabla Picassa”.

Städt. Galerie zorganizowała wystawę rysunków i akwarel Vincenta van Gogh, czynną od 23 maja do 25 czerwca. Po niej do 13 sierpnia otwarta była ekspozycja pt. „Auguste Rodin”. We wrześniu otwarto wystawę sztuki afrykańskiej pt. „Nigeria, 200 Jahre Plastik”.

Galerie Schöninger urządziła w czerwcu pokaz linorytów Pabla Picassa, z lat 1958–1960.

Moguncja. W Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jana Gutenberga w maju i czerwcu czynny był pokaz sztychów P. A. Renoir ze zbiorów F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert.

Montauban. W Musée Ingres do 30 września otwarta była wystawa „Trésors d'art gothique en Languedoc”.

Montreal. W Musée des Beaux-Arts 5 października dokonano otwarcia wystawy „Malarstwa francuskiego XVII i XVIII wieku”, która następnie odwiedziła Quebec, Ottawę i Toronto. Od 24 lutego do 26 marca ekspozycję tu wystawę Sztuki Meksykańskiej.

Nantes. Musée Dobrée zorganizowało w kwietniu wystawę „Anne de Bretagne et son temps”.

Nicea. W Galerie des Ponchettes czynna była w lecie ekspozycja „L'oeuvre gravé de Daumier”, gromadząca m. in. 300 litografii o tematyce politycznej i rodzajowej.

Norymberga. W Germanisches National Museum otwarta była od 1 lipca do 17 września wystawa p.t. „Meister um Albrecht Dürer” (katalog oprac. P. Strieder, H. Rottgen, G. Frenzel ii).

Nowy Jork. W Institute of Fine Arts w sezonie letnim czynna była wystawa rysunków starych mistrzów włoskich, pochodzących z kolekcji Richarda Krautheimera.

W Metropolitan Museum otwarto w lutym wystawę arcydzieł grafiki włoskiej. Od 2 marca do 9 kwietnia czynna tu była wystawa 150 rysunków włoskich od początków Doby Renesansu do XVIII w. Ekspozycję wypożyczono z muzeów i kolekcji włoskich, (Florencja, Bassano, Mediolan, Neapol, Parma, Rzym, Turyn, Wenecja).

21 czerwca otwarto w Metropolitan Museum wielką wystawę instrumentów muzycznych. Pokazano 1500 obiektów od epoki prehistorycznej do czasów Stradivariusa, z Europy, Azji, Afryki i Ameryki.

Olsztyn. Muzeum w Olsztynie zorganizowało wystawę Ludo-
wego meblarstwa Warmii, Mazur i Powiśla. Otwarcie nastąpiło 9 lipca.

Paryż. Musée des Arts Décoratifs. Od 22 marca czynna była w muzeum wystawa p.t. „Victor Pasmore. Eduardo Paolozzi”. Musée d'Art Moderne. Na wiosnę wystawiono tu prace 12 polskich malarzy współczesnych; ekspozycję przygotowało Muzeum Narodowe w Warszawie. Od końca czerwca do początków października czynna była wystawa „Hommage à Aristide Maillol 1861–1944”

Musée des Arts et Traditions Populaires zorganizowało w czerwcu wystawę „Alzackie szkła XVIII i XIX w.”

Musée Cognac-Jay urządziło na wiosnę pokaz prac Daumiera. W Musée Carnavalet od marca do maja czynna była wystawa „Paryż widziany oczyma malarzy, od Corota do Utrilla” (127 obrazów z XIX i XX wieku).

W Gabinecie rysunków Luwru zorganizowano pokaz rysunków niemieckich z czasów Reformacji. W Petit Palais czynna była na wiosnę wystawa sztuki włoskiej.

Poznań. Muzeum Narodowe w Poznaniu zorganizowało w kwietniu wystawę retrospektywną prac Jerzego Fedkowicza.

Rotterdam. Muzeum Boymans-van Beuningen eksponowało na jesieni rzeźby i rysunki Ernesta Barlacha.

Rzym. W Pałacu Wystaw w lutym i marcu eksponowana była wystawa „Włochy widziane oczyma artystów francuskich XVII i XVIII w.”. Dużą część ekspozycji wypożyczono z muzeów i kolekcji francuskich.

Salzburg. Galerie Welz zorganizowała w lecie pokaz prac Renato Guttuso, otwarty do 15 września.

Stuttgart. Staatsgalerie urządziła wystawę dzieł Hansa Thoma i jego kręgu, z prac wypożyczonych ze zbiorów Kunsthalle w Karlsruhe. Otwarcie wystawy nastąpiło 3 listopada.

W Galerie Valentin w maju i czerwcu otwarta była ekspozycja dzieł Maurice Vlaminka. Wystawiono obrazy, akwarele, ryciny (drzeworyty, litografie ii).

Toledo. W Museum of Art w styczniu i lutym czynna była wystawa arcydzieł sztuki francuskiej XVII wieku.

Toronto. 10 lutego otwarto w Art Gallery wystawę van Gogha, dzieła wypożyczonych z Muzeum Kröller-Müller w Otterlo i od inż. van Gogh.

Turyn. W Palazzo Chiabrese od czerwca do października otwarta była wielka wystawa „Złotnictwa starożytnej Italii”.
Utrecht. W Centraal Museum w Utrechcie otwarto 15 października wielką wystawę dzieł P. Saenredama. Zgromadzono liczne obrazy ze zbiorów europejskich i amerykańskich. M. in. wypożyczono również na wystawę „Wnętrze kościoła” Saenredama z Muzeum Narodowego w Warszawie.

Warszawa. Muzeum Narodowe. 25 stycznia otwarto tu wielką wystawę skarbów wawelskich zwróconych Polsce przez Kanadę.

W czerwcu otwarto w Muzeum Narodowym wielką wystawę meksykańską p.t. „Skarby sztuki meksykańskiej od czasów prekolumbijskich do naszych czasów”.

4 października w Muzeum Narodowym dokonano otwarcia wystawy „Portret niemiecki 1500–1800”, zorganizowanej przez Komisję im. Łukasza Cranacha przy Ministerstwie Kultury i Sztuki N.R.D. Ekspozycję wypożyczono z muzeów, galerii i gabinetów rycin NRD. Reprezentowani byli najwybitniejsi mistrzowie portretu niemieckiego z Cranachem i Dürerem na czele, od końca XV do początku XIX wieku. Pokazano także monety, medale, porcelanę i sztukę drukarską (katalog wystawy oprac. G. Rudlof-Hille). Wystawę portretu uzupełniono ekspozycją malarstwa niemieckiego od XVI do XIX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Muzeum Narodowe, przy współpracy TPPR zorganizowało w miesiącu przyjaźni polsko-radzieckiej „Wystawę Malarstwa Rosyjskiego od XVIII do pocz. XX wieku”. Był to przegląd ważniejszych dzieł wybitnych malarzy rosyjskich od F. Rokotowa do malarzy żyjących w czasach Rewolucji Październikowej. Pokazano portret, malarstwo rodzajowe i pejzaż. Omówienie wystawy znalazło się w składance pióra I. Kołoszyńskiej.

Wilanów. 20 lipca otwarto w Wilanowie stałą ekspozycję współczesnej rzeźby polskiej, w dawnej Oranżerii oraz w parku.

Waszyngton. National Gallery wystawiła w końcu roku dzieła amerykańskiego artysty Thomasa Eakins (1844–1916).

Weimar. Staatliche Kunstsammlungen. Od 9 lipca do 20 sierpnia czynna tu była wystawa rysunków i grafik Käthe Kollwitz, ze zbiorów Gabinetu Rycin w Dreźnie.

Wenecja. W Palazzo Ducale dokonano 10 czerwca uroczystego otwarcia wielkiej wystawy „Carlo Crivelli e i Crivelleschi”.

W Palazzo Grassi czynna była do końca października ekspozycja p. t. „Arte e Contemplazione”

Fondazione Cini zorganizowała w San Giorgio Maggiore wystawę 120 rysunków weneckich ze zbiorów Albertiny „od XVI do XVIII w.”

Wiedeń. Albertina. 3 marca otwarto tu wystawę rysunków Goyi ze zbiorów własnych Albertiny. Pokazano także prekursorów i współczesnych mu artystów.

W Belwederze 14 kwietnia otwarto wystawę dzieł Cézanne’a, pokazując szereg prac mało znanych (45 płócien, 38 akwarel, 23 rysunki, 4 ryciny i litografie).

W Muzeum Historycznym zorganizowano w lecie pokaz najpiękniejszych obiektów ze zbiorów graficznych muzeum (do 17 września).

Zurich. Gabinet Rycin Edgen TH. W sierpniu wystawiono tu rysunki starych mistrzów, pochodzące z Gabinetu Rycin dawnych zbiorów berlińskich. Na jesieni — nowoczesną grafikę holenderską ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Musée des Beaux-Arts w kwietniu zorganizowało wystawę „5000 lat sztuki egipskiej”.

- a) Z dniem 31 stycznia 1961 odszedł ze stanowiska dyrektora Muzeum Archeologicznego w Krakowie — prof. dr Stefan Nosek. Dnia 1 lutego 1961 Minister Kultury i Sztuki polecił czasowo pełnić obowiązki dyrektora tego Muzeum — mgr Kazimierzowi Radwańskiemu w stopniu służbowym kustosza.
- b) Z dniem 31 stycznia 1961 odszedł z Muzeum Historycznego m. Krakowa kierownik Działu Militariów — doc. dr Jan Pachonński.
- c) Z dniem 31 sierpnia 1961 odszedł ze stanowiska dyrektora Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach — ob. Edmund Massalski. Z dniem 1 września 1961 stanowisko to objął mgr Alojzy Oborny.

Decyzją Ministra Kultury i Sztuki tytuły kustosza w 1961 roku przyznane zostały następującym pracownikom muzeów:

- 1. mgr Julian Kaczmarek — Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.
- 2. mgr Adam Nahl — Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.

- 3. mgr Zbigniew Czerski — Muzeum w Grudziądzu.
- 4. mgr Jan Modrzyński — Muzeum w Chorzowie.
- 5. mgr Alojzy Oborny — Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.
- 6. ob. Jerzy Spiegel-Got — Muzeum Historyczne m. Krakowa.
- 7. mgr Janina Gostwicka — Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.
- 8. mgr Marian Sołtysiak — Muzeum w Płocku.
- 9. mgr Tadeusz Kaletyn — Muzeum Śląskie we Wrocławiu.
- 10. mgr Jadwiga Bezwińska — Państwowe Muzeum w Oświęcimiu.

Ponadto mgr Antoninie Wellman-Załęskiej w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy, przyznany został tytuł — głównego inwentaryzatora, a w Muzeum Historycznym miasta Krakowa na stanowisku kustosza zatrudniony został — doc. dr Henryk Münch.

NAGRODY JUBILEUSZOWE

Minister Kultury i Sztuki na wniosek Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, przyznał nagrody jubileuszowe następującym muzeologom:

- a) prof. Jerzemu Remerowi — dyrektorowi Muzeum w Toruniu z okazji 50-lecia pracy w konserwatorstwie i muzealnictwie.
- b) Edmundowi Massalskiemu — dyrektorowi Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach z okazji 50 lat pracy w ruchu regionalnym i muzealnictwie.
- c) doc. Franciszkowi Kotuli — kustoszowi Muzeum Okręgowego w Rzeszowie za 30 lat pracy w muzealnictwie.
- d) Aleksandrowi Rybickiemu — dyrektorowi Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku za 25 lat pracy w muzealnictwie.
- e) Stefanowi Stefańskiemu — kierownikowi Muzeum w Sanoku z okazji 25 rocznicy pracy w muzealnictwie.

RESUMES

Stanisław Lorentz

LE CENTENAIRE DU MUSÉE NATIONAL DE VARSOVIE

On peut distinguer 6 périodes dans l'histoire du Musée National de Varsovie.

1. De 1862 à 1875. Favorables au début, les conditions dans lesquelles se développait le musée furent de plus en plus difficiles après l'insurrection de 1863.

2. De 1875 à 1899 l'influence du musée fut nulle dans la vie de la nation.

3. De 1900 à 1915 la galerie des peintures fut ouverte au public, les dons et les legs affluèrent. On décida la construction d'un nouveau bâtiment l'emplacement fut choisi et les terrains achetés.

4. De 1915 à 1935 — c'est une étape de grande importance dans l'histoire du musée. La construction du nouveau bâtiment fut commencée. Les collections s'agrandirent grâce à de nombreuses acquisitions et des dons, ce qui permit au Musée National de Varsovie, de prendre une place de premier rang — à côté du Musée National de Cracovie — parmi les musées de Pologne.

5. De 1936 à 1944. Une période florissante, très brève, jusqu'en 1939, suivit une réorganisation générale et l'achèvement des travaux de construction; puis ce fut la guerre et l'occupation.

6. En 1945 a commencé une période active de reconstruction, le musée développe une activité scientifique et pédagogique croissante et il est devenu le principal musée de Pologne.

Depuis 1936 les collections sont réparties en départements:

- La Collection d'Art Ancien
- La Galerie de Peinture Etrangère
- La Galerie de Peinture Polonaise
- Les Collections des Arts Décoratifs
- Les Estampes
- Le Cabinet de Monnaies et de Médailles

Le Musée de la vieille Varsovie, constituant, depuis 1945, une section à part du Musée National de Varsovie.

De nos jours des sections furent ouvertes à Łazienki, Wilanów, Nieborów et Arcadie ainsi qu'à Łowicz.

La Galerie de l'Art Ancien, fondée en 1937, joint de conditions très favorables grâce aux fouilles que les savants polonais poursuivent en Egypte, au Soudan, en Syrie et en Crimée. Leur travaux et le nombre toujours grandissant des collections confèrent à ce département une importance mondiale.

La Collection d'Art du Moyen-Age, rassemblée dans les musées régionaux de notre pays est au rang des plus grandes collections d'Europe Centrale.

La Galerie de Sculpture et de Peinture Polonaise du XVII-e au XX-e siècle est aujourd'hui la partie représentative du Musée National. Elle s'enrichit constamment et a toutes les possibilités de se développer.

La Galerie d'Art Etranger possède de riches collections de peintures et de sculptures européennes.

La Galerie des Arts Décoratifs, ainsi que le Cabinet de Monnaies ont sensiblement accru leurs collections.

Au cours des cent années de son activité le Musée National de Varsovie a été visité par

5.000 — 6.000 personnes par an dans les années 1865 — 1869	
9.000 — 15.000	1900 — 1914
19.000 — 36.000	1932 — 1935

La situation changea manifestement lorsque le musée fut réorganisé en 1935/36 (création du service de l'instruction publique).

En 1936 il y eut 180.000 visiteurs

„ 1937 „ „ 324.000 „

Depuis la fin de la guerre des expositions pleines d'attrait connaissent une vogue toujours croissante. En 1961 le nombre des visiteurs du Musée (sections comprises) a atteint 1.200.000.

Tadeusz Mańkowski

ETUDES SUR L'HISTORIOGRAPHIE DE L'ART EN POLOGNE (I)

Etudes sur l'historiographie de l'art en Pologne (I). C'est une esquisse d'histoire de l'historiographie de l'art polonais à partir du XVIIe siècle. L'auteur décèle l'intérêt qui se

manifesta en Pologne, vers le milieu du XVIIe siècle, lors de la reconstruction du pays après le „déluge“ suédois, pour l'histoire de l'art en particulier pour l'histoire de l'archi-

teature. Il analyse les premiers ouvrages polonais concernant la théorie de l'architecture et l'activité des jésuites dans ce domaine (Wąsowski, Solski, Bystrzanowski, Rogaliński). Le mécénat du roi et de l'aristocratie, les nouvelles tendances sont montrés en rapport avec les nouveaux courants dans l'art du XVIII^e siècle. Dans la suite l'auteur passe en revue les collectionneurs polonais de l'époque des Lumières et les ouvrages sur l'histoire de l'art de ce temps. La vogue que connaît l'histoire de l'art en Pologne, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, favorise les travaux

de Stanisław Kostka Potocki, auteur de l'„Art des Anciens“, et des frères Wacław et Sebastian Sierakowski. Après les démembrements de la Pologne la curiosité des collectionneurs se tourna vers les „antiquités“ et vers l'archéologie: ils se mirent à rassembler les souvenirs de l'histoire nationale. C'est alors que parurent les premiers inventaires des collections (Stropczyński) et les premiers dictionnaires d'artistes (Rastawiecki, Kraszewski), qui furent l'expression des nouvelles tendances historiques et du romantisme.

Krystyna Kondratiuk

LE MUSÉE DE L'HISTOIRE DU TEXTILE A ŁÓDŹ

Dans l'article ci-dessus l'auteur présente les origines, le développement et l'activité du Musée du Textile de Łódź.

Notre musée est le premier, et le seul en Pologne, consacré à l'histoire du métier et du tissu et à l'histoire de l'industrie textile.

Il y a dix ans, une section du textile d'art fut créée au Musée d'Art de Łódź. Réorganisée en 1939, elle reçut le nom de

Musée de l'Histoire du Textile et devint une institution autonome un an plus tard.

L'auteur expose les principes et le caractère du musée, ainsi que son activité. Celle-ci comprend des travaux d'organisation, de rassemblement (collections et bibliothèque), la présentation des collections ainsi que des travaux de recherche et de publication.

Stanisław Brzostowski

LE MUSÉE MARIA KONOPNICKA A ŻARNOWIEC

L'idée du musée naquit en 1934, mais les conditions étaient alors peu favorables à l'exécution du projet. Ce n'est qu'en 1960 que les autorités de la Pologne Populaire facilitèrent l'ouverture du musée consacré à la vie et à l'œuvre de Maria Konopnicka. Il fut installé dans une maison du XIX^e siècle qui avait été offerte à Konopnicka par la nation, en 1903, à l'occasion du 25^e anniversaire de son activité littéraire.

Le musée ouvrit ses portes en 1960, lors du cinquantième anniversaire de la mort de Konopnicka.

L'auteur donne un aperçu de l'histoire du musée, une description de la maison et de l'exposition. Cette dernière présente deux parties: une partie historique avec la reconstitution du cabinet de travail et du salon, de Maria Konopnicka, et une autre, consacrée aux documents ayant rapport avec la vie et l'œuvre de l'écrivain et montrant la place qu'elle a occupée dans l'histoire de la littérature polonaise.

Bogdan Kres

LA SECTION DES VINS DU MUSÉE DE ZIELONA GÓRA

Le musée de Zielona Góra (cantonal), comprenant plusieurs sections, se distingue des autres musées de Pologne par sa section des vins. Elle possède 200 échantillons illustrant la

production, l'industrie et la consommation du vin, en particulier dans la terre de Lubusz et en Basse-Silésie.

Andrzej Szpakowski

LE MUSÉE DE WILLIAMSBURG. MUSÉE AMÉRICAIN DE PLEIN AIR

Dans le présent article l'auteur examine la genèse des musées de plein air à la base du développement général des musées américains. Comme exemple il a pris la reconstruction et la reconstitution de la Virginie dans les années 1699—1782, centre politique et social dans les temps les plus agités de l'histoire de l'Amérique. Grâce aux soins de W.A.R. Goodwin et aux subsides de J. D. Rockefeller, la ville fut reconstruite et restituée dans sa splendeur. Les travaux commencèrent en 1920. Cette entreprise est considérée en Amérique comme la plus importante et la plus ambitieuse réalisation dans le domaine de la conservation. Aujourd'hui Williamsburg reconstruit joue le rôle d'une réserve. Dans le programme éducatif de Colonial Williamsburg Inc. on attache une grande

importance aux „formes muséales vives“, comme la reconstitution d'événements historiques, de cérémonies et de coutumes anciennes; on montre des ateliers d'artisans au travail, la milice coloniale dans l'exercice de ses fonctions. Les Américains ont su composer un ensemble très intéressant grâce aux monuments conservés ou reconstitués, au mobilier des édifices publics (du Capitole-résidence du Parlement, du palais du gouverneur, de l'église paroissiale), ainsi que des tavernes, des auberges et des ateliers, grâce aux costumes historiques. Cette ville du XVII—XVIII^e siècle est vivante et très vraie et c'est pourquoi le Colonial Williamsburg est au premier rang des musées de plein air.

L'EXPOSITION DE LA PEINTURE ITALIENNE DES XIV^e et XV^e SIECLES AU MUSEE NATIONAL DE CRACOVIE

Les visiteurs de la Galerie Czartoryski à Cracovie ont eu l'occasion de voir, pendant les mois d'octobre, de novembre et de décembre 1961, une exposition de 136 tableaux de la peinture du Trecento et du Quattrocento des collections polonaises (nationales et privées), avec le concours du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine à Bucarest et de la Galerie Nationale de Prague.

Voici la septième de la série des expositions d'ensemble de la peinture étrangère. Ces expositions, organisées par les musées nationaux, principalement par celui de Varsovie, donnent des revues partielles de nos collections, en présentant des problèmes choisis de l'histoire de l'art.

Cette fois-là, le choix des organisateurs s'arrêta à la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles, période pendant laquelle on vit naître l'art naturaliste des temps nouveaux, qui ensuite évolua sous des aspects divers jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans le domaine de la peinture, ce phénomène est d'autant plus intéressant, que la renaissance de l'antique, décisive pour la sculpture, n'y contribua presque pas.

Les artistes italiens, qui ignoraient la peinture antique, peuvent être considérés comme les créateurs originaux d'un art nouveau, non seulement indépendant de l'antiquité, mais posant un problème qui lui était inconnu, celui de la transposition de l'image visuelle sur la surface picturale, qui par conséquent nous donne une illusion de l'espace. L'art antique, malgré ses tendances naturalistes, étant en principe toujours subordonné à une fonction décorative, représentative et narrative, se borna à la vérisimilitude, en a jamais franchi l'étape décisive, celle de la perspective mathématique. Le mérite de cette découverte qui inaugure le développement du naturalisme unique dans l'histoire, revient aux artistes italiens (et dans une mesure plus restreinte aux Flamands). La conception spatiale créée au XIV^e siècle, a obtenu sa forme mathématique pendant la troisième dizaine d'années du XV^e et fut perfectionnée durant ce siècle.

Pour suivre le cours du perfectionnement successif de la „prospettiva pingendi“ nous jetterons d'abord un coup d'oeil sur les tableaux de l'exposition, l'intérieur architectonique et le paysage.

L'architecture la plus simple, mais qui impose quand même au peintre la nécessité d'une solution géométrique c'est le tombeau du Christ sur le volet du triptyque siennois de la seconde moitié du XIII^e siècle (cat. no 1). Le côté latéral de la tombe est dessiné d'une façon qui nous informe seulement sur la forme cubique de cette tombe, sans nous donner pourtant la moindre idée d'espace à trois dimensions. L'idée de cet espace gagne en étendue dans la construction du trône de la Vierge dans le triptyque de Lippus Benivieni (cat. no 13), dans la partie de la prédelle de Bartolo di Fredi (cat. no. 10) et celle de Bicci di Lorenzo (cat. no 26), pour atteindre sa plénitude dans Brutus et Portia du Maître Emilien de 1487 (cat. no 77), tableau dans lequel la perspective du portique du premier plan détermine la place imaginative occupée par le spectateur-peintre.

Une autre série c'est celle des paysages. Il faut la commencer par la même Mise au tombeau du XIII^e siècle, où la profondeur est marquée rien que par la superposition des silhouettes. Successivement les silhouettes deviennent volumes, ce qu'on voit bien dans le saint Jérôme du commencement du XIV^e siècle et dans la Crucifixion de Strozzi (cat. no 37). Le splendide paysage de la Crucifixion d'Antonello da Messina (cat. no 101) marque la tran-

sition du paysage conçu comme une maquette plastique, au paysage qui reproduit l'image visuelle de la nature. La précision de la définition de la forme est encore celle d'une maquette, mais la perspective et l'atmosphère sont celles d'une véritable vue sur la mer et sur la montagne. Le début de l'étape suivante est bien visible dans le fond de la Madone de Bellini (cat. no 88); la peinture ne sert plus à démontrer son savoir de la nature, mais à la rendre telle qu'on la voit.

Après ce coup d'oeil sur le problème de l'espace, problème central du naturalisme, nous passons à d'autres tableaux qui méritent un examen plus large à cause de leur valeur artistique, de leur ancienne attribution contestable etc.

Pour donner une idée sommaire de l'exposition nous allons nommer ici les peintures les plus importantes. Elles furent exposées sur des panneaux-chevalets alignés le long des salles, et guidaient pour ainsi dire l'attention du visiteur, en lui donnant une idée de l'apport artistique du Trecento et du Quattrocento. Ce furent: le triptyque mentionné du XIII^e siècle représentant la tradition byzantine presque intacte (cat. no 1. Collection Czartoryski), le saint Jean-Baptiste de Ugolino di Nerio (cat. no 2, Musée National de Poznań), l'Annonciation et les saints Etienne et Laurent du Maître du Codex de saint Georges (cat. no 4. Collection Czartoryski), la „Navicella“ de Bernardo Daddi (cat. no 16. Musée National de Poznań), le triptyque de Lippus Benivieni (cat. no 13. Collection Czartoryski), le grand polyptyque d'Oragna (cat. no 100. Galerie Nationale de Prague), l'Adoration des Mages de Lorenzo Monaco (cat. no 34. Musée National de Poznań), la Crucifixion d'Antonello da Messina (cat. no 101. Musée d'Art à Bucarest), les deux compositions allégoriques — le Bon et le Mauvais Augure, de Ercole Roberti (cat. no 102 et 103. Musée d'Art de Bucarest), le saint Jérôme de Jacopo del Sellaio (cat. no 51. Musée National de Varsovie), les fragments de fresque de l'école Ghirlandaio (cat. no 61. Musée National de Varsovie), la „Scientia Beata“ de la même école (cat. no 65. Château de Pszczyna), le portrait de Lorenzo Giustiniani de Gentile Bellini (cat. no 86. Musée National de Varsovie), le Jeune homme de l'école Bellini (cat. no 90. Collection Czartoryski), la Madone de Giovanni Bellini (cat. no 87. Collection Czartoryski), et une autre (cat. no 88. Musée National de Poznań), la Sainte Famille, oeuvre de jeunesse de Lorenzo Lotto (cat. no 98. Collection Pusłowski) et la Dame à l'hermine de Léonard (cat. no 99. Collection Czartoryski).

Certains de ces tableaux méritaient une discussion renouvelée — l'exposition de Cracovie fut une bonne occasion à le faire. Dans le résumé présent nous ne pouvons que signaler quelques observations.

Le beau polyptyque d'Oragna est l'exemple d'un excellent nettoyage qui confond les amateurs de la „patine“. Il nous révèle le véritable coloris de la peinture du Trecento, presque déconcertant par la vivacité des pigments.

Le portrait du Patriarche Giustiniani, traité de réplique par Marle et Moschini Marconi (cf. note), comparé à son prétendu modèle — le portrait de l'Académie de Venise paraît non seulement ne pas en dériver, mais au contraire lui être antérieur.

L'éblouissante Crucifixion d'Antonello dont la composition dérive des van Eycks, est paysage très important pour la peinture italienne. Elle est aussi intéressante comme la première d'une série de petits tableaux sur le même thème — Antonello a peint une autre en 1475 (à Anvers) et encore une

autre avec la date (d'après les uns 1475, d'après les autres 1477, à Londres). Les trois Crucifixions caractérisent d'une façon frappante l'évolution de cet artiste étonnant.

„Scientia Beata“ est une peinture jusqu'à présent inconnue ou presque, qui à côté d'un beau style dérivant de Botticelli, présente un grand intérêt iconographique.

Le Jeune homme bellinesque jusqu'à présent attribué à Filippo Mazzola fut placé à côté d'un Mazzola, signé et daté de 1504 (cat. no 89. Musée National de Poznań). Il est évident qu'il demande la reconnaissance d'un rang plus élevé; son attribution n'est pas facile à établir, vu l'incertitude touchant la plupart des portraits de l'école des Bellini. A. Różycka-Bryzek le compare au Jeune homme du Louvre (cat. no 90); il y a peut-être encore plus de ressemblance avec le mathématicien de la National Gallery de Londres attribué sous réserve à Gentile Bellini.

La composition du saint Jérôme de Sellaio, peinture de qualité, mais conventionnelle, nous engage à des juxtapositions intéressantes — celle avec le saint Jérôme de la collection Tomaszewski, exposé ensemble sur le même

panneau, et une autre avec celui de Léonard. Cette dernière association peut se justifier par la présence à l'expositoin d'une autre oeuvre de jeunesse du même maître — la Dame à l'hermine. Les trois effigies de saint Jérôme (deux premières composées d'une façon très semblable) marquent trois étapes de l'évolution de la peinture des deux siècles en question. La première dénote un effort encore timide de transformer la conception byzantine de la peinture représentative en une scène imaginée comme réelle, la seconde dispose d'un grand répertoire de formes naturalistes, basé sur l'expérience théorique du XVe siècle, et en même temps il n'en résulte qu'une scène de théâtre, peut-être même de celui de marionnettes. La dernière est une tentative de synthèse picturale de la réalité vivante.

Le catalogue de l'exposition (écrit par les conservateurs des Musées Nationaux et rédigé par A. Różycka-Bryzek, cf. note) qui constitue le corps de la peinture du Trecento et du Quattrocento des collections polonaises, et dont un nombre d'exemplaires fut édité en français, reste une réalisation utile pour la connaissance de cette peinture.

Andrzej Ryszkiewicz

L'EXPOSITION DU PORTRAIT ALLEMAND AU MUSEE NATIONAL DE VARSOVIE

La commission Cranach du ministère de la culture et des arts de la R.D.A. a organisé une exposition: „Le portrait allemand des années 1500 à 1800. “Les spécimens, provenant des musées allemands avec la Galerie de Dresden, comprenaient: tableaux, pièces de porcelaine, ouvrages d'artisanat artistique, dessins et gravures. C'était, depuis la guerre, la

première exposition de peinture allemande en Pologne. Le catalogue a été préparé par Madame G. Rudloff-Hille.

Le musée National de Varsovie a exposé parallèlement un choix de tableaux et de dessins allemands de ses propres collections.

Stanisław Błaszczuk

LES EXPOSITIONS D'ART POPULAIRE DE GRANDE POLOGNE A POZNAŃ, A KOSZALIN ET A LUBLIN.

A l'occasion du Festival Culturel de Grande Pologne, le Musée National de Poznań a ouvert, en juin 1961, une exposition de l'art populaire de la Grande Pologne. Parmi les 240 pièces exposées. les costumes et les broderies se faisaient

remarquer. A côté on voyait des sculptures, des tableaux, de la céramique, des tissus.

L'exposition de Poznań connut un grand succès et elle fut présentée dans d'autres régions de la Pologne: à Koszalin, août-septembre 1961, et à Lublin, décembre 1961.

Jerzy Świecimski

LE MUSEE D'HISTOIRE NATURELLE DE CRACOVIE

Problèmes d'exposition

C'est le programme scientifique et le style des expositions qui retient l'attention de l'historien du Musée d'Histoire Naturelle de Cracovie, en particulier le rôle de la tradition dans les méthodes de présentation et une certaine régularité dans la superposition des formes d'exposition, selon les tendances artistiques en cours. Il s'agit ici du style du mobilier,

de la conception spatiale, du genre d'illustration graphique. Les adaptations faites après la guerre sont présentées à la fin de l'article.

Le présent exposé fait part de recherches plus détaillées que poursuivent les conservateurs de la section de muséographie du musée de Cracovie.

Tadeusz Banasik

LE ROLE DU FILM DANS L'ACTIVITE EDUCATIVE DES MUSEES

L'auteur examine la question du film parlant dans les travaux didactiques des musées.

La première partie traite du film dans les musées polonais. Les résultats obtenus sont présentés dans une statistique qui montre le nombre grandissant des salles de cinéma dans

les musées, le nombre des séances et des spectateurs dans les années successives depuis 1957. L'auteur discute la situation du film éducatif sur le marché et ses succès.

La deuxième partie de l'article est consacrée aux expériences à l'étranger. L'auteur passe en revue l'emploi du film-

dans les musées de l'U.S.S.R., de la R.D.A., des Etats-Unis, de la Belgique, de France, de Hollande et d'autres pays. Il résume les recommandations, inconnues jusqu'à présent en Pologne, de la conférence internationale de Bruxelles, consacrée aux musées, au film et à la télévision.

Dans la troisième partie sont exposées les perspectives du développement des formes d'emploi du film dans l'activité

éducative des musées. Les musées sont considérés comme une sorte de cabinets auxiliaires pour les écoles de divers types auxquelles ils apportent le film documentaire et mettent à leur disposition une salle de cinéma. Le rôle du film dans les expositions ambulantes est aussi important. Un index bibliographique contient la liste des ouvrages polonais et des plus importants étrangers dans ce domaine.

Janusz Lehmann

LA LUTTE CONTRE LES DESTRUCTEURS BIOLOGIQUES DES COLLECTIONS DE MUSEES.

Les objets collectionnés dans les musées peuvent devenir la proie d'organismes vivants dont la plupart appartient aux saprophages et aux saprophytes. Parmi les végétaux, les animaux et les micro-organismes, capables de vivre aux dépens des objets collectionnés dans les musées, il faut mentionner en premier lieu quelques espèces de champignons et d'insectes.

Chaque organisme vivant exige, pour son développement, un milieu qui contient toutes les substances nutritives nécessaires et des conditions particulières, dont les plus importantes sont la température et l'humidité.

Le point de départ de ce développement c'est la contagion: par les spores, par une partie de Mycélium, par des oeufs d'insectes ou par un insecte vivant capable de se multiplier.

Les procédés employés dans la lutte avec les destructeurs biologiques des collections de musée sont les suivants:

1. un traitement prophylactique qui consiste à préserver les échantillons de la contagion, l'isolation des spécimens contaminés, les lustrations périodiques des collections et des lieux, l'imprégnation et la fumigation et l'emploi des insecticides.

2. le traitement des destructeurs avec des produits chimiques et physiques, la désinfection et la désinsection. Les méthodes et les moyens sont très divers. Une connaissance approfondie des problèmes spéciaux facilite leur choix: il s'agit de l'observation des phénomènes extérieurs liés à l'action des destructeurs de leurs caractères et de leur mode d'action, des produits particuliers et de l'efficacité des méthodes.



inn. szt. 34515

CENA ZŁ 30,-

4