

MUZEAL
NICTWO

POZNAŃ 1958

1

Exp. of ...

MUZEALNICTWO

Nr 7 - 8

REDAGUJE KOLEGIUM:

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

OKŁADKA W G PROJEKTU JÓZEFA SKORACKIEGO

Format A1

Manuskrypt otrzymano 14. 3. 58

Objętość 86 stron

Podpisano do druku 20. XII. 58

Nakład 1600 egzemplarzy

Papier ilustr. A1/90 g

Druk ukończono w styczniu 1959

Poznańskie Zakłady Graficzne Zakład 2 w Poznaniu — Zlec. 552/58 — F-8

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

MUZEALNICTWO

Nr 7-8

POZNAŃ 1958

CENTRALNY ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW

TREŚĆ

MATERIALY

<i>Dobrochna Strumillo</i>	Z dziejów zbieractwa wielkopolskiego XIX w.	5
<i>Barbara Kuczalówna</i>	Z badań nad szkicami i rysunkami Jana Matejki	18

WYSTAWY

<i>Przemysław Smolarek</i>	Koncepcja i wystawy Działu Morskiego szczeecińskiego Muzeum Pomorza Zachodniego	29
<i>Anna Gosieniecka</i>	Wystawa rewindykowanych zbiorów gdańskich	41
<i>Halina Gaworzewska</i> <i>Ewa Kamińska</i>	Rewindykacja zbiorów graficznych w Poznaniu	52

KRONIKA

<i>Dominika Cicha</i>	Muzeum a młodzież	66
<i>Stanisław Błaszczyk</i>	Muzeum w Pyzdrach	74
<i>Włodzimierz Kamiński</i>	Konkurs lutniczy w Poznaniu	77
RESUMES		81

FOTOGRAFIE WYKONAŁI:

- Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Poznaniu: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56
- Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie: 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
- Pracownia Fotograficzna Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie: 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32
- Pracownia Fotograficzna Muzeum Pomorskiego w Gdańsku: 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42
- T. Przypkowski: 21

M A T E R I A Ł Y

Dobrochna Strumiłło

Z DZIEJÓW ZBIERACTWA WIELKOPOLSKIEGO XIX W.

KASYNO W GOSTYNIU — PRZYJACIEL LUDU — ZWIĄZEK ZBIERACZY STAROŻYTNOŚCI KRAJOWYCH
W SZAMOTUŁACH

Z odrętwienia i marazmu w jakim znalazło się całe społeczeństwo po upadku powstania listopadowego najszybciej otrząsnęła się Wielkopolska. Na terenie Królestwa Kongresowego reakcja paskiewiczowska tępiła bezwzględnie polskość i wszelkie przejawy życia narodowego, w Galicji — aczkolwiek niedotkniętej bezpośrednio skutkami powstania — rząd austriacki za pomocą cenzury i policji tłumił rozwój ekonomiczny i kulturalny kraju. Stosunki polityczne w Wielkim Księstwie Poznańskim ułożyły się pomyślniej niż w innych zaborach. Władze pruskie po powstaniu zaostrzyły wprowadzenie kursu germanizacyjny, antypolska polityka nie była jednak tak ostro prowadzona jak w pozostałych zaborach. Poznań, dzięki względnej swobodzie, stał się miejscem schronienia dla elity umysłowej całej Polski, aktywnym środowiskiem naukowym i publicystycznym — spełniał funkcję centrum duchowego i intelektualnego kraju, obejmując również przewodnictwo w dziedzinie życia politycznego i niepodległościowego. Przeżywał w tym czasie swój „złoty okres”, którego bujny rozkwit zahamowały niepowodzenia ruchów Wiosny Ludów, a represje po roku 1848 położyły kres.

Niezwykły dynamizm życia umysłowego Poznania promieniował na całą prowincję, objął szerokie warstwy społeczeństwa wielkopolskiego. Demokratyzacja kultury i powszechne zainteresowanie wszystkimi jej dziedzinami stało się charakterystycznym dla tego czasu zjawiskiem. „Wyrabia się pośród ówczesnego obywatelstwa poznańskiego ... żywy ruch umysłowy ze szczególną dążnością wzajemnego pouczenia się i oświaty ...zawijają się na całym obszarze Wiel-

kiego Księstwa Poznańskiego stowarzyszenia, pod skromną nie zwracającą na siebie uwagi władz rządowych, nazwą Towarzystw zabaw”¹, które pod pozorem skupienia społeczeństwa w celach towarzysko-rozrywkowych, dążyły do podniesienia prowincji pod względem ekonomicznym i kulturalnym oraz wzmocnienia świadomości narodowej.

Pierwowzorem tych stowarzyszeń było założone z inicjatywy Antoniego Kraszewskiego w 1828 roku Towarzystwo Przyjaciół Rolnictwa Przemysłu i Oświaty². Celem jego było — rozbudzanie uczuć patriotycznych za pomocą obrony języka polskiego i popierania nauki — w czym program jego nawiązywał wyraźnie do założeń Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, przy równoczesnym rozszerzeniu zasięgu akcji na dziedziny praktyczne — rolnictwo i przemysł. Podyktowane to było z jednej strony względami konspiracyjnymi, z drugiej zaś silnymi wpływami obozu organiczników poznańskich, którzy odzegnawszy się od wszelkiej walki narodowo-wyzwoleńczej, upatrywali w pracy organicznej właściwej i jedynie możliwej drogi działania. Realizacja tych założeń i postulatów udaremniona została na skutek rozwiązania Towarzystwa w 1830 roku. Kilkakrotnie ponawiane próby ponownego powołania do życia Towarzystwa nie dały żadnego rezultatu. Zmieniono więc taktykę i zaczęto zakładać na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego stowarzyszenia pod nazwą Kasyn, które pod pozorem przyjemnej zabawy obywatelskiej, starały się realizować założenia projektowanego w 1828 roku Towarzystwa.

Stowarzyszenia te powstają w Gnieźnie,

Bydgoszczy, Poznaniu, Raszkwie, Odolanowie, Szamotułach i Gostyniu³ — z których szczególnie ostatnie rozwinęło bardzo ożywioną działalność.

Kasyno obywatelskie w Gostyniu⁴ zawiązało się w końcu roku 1835 z inicjatywy jednego z najwybitniejszych działaczy społecznych w Wielkopolsce, Gustawa Potworowskiego oraz Waleriana Rembowskiego. W okresie największego rozkwitu osiągnęło liczbę 500 członków, wybudowało ze składek własny dom, w którym znalazła pomieszczenie bogata biblioteka Kasyna⁵ i który stał się miejscem zebrań i spotkań towarzyskich. W obrębie Kasyna gostyńskiego powstały: Wydział zachęcający do przemysłu i rolnictwa⁶ i Literacki — „*atoli oba wydziały wzajemnie się zawsze wspierają, gdyż oba mają jeden cel — dobro ogółu... jedną są kierowane myślą — przyczynienia się choć w cząsteczce do rozsiewania oświaty narodowej i do polepszenia bytu krajowego*”⁷. Działalność wydziału przemysłowego była jakby wykładnikiem haseł „organiczników” — ideologii Marcinkowskiego i Raczyńskiego, — realizowaniem pracy od podstaw poprzez podnoszenie poziomu rolnictwa i rzemiosła, szerzenie oświaty na wsiach drogą zakładania szkół, ochronek, udostępniania czasopism i książek, udzielanie finansowej pomocy uczącej się młodzieży, w czym pomocny był także wydział dobroczynny.

Niemniej owocną i ożywioną działalność rozwinął zorganizowany jesienią 1838 roku Wydział Literacki, na którego czele stanął Józef Morawski jako prezes i Edward Bojanowski pełniący funkcje sekretarza⁸. Celem Wydziału było zorganizowanie życia umysłowego prowincji. W pracy położono nacisk na pogłębienie świadomości narodowej poprzez szerzenie wiedzy historycznej o przeszłości Polski i jej zabytkach, budzenie miłości dla pamiątek ojczyznych i rodzimego folkloru. Zrazu Wydział Literacki postawił sobie bardzo wysokie i ambitne cele — „*żądano własnych rozpraw i krytyki dzieł ważnych ...projektowano wydawanie zbioru prac literackich, („Świętojanki”“), który by ze wszystkich gałęzi nauk mieszcząc artykuły, zdawał sprawę z intelektualnego postępu Wielkopolski; co wszystko, lubo arcy-chwalebne, w skutkach atoli okazało się być przechodzącą możliwością ziemiańsko-literackiego gronka*”⁹ i wymagało nakreślenia realnego planu pracy oraz znalezienia właściwego sobie stanowiska w „*ogólnem pracownictwie intelektualnym*”. Sprecyzował je sekretarz Wydziału, Edmund Bojanowski w słowach następujących: „*Żyjemy zbliżeni do ludu, który w sobie tyle jeszcze nieodkrytych skarbów chowa, żyjemy w ustroniach nieschodzonych, które w sobie tyle mogił i pamiątek taja. ... W takim zaś zbieraniu i ocaleniu znachodzonych przypadkiem skarbów jest możność przysługi literaturze*”¹⁰. Zbieranie i gromadzenie dzieł sztuki, poszukiwanie i badanie narodowych pamiątek objęte mianem starożytnictwa — jeden z przejawów

XIX wiecznego historyzmu, romantycznego kultu przeszłości — stało się bardzo istotnym momentem w pracy Kasyna gostyńskiego.

Początki starożytnictwa i łączącego się z tym rozwoju badań nad sztuką narodową¹¹, sięgały czasów Oświecenia. W dobie romantyzmu ruch ten przybiera jednak inny charakter; ogniskujący się dawniej w stolicy kraju, Warszawie, rozprzestrzenia się teraz szeroko i gromadzi w swoich szeregach rzesze dyletantów przenosząc punkt ciężkości z zainteresowań klasycznych na własną przeszłość narodową. Rozpowszechniające się zbieractwo w II poł. XVIII w. i w początkach wieku XIX miało swe źródła w ówczesnym ogólnoeuropejskim ruchu naukowo-badawczym, spotęgowanym u nas utratą niepodległości i nasileniem ruchów wyzwoleniczych. Patriotyzm leżący u podstaw zagadnienia i wypływający z tego emocjonalny stosunek do narodowej przeszłości, kazały traktować ruch starożytniczy jako służbę dla kraju i obowiązek obywatelski. Zwrócenie uwagi na dzieje historyczne i przedhistoryczne Polski, na jej osiągnięcia artystyczne i kulturalne, zainteresowanie rodzimą sztuką, miały na celu ukazanie możliwości twórczych narodu, zyskanie mu szacunku za granicą i podtrzymanie ducha patriotycznego w okresie walk o wolność Ojczyzny.

Zainteresowania starożytnicze i początki zbieractwa wielkopolskiego przypadają na okres przedpowstaniowy. Powstają wtedy zbiory Tytusa Działyńskiego w Kórniku i biblioteka Edwarda Raczyńskiego, które stały się punktem wyjścia szeregu prac naukowo-badawczych. Prowadzona przez konkurujących ze sobą obu poznańskich arystokratów szeroko zakrojona akcja wydawnicza materiałów źródłowych do historii Polski, podnosi zasługi Raczyńskiego i Działyńskiego na polu kultury narodowej. W uznaniu tych osiągnięć warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zaliczyło ich w poczet swych członków.

Ożywiona działalność zaznacza się i na polu inwentaryzacji. Ilustruje ją akcja prymasa Wołlickiego, który w 1828 roku zarządził szczegółowe opisy kościołów parafialnych „*by ocalić pozostające jeszcze pomniki po świątyniach naszych od zupełnej zagłady*” — nie znajdując jednak dla swego projektu żadnego zrozumienia pośród duchowieństwa. Cenna jest także inicjatywa Raczyńskiego, rzucającego — bodaj po raz pierwszy w Polsce — myśl przebadania archiwów kościelnych i zakonnych. Z tego samego podłoża wyrasta działalność Karola Neya z Gniezna, jednego z najbardziej wykształconych badaczy sztuki w Polsce, autora szeregu artykułów i opisów inwentaryzacyjnych zabytków Gniezna i Pomorza.

Na tym polu działa również E. Raczyński, autor „*Wspomnień Wielkopolski*” (Poznań 1842), Józef Łukaszewicz, historyk i redaktor „*Przyjaciela Ludu*”, którego „*Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania*” (Poznań 1838) do

PRZYJACIEL LUDU,

czyli:

Tygodnik potrzebnych i pożytecznych wiadomości.

Rok piętnasty.

Tom I. Nr. 1 26.



W Lesznie. 1848.

Nakładem i drukiem Ernesta Uindera.

Ryc. 1. Karta tytułowa „Przyjaciela Ludu”

dziś stanowi cenną pozycję w badaniu przeszłości miasta. Jednocześnie w roku 1842 ukazuje się I tom „Starożytności Polskich” Moraczewskiego, założyciela Związku Zbieraczy Starożytności Krajowych, w Szamotułach.

Rozwija się także na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego kolekcjonerstwo, którego najpoważniejszym osiągnięciem był słynny zbiór Atanazego Raczyńskiego i galeria miłośnicza Seweryna Mielżyńskiego, która wzbogaciła o zbiory E. Rastawieckiego, przekazana została później Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk.

Stopniowo, szczególnie w latach 30—40-tych, ruch starożytniczy zatacza coraz szersze kręgi i demokratyzując się coraz bardziej — wciąga w swoją problematykę coraz liczniejsze grupy średniego ziemiaństwa, mieszczaństwa i inteligencji.

Przykłady zainteresowań starożytniczych w pracy Wydziału Literackiego są bardzo liczne i znamienne. Dawały im wyraz już same referaty, wygłaszane na zebraniach Wydziału — będące wynikiem poszukiwań, badań i odkryć członków Kasyna. Niektóre z nich drukowane były w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu” — jak J. M. (oraczewskiego) „*Kaplica królewska w Poznaniu*”¹¹, czy odbijająca bardzo żywe i powszechne w tym czasie zainteresowania archeologiczne, rozprawka „*Żalki spod Gostynia*”¹². Inna znów praca — L. Pluszczewskiego „*Rudimenta języka madagarskiego*”¹³ daje wyraz tendencjom słowianofilskim, przejawiającym się niejednokrotnie w pracy Kasyna¹⁴ i podejmowanym często przez „Przyjaciela Ludu”.

Za najważniejszą pracę uważano gromadzenie materiałów inwentaryzacyjnych. Wszyst-

kie komunikaty wygłaszane na zebraniach i artykuły ogłaszane w „Przyjacielu Ludu” miały na celu rejestrację zabytków i ich opis. Po tej linii szły też sprawozdania z przeprowadzanych przez członków Kasyna prac wykopaliskowych — „w 1839 r. Pan E. B. (ojanowski) przedłożył opis szczególnego grobowca słowiańskiego, odkopanego pod Gostyniem, którego rysunek był na wystawie¹⁷ dnia 2. III. 1842.¹⁸ ...Jeden z członków Kasyna obiecał rozpocząć poszukiwania w Nochowiu pod Śremem, o którym już pisał Długosz, jako o miejscu, w którym kopią samorodne garnki. Udzielono także wiadomość, że w Rożnowie pod Rogoźnem znajdowano żalki starożnośne z kamieni układane, a większym kamieniem przykryte, mieszczące wewnątrz po kilka urn systematycznie ułożonych; znajdowano w nich kawałki żelaza pomiędzy popiołem i kośćmi.”¹⁹ Interesowano się bardzo pracami wykopaliskowymi prowadzonymi przez E. Raczyńskiego w Gnieźnie, z których sprawozdanie nadesłał K. Ney²⁰, a przywieziony przez jednego z członków gwóźdź z grobu Dąbrówki (!) złożono do zbioru starożytności.²¹ Zebrane przez członków Kasyna materiały dotyczące przedhistorycznej przeszłości Polski — ogłoszone częściowo w „Przyjacielu Ludu” — przesyłane później były Towarzystwu Zbieraczy Starożytności Krajowych w Szamotułach, zajmującym się szczególnie inwentaryzacją przedhistorycznych grodzisk Wielkopolski.

Duże znaczenie miało również zbieranie materiałów archiwalnych, podjęte przez członków Wydziału Literackiego. Przedkładano niedrukowane listy, pamiętniki i dokumenty, zwrócono uwagę na potrzebę zajęcia się spisaniem „summaryuszów woluminów akt dawnych po miastach i kościołach przy coraz mnożącym się lekceważeniu tych ważnych zabytków przeszłości”²² i na konieczność ogłoszenia drukiem wyciągów z przywilejów miejskich.²³

Szeroko zakrojona akcja mająca na celu poznanie przeszłości historycznej kraju i jego kulturalnych i artystycznych tradycji — znalazła pełne odbicie w „Przyjacielu Ludu”. Jest on dzisiaj pierwszorzędnym i jedynym nieomal źródłem do odtworzenia działalności Wydziału Literackiego Kasyna, obok kilku sprawozdań zamieszczonych w „Przewodniku Rolniczo-Przemysłowym”, organie wydziału przemysłowego. Drukowano w nim wygłaszane na zebraniach rozprawki i referaty, posyłano sprawozdania z przeprowadzonych poszukiwań archeologicznych czy badań etnograficznych, zamieszczano interesujące wszystkie artykuły o treści historycznej krajoznawczej. „Przyjaciel Ludu” był właściwym organem Wydziału Literackiego, odzwierciedlał zainteresowania i prace jego członków, lub tych, którzy choć organizacyjnie z nim nie związani, przejęli byli tą samą problematyką. Pismo to o ogromnym znaczeniu społecznym i kulturalnym, przyczyniło się bardzo do gromadzenia materiałów o sztuce

narodowej, a dzięki licznym współpracownikom, reprezentującym najpoważniejsze osiągnięcia naukowe tego czasu uzyskało reprezentacyjny dla ówczesnych zainteresowań starożytnych charakter.

„Przyjaciel Ludu czyli tygodnik potrzebnych i pożytecznych wiadomości”,²⁴ wychodzący w Lesznie w latach 1834—1849, to pismo mające „służyć nauce, rozrywce i powołane zebrać w jedne ramy pamiętnika rozproszone zabytki sztuki, wiedzy, historii, wspomnień i legend krajowych”.²⁵ Pomijając zupełnie aktualne wydarzenia, pragnęło „wskrzesić pamięć przeszłości słowiańskiej i wszechpolskiej przez opisywanie pomników, zabytków, obyczajów, zwyczajów i życia domowego, publicznego i państwowego dawnej niepodległej Polski”.²⁶

„Przyjaciel Ludu” osiągnął niespotykany nakład 3.000 egzemplarzy — zasięg jego był ogromny. Przenikał poza granice Wielkiego Księstwa Poznańskiego, na teren Galicji i Kongresówki, znany był w Prusach Wschodnich, docierał na Śląsk. Na jego poczytność i popularność wpłynęły w dużej mierze ilustracje, niespotykane dotąd w czasopismach polskich, wykonywane przez T. Mielcarzewicza, A. Oleńczyńskiego i ks. T. Sułkowską, które — mimo swej nieudolności i pewnego prymitywizmu, są dziś ważnym dokumentem historycznym.

W piśmie przeważała tematyka historyczna, co w dużej mierze podyktowane było osobistymi zainteresowaniami jego pierwszych redaktorów — nauczyciela gimnazjum leszczyńskiego, Jana Poplińskiego (1834—1839), a bardziej jeszcze Józefa Łukaszewicza (1839—1845), historyka i zapalonego zbieracza, zasłużonego bibliotekarza Raczyńskich. Spotykamy tam rozprawki i artykuły z zakresu historii Polski — opisy różnych wydarzeń historycznych, „wymyki” — z dyaryuszy i listów, fragmenty pamiętników. Jako ilustracja wspomnianego typu artykułów służyć mogą „Bitwa pod Kircholmem”, „Stosunki Polski z Prusami za Zygmunta III”, „Dyaryusz konwokacji podczas bezkrólewia roku 1696” „Listy Marcina Zborowskiego do Jordana Spitka”. Często pojawiały się życiorysy sławnych ludzi żyjących w przeszłości lub współcześnie — zamieszczane, czy to dla przypomnienia zasług położonych dla dobra narodu, czy dla niezwyłych, romantycznych kolei losu. („Jan Długosz”, „Andrzej Frycz Modrzewski”, wspomnienia o Marcinkowskim, Raczyńskim, „Maryna Mniszech”, „Oświęcimy Stanisław i Anna”).

Powszechny zwrot ku przeszłości znalazł swe odbicie i w dziedzinie badań nad sztuką, czego wynikiem był poważny procent artykułów poświęconych tej tematyce. Były to przeważnie krótkie komunikaty o charakterze inwentarycyjnym, do których zwykle dołączano ilustracje. Opisywano tam zabytki kultury i sztuki — pamiątki dawnej świetności narodowej — przedhistoryczne kopce i szańce, miasta, zamki,



Ryc. 2. Jędrzej Moraczewski według współczesnej litografii.

kościół, nagrobki i pomniki, obiekty rzemiosła artystycznego, numizmaty, medale i pieczęcie.

Dzięki bogatej korespondencji omawiano zabytki z całego obszaru Rzeczypospolitej. Terytorium Wielkopolski a szczególnie Poznaniem zajmował się J. Łukaszewicz. Opisuje on między innymi „Ratusz poznański”, „Kolegium pojezuickie”, „Klasztor XX. Filipinów pod Gostyniem” i „Klasztor PP. Norbertanek w Gnieźnie”. O architekturze Gniezna i Pomorza — „Kościół św. Mikołaja w Gnieźnie”, „Katedra w Kamieniu” — pisał dr Karol Ney. Jego „Opis zamku Dybrowskiego nad Wisłą” zamieszczony został w Przyjacielu Ludu na specjalną prośbę członków Kasyna. Obok omówień poszczególnych zabytków pojawiały się i krótkie monografie miast, jak Żnina, Trzemeszna czy Goluchowa, przedrukowane ze „Wspomnień Wielkopolski” Raczyńskiego.

Korespondencje ze wschodniej Galicji nad-

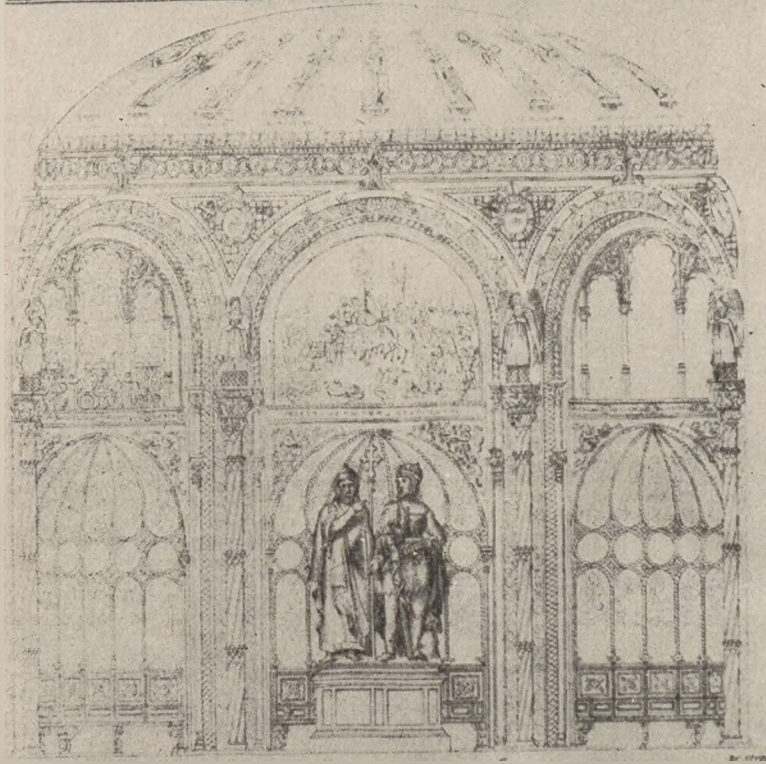
syła L. K. ze Lwowa. Omawia on m. i. „Kościół i klasztor Panien Benedyktynek w Jarosławiu”, „Zamek Żółkiewski”, „Kościół Dominikanów we Lwowie”, „Statuę kamienną używaną jako pręgiarz we Lwowie”. Pojawiają się także opisy architektury Królestwa Kongresowego, szczególnie pałacowej jak „Wilanów” i „Arkadia”, zabytków Wilna i Litwy jak „Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów, skreślona przez Ludwika z Pokiewa”. (X. L. Jucewicz). Szczególnie dużo artykułów wychodziło z Krakowa, bardzo żywotnego w tym czasie środowiska. J. Łepkowski pisał o odkryciach archeologicznych, X. WP. o zabytkach architektury i rzeźby: „Kościół św. Idziego w Krakowie”, „Ołtarz i grób św. Salomei w Krakowie”, „Grób św. Jacka i św. Stanisława”. Cały cykl artykułów omawia nagrobki królów polskich — „Pomnik Mieczysława i Bolesława”, „Pomniki Władysła-

Przyjaciel Ludu.

ROK ÓSMY.

No. 30.

Łódź, dnia 22. Stycznia 1842.



Kaplica królewska w Poznaniu.

Kaplica królewska w Poznaniu.
Widok zewnątrz na posadzku literackim w Gostyniu.
Jeżeli kiedykolwiek wędrowca zwiedzisz
Wielkopolską, a twa nadzieja, ów urok histo-
ryczny, otaczający katedrę starego Poznania, roz-
wiesz się na widok świeżo wybielonego ko-

ściola, nie żałuj kroku, przestąp jego progi, a
choćby jeszcze wynagrodzonym nie był widokiem
owych na spisu rytach Górków, eo jakby
strażnicy Pańskiego grobu, wtedyś naokoło gro-
bowca wielkiego Bolesława, którego
przemysł bogatą w marmury ich kaplicy, i nie

Ryc. 3. Karta z „Przyjaciela Ludu”

wa Hermana i Bolesława III”, „Nagrobek Kazimierza Wielkiego i Łokietka”, J. na Olbrachta, Batorego i in. O zabytkach Krakowa pisze także A. Grabowski, wybitny znawca historii dawnej stolicy Polski. Spod jego pióra wychodzą także krótkie notatki faktograficzno-biograficzne jak „O malarzu Fr. Lekszyckim”, „Vit Stos krakowianin, snycerz wieku XV”. Inne artykułiki, nie podpisane żadnym nazwiskiem, omawiają twórczość Orłowskiego, Płońskiego, Chodowieckiego i Dollabelli; a również i niektórych malarzy obcych narodowości — Dürera, Holbeina, Rubensa, Velasqueza, Murilla.

Spośród wszystkich gałęzi sztuki szczególnie uprzywilejowana była architektura — najwięcej jej poświęcono uwagi. Obok opracowań mo-

nograficznych pojawiały się rozprawki o ogólniejszym charakterze jak J. M. (oraczewskiego) „O gotyckiej architekturze”, B., „Architektura klasyczna podług estetyki Hegla” czy L. Siemińskiego „O architekturze chrześcijańskiej” będące próbą syntetycznego ujęcia zjawisk sztuki i ich wyjaśnienia.

Zajmowano się także rzemiosłem artystycznym. Szereg artykułów dotyczących średniowiecznego złotnictwa nadesłał — K. Ney — „Kielich św. Wojciecha”, „Kielich Kazimierza Wielkiego”, „Patena należąca do kielicha Dąbrówki”. O numizmatyce pisał m. i. E. Tyszkiewicz, szereg rozprawek o medalach zamieścił Raczyński.

W „Przyjacielu Ludu” znajdziemy także ar-



Wielkopole.

sznurówka jest koloru jamego, z matery jedwabnej lub bawełnianej; narasniczki są wstążkami związane. Na wierzchu noszą kaftanik

krótki, fałdriaty, z sukna granatowego. Spódnica jest sukienne, albo bawełniana, w różno-kolory; u dołu obszyta szerokiemi wstążkami,

Ryc. 4. Karta z „Przyjaciela Ludu”

tykuły o rozwoju oświaty i szkolnictwa w Polsce. Należą do nich takie jak: J. J....skiego „O szkole rycerskiej w Polsce”, „Rys wiadomości o szkołach od 1833 r.”, „Obraz historyczno-statystyczny byłego Uniwersytetu królewsko-warszawskiego do roku 1830”, czy Jana Krystyna Pietraszka „Krótka wiadomość o akademii i bursach w Krakowie”.

Przedmiotem zainteresowań była również historia literatury. Pisywał o niej W. A. Maciejowski — „Poezja polska w XV i XVI w.” — i K. Wł. Wójcicki, jeden z najwybitniejszych starożytników tego czasu. Do ciekawszych jego prac należą — „Teatr starożytny w Polsce za panowania Władysława IV (1632 — 1648)”

i „Obraz starożytny teatru porządkiem lat ułożony”.

Na łamach „Przyjaciela Ludu” pojawia się też cały szereg artykułów o tematyce muzycznej. Tu właśnie ukazuje się pierwsze poważniejsze studium o Chopinie pióra Antoniego Woykowskiego, notatki biograficzne o Kamińskim, Lipińskim i Kępińskim. „Kilka słów o muzyce kościelnej i narodowej w Polsce” jest jakby szkicem historii muzyki polskiej, a „Ułamek o muzyce wielkopolskiej” świadczy o zainteresowaniu etnografią muzyczną.

Zagadnieniom etnograficznym poświęcono dużo uwagi — szczególnie tematyka ta uprzywilejowana była w ostatnich latach istnienia

„Przyjaciela Ludu” (1846—49), kiedy redaktorem jego byli: dr Maksymilian Szymański, nauczyciel jęz. polskiego w gimnazjum leszczyńskim i ks. Franciszek Wawrowski, interesujący się żywo folklorem Wielkopolski. Przy zagadnieniu tym, stanowiącym również bardzo istotny moment w pracy Kasyna gostyńskiego, za-trzymać się musimy dłużej.

Początki zainteresowania kulturą i twórczością ludową wiążą się z działalnością Hugona Kołłątaja (który nakreśla obszerny plan badań i poszukiwań etnograficznych) i Tadeusza Czackiego, notującego pieśni i przysłowia ludowe. Zagadnienia te znajdują żywy oddźwięk w pracach Towarzystwa Warszawskiego — w 1806 r. Ksawery Bohusz organizuje komisję do zbierania przysłów ludowych, w 1807 zostaje ogłoszony konkurs na temat budownictwa ludowego. W 1805 r. Uniwersytet Wileński ogłasza ankietę w sprawie gromadzenia podań ludowych. Utrata niepodległości stała się nowym bodźcem dla rozwoju badań etnograficznych i wykorzystania ich wartości dla budzenia ducha narodowego i budowania narodowej kultury.

Zainaugurowanie ruchu ludoznawczego na terenie Wielkopolski jest wielką zasługą „Przyjaciela Ludu”. W pierwszych numerach pisma redakcja zwraca się do czytelników z prośbą o zbieranie i nadsyłanie 1) przysłów polskich, 2) przysłów gospodarskich, 3) pieśni gminnych, 4) powiastek gminnych, które potem zamieszcza na swoich łamach. Ważnym i zasadniczym momentem było nie tylko podjęcie tego zagadnienia, ale przede wszystkim próba wciągnięcia do pracy na tym polu szerokiego kręgu osób.

Zainteresowanie twórczością ludową — gromadzenie pieśni i podań ludu, badanie jego warunków życia, zwyczajów i obrzędów zgodne było z duchem czasu, wypływało z założeń romantyzmu, którego postulatem był zwrot do ludu i odkrycie w jego twórczości swobodnego piękna. Problematyką tą przejęli się bardzo członkowie Wydziału Literackiego Kasyna. „Zaczął jeden z uczonych członków naszego Wydziału zbierać pieśni gminne z Górnego Śląska, dotąd przez żadnego z naszych uczonych literatów nie zbierane, ani Żegota Pauli, ani Wójcicki ich nie wspomina. Zbiór tych pieśni już 300 przenosi. Najciekawsze udzielone zostały Wydziałowi, ale co szczególną sprawiło radość, tj., że niektóre z nich opiewają najnowsze wypadki, np. regulacją chłopów i bunty, które tam przy niej nastąpiły, np. tworkowską wyprawę. Pieśni te dowodzą najlepiej, że zaród twórczej imaginacji słowiańskiej żyje wśród tego ludu mimo czterowiekowego napływu Germanów, jędrność ta rodzima świadczy o żywotnych siłach podbitego ludu szlązaków a prędzej się ich książęta przodkom swym Piastom, aniżeli lud swym prawniewierzy rodzicom”.²⁸

Na łamach „Przyjaciela Ludu” pokazały się pochodzące ze zbioru Kasyna „Klechy ludu

polskiego na Śląsku”,²⁹ które doczekały się później osobnego książkowego wydania³⁰ i szeregu innych artykułów dających wyraz szczególnemu zainteresowaniu się tą dzielnicą kraju jak — „Pamiętnik Hansa Szlązaka”³¹ czy „Niektóre stosunki ewangelicko-polskiej ludności na Śląsku”.³²

Z kolei ukazały się w „Przyjacielu Ludu” pieśni śląskie pochodzące ze zbiorów J. Lompy i R. Fiedlera, „Piosenki ludu wielkopolskiego ze zbioru Fr. Wawrowskiego”, dalej pieśni zanotowane przez Kolberga i Wójcickiego i nadesłane przez ks. Gizewiusza, aktywnego członka korespondenta Wydziału Literackiego, budziela polskości na Pomorzu „Pieśni, które lud wiejski w okolicach Osterode, w Prusach wschodnich śpiewa”. Obok tego pojawiały się często przysłowia, legendy i podania ludowe, oraz cykl artykułów o życiu mieszkańców różnych stron Polski, o ich zwyczajach, o wierzeniach i obrzędach. Szczególne zainteresowanie terenem Śląska i Pomorza miało pewien aspekt polityczny. Z jednej strony — wydobywanie niedostrzeganych dotąd wartości ich twórczości ludowej, z drugiej — dostarczanie im polskich czasopism, „Przyjaciela Ludu” i przeznaczonej dla ludności wiejskiej „Szkółki Niedzielnej” miało na celu podtrzymanie polskości w tych dzielnicach kraju i wzmocnienie wspólnego, antyniemieckiego frontu.

* * *

„W celu nagromadzenia do jednego miejsca zabytków starożytności, już to w ziemi ukrytych, już też po kątach poniewieranych; w celu powiększenia spisów druków rzadkich i zebrania obrazów życia dawniejszego; poznania rozsypanych po kraju pomników, zawiązuje się Towarzystwo Zbieraczy Starożytności Krajowych”.³³

Inicjatorem i właściwym twórcą Towarzystwa, zawiązanego przy Kasynie Szamotulskim był historyk Jędrzej Moraczewski, zasłużony badacz i organizator życia kulturalnego Wielkopolski. Jakkolwiek Towarzystwo Zbieraczy liczyło 38 członków „ledwie siedmiu naliczyć można było, którzy się rzeczywiście lub przynajmniej jakośkolwiek naukami i piśmiennictwem trudzili... większość członków przez swój przystęp ofiarowała raczej tylko swą życzliwość w zamierzonych celach i przedsięwzięciach nie zaś swój naukowy udział w ogólnej pracy”.³⁴ Ciężar pracy naukowej i organizacyjnej spoczął na barkach prezesa Towarzystwa, Moraczewskiego i jego zastępcy Emila Kierskiego, późniejszego redaktora „Przeglądu Wielkopolskiego”.

Czynności swoje rozpoczęło Towarzystwo Zbieraczy Starożytności Krajowych w styczniu 1841 roku. Program ich pracy i wytyczne działania określone zostały dokładnie w statutach Towarzystwa napisanych przez Moraczewskiego. Jednym z pierwszych zadań jakie sobie postawiono, było utworzenie gabinetu „rzeczy starożytnych krajowych”, w którym znalazłyby



Ryc. 5. Karta z „Przyjaciela Ludu”

pomieszczenie „sztuki rzeźbiarskie, urny, sprzęty jakiegokolwiek rodzaju, numizmaty kości zwierząt przedpotopowych, obrazy dawne lub też sceny dawnego życia przedstawiające rękopisma i druki stare, tudzież książki i mapy do wiadomości o rzeczach starożytnych”.³⁶ Zbiory te miały być uzupełnione rycinami z widokami grodzisk i szańców, kościołów i zamków oraz planami zabudowy miast. W gabinecie miały znaleźć także pomieszczenie modele dawnych zbroi, uprząży i ubiorów.

Żywe i powszechne w tym czasie zainteresowanie artystyczną przeszłością narodu znalazło swój wyraz w zainicjowanej przez Towarzystwo akcji inwentaryzacyjnej — opisywaniu obiektów zabytkowych oraz notowaniu podań ludu, które miały być zgłaszane Towarzystwu. Dalej zobowiązywał statut swych członków do zbierania i „okazywania zgromadzeniu” druków rzadkich — wydanych przed poł. XVI w. ze szczególnym uwzględnieniem wydanych w miasteczkach Wielkopolski, a także pism polskich poza granicami kraju do wieku XVIII. Do druków rzadkich zaliczone także zostały prace dotyczące się łowiectwa, pszczelnictwa i rybołówstwa sprzed XVIII wieku.

Mimo wielu starań i dużego nakładu pracy „zbiór Towarzystwa był dość szczupły i w jednej dość wielkiej szafie mógł być pomieszczony. Kilka zaledwie zgromadzono książek daw-

nych prawniczych lub historycznych, podpisy niektórych królów polskich i znakomitych mężów, nie wiele także starożytnych przedmiotów do uzbrojenia służących, urn i innych zabytków starożytności i wreszcie monet, z których najstarszy był grosz gdański króla Stefana z r. 1579, a cały ten szereg zamykały różne bilety skarbowe polskie z czasów powstania r. 1794. Obok zaś medalu bitego w roku 1789 na pamiątkę pomnożenia wojska, najważniejszym był krzyż Kazimierza Puławskiego z czasów Konfederacji Barskiej, którego ... drugiego egzemplarza nie ma nigdzie śladu”.³⁷ Po rozwiązaniu Towarzystwa Zbieraczy w 1846 zbiory zostały złożone w depozyt w kościele farnym w Szamotułach. Większość ich uległa rozproszeniu, reszta została przekazana Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Poznaniu, stając się zaczątkiem „Muzeum starożytności polskich i słowiańskich”.³⁸

„Lecz za najglówniejsze zadanie zrobiło sobie Towarzystwo zbierać wiadomości o starożytnych kopcach i okopach w różnych stronach naszych okolic porozrzucanych”. Działalność na tym polu była wynikiem rosnących zainteresowań dla starożytności słowiańskich tak znamienych dla 1-szej połowy XIX stulecia i charakterystycznym przejawem zataczającego coraz szersze kręgi ruchu poznawczego na tym polu.³⁹

Zainteresowanie przeszłością przedhistoryczną było już bardzo żywe w okresie Oświecenia. W czasach stanisławowskich zaczyna się prowadzić pierwsze prace wykopaliskowe w celach naukowych i zakładać pierwsze zbiory wykopalisk archeologicznych. Problematyką tą przejęli się członkowie Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk; Kołłątaj, Czacki, Staszic podkreślali znaczenie wykopalisk jako dokumentów do poznania najdawniejszej przeszłości narodowej. Nie do pominięcia jest tu ogłoszony w 1805 roku kwestionariusz Czackiego, wysuwający konieczność zinwentaryzowania zabytków archeologicznych i zgromadzenia materiału do obszerniejszej naukowej pracy. Ważnym momentem w rozwoju zainteresowań przedhistorycznych był artykuł Adama Czarnockiego, występującego pod pseudonimem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego „O słowiańszczyźnie przedchrześcijańskiej” (1818). W pracy tej dał on początek naukowemu studium zabytków przedhistorycznych, formułując w niej program badań terenowych, mający na celu poznanie przeszłości Polski i całej Słowiańszczyzny. Rozprawa Carnockiego obudziła szerokie zainteresowanie społeczeństwa, czego przykładem były liczne prace podejmujące to zagadnienie jak A. J. Rościszewskiego „Uwiedomienie o mających się znajdować starożytnościach w Galicji” i J. B. Rakowieckiego „Odezwa do miłośników starożytności słowiańskich”. Powstanie listopadowe kładzie kres pomyslnemu rozwojowi badań prehistorycznych w środowisku warszawskim i powoduje zamknięcie Uniwersytetu Wileńskiego, drugiego obok Warszawy, bardzo żywotnego środowiska. Ośrodkiem badań archeologicznych w latach czterdziestych staje się Wielkopolska, przodująca podówczas w życiu umysłowym i intelektualnym całego kraju.

Największe zasługi w zainteresowaniu społeczeństwa Wielkiego Księstwa Poznańskiego przedhistoryczną przeszłością kraju, położył znowu „Przyjaciel Ludu”, zamieszczający szereg artykułów o tej tematyce. Za jego pośrednictwem ogłaszali wyniki swoich poszukiwań archeologicznych badacze wielkopolscy, na czoło których wybrali się członkowie Towarzystwa Zbieraczy Starożytności Krajowych. Sam Moraczewski zbadał i opisał powiat szamotulski — (11 grodzisk), zanotował dane dotyczące dwóch obiektów powiatu poznańskiego i jednego z powiatu obornickiego. Wojciech Morawski, członek Wydziału Literackiego w Gostyniu, współpracujący ściśle z Moraczewskim, przebadał w powiecie wschowskim 7 obiektów, krobskim — 8, kościańskim — 3, odolańskim — 3. Opisy

tych obiektów, określające dokładnie ich położenie geograficzne, usytuowanie w terenie, kształt i wymiary z uwzględnieniem wiążących się często z nimi podań ludowych, złożone zostały w Szamotułach. Liczba grodzisk zanotowanych przez Moraczewskiego i Morawskiego, obejmująca 35 pozycji, opublikowana została przez E. Kierskiego w 1867 r.⁴⁰

W poszukiwaniach tych, obok Morawskiego, wzięli udział inni członkowie Kasyna — „Wezwanie Towarzystwa Starożytności w Szamotułach powodowało Wydział Gostyński do zbierania materiałów celem opisu kopców i szanćców; już są zebrane materiały względem przeszło 25 szanćców...” — czytamy w jednym ze sprawozdań⁴¹, z zaznaczeniem, że „materiały te później w „Przyjacielu Ludu” ogłaszany będą”. Tam ukazują się artykuły — X. D. „O zabytkach starożytności słowiańskich, znalezionych na Krasnej Górze w Lubasz w Wielkim Księstwie Poznańskim”⁴², „Urny znalezione w Kotowie pod Grodziskiem”⁴³ i sprawozdanie Gumperta, radcy ziemskiego, „O grobach pogańskich w powiecie obornickim”.

Obok sprawozdań z odkryć archeologicznych na terenie Wielkopolski pojawiają się wiadomości wykopalisk w innych regionach Polski i sąsiednich krajów słowiańskich, które nadsyłał J. Łepkowski, W. Morawski, A. Plater i najwybitniejszy tego czasu prehistoryk Eustachy Tyszkiewicz.

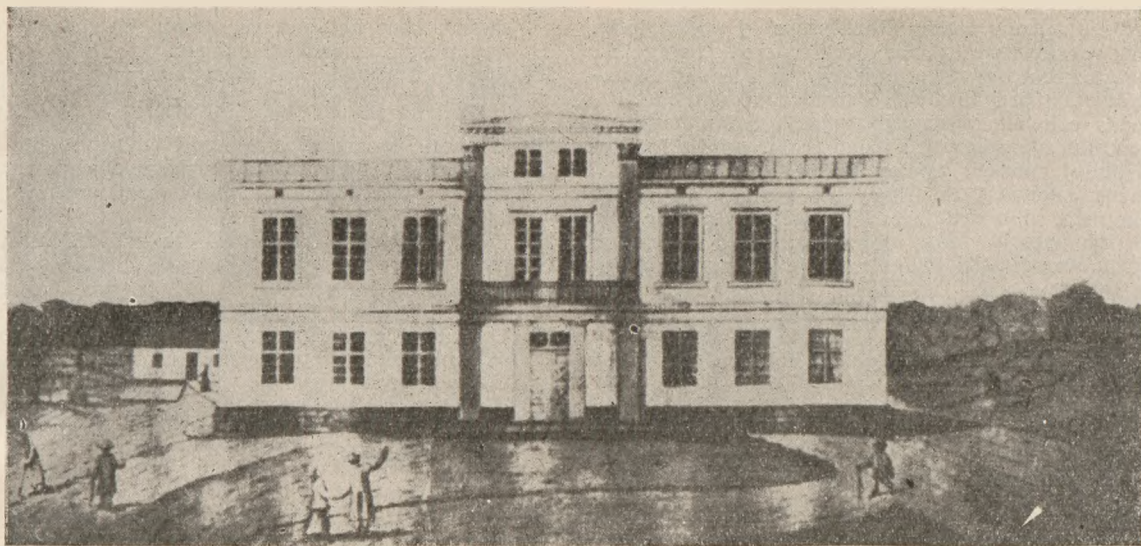
Zasługi obydwu stowarzyszeń — Wydziału Literackiego Kasyna w Gostyniu i szamotulskiego Towarzystwa Zbieraczy Starożytności Krajowych, na polu XIX wiecznego starożytnictwa były bardzo duże. Stały się wielkim, na miarę ówczesnych możliwości osiągnięciem — dziś za mało docenianym lub wręcz zapomnianym. Ożywiona ich działalność — której kres położyły represje 1846 r. — była jednym z przejawów bujnego rozkwitu życia umysłowego Wielkiego Księstwa Poznańskiego w czterdziestych latach XIX stulecia. Obrazowała wkład społeczeństwa w budowę narodowej kultury, była wyrazem patriotyzmu i walki o obronę polskości. Wydział Literacki Kasyna gostyńskiego, będący jakby prototypem organizacji o założeniu regionalistycznym i stawiające sobie bardziej naukowe cele Towarzystwo Zbieraczy Starożytności, przez nawiązywanie do najlepszych narodowych tradycji i przekazywanie dalszym pokoleniom „puścizny od pradziadów sobie pozostawionej”, poprzez ochronę polskich pamiątek narodowych i gromadzenie materiałów pod przyszłe naukowe badania, zapewniły sobie poczesne miejsce w dziejach naszego starożytnictwa.

ANEKS.

STATUTA TOWARZYSTWA ZBIERACZÓW STAROŻYTNOŚCI KRAJOWYCH.

Rozdział I. Przepisy ogólne.

1. W celu nagromadzenia do jednego miejsca zabytków starożytności, już to w ziemi ukrytych, już też po kątach poniewieranych; w celu powiększenia spisów druków rzadkich i zebrania obrazów życia



Ryc. 6. Pałac w Miłostawiu według ryciny w „Przyjacielu Ludu”

dawniejszego; poznania rozsypanych po kraju pomników, zredagowania powieści miejscowych i podań ludu, zawiązuje się Towarzystwo Zbieraczyw Starożytności krajowych.

2. Towarzystwo ma się gromadzić i utrzymywać gabinet w mieście powiatowem Szamotułach. Z gabinetem ma być połączona biblioteka.
3. Ktokolwiek sam się zgłosi — a skoro nie należy do żadnego towarzystwa, w którym członków balotują — pozwoli na siebie balotować i zyska większość, ten będzie czynnym członkiem Towarzystwa.
4. Każdy członek czynny jest obowiązany dać składkę roczną do gabinetu lub biblioteki i map w dwóch jakichkolwiek egzemplarzach, albo zapłacić za każdy talara. Nadto każdy członek rocznej składki pieniężnej wniesie talara.
5. Kto dalej jak dziesięć mil od miasta Szamotuł zamieszkały, dla swojej nauki lub poświęceń w rzeczach starożytnych, zostanie zaproszony przez Towarzystwo do podzielenia pracy, ten nie wnosząc żadnej składki, będzie członkiem korespondentem.
6. Urzędnicy będą: Dyrektor, zastępca dyrektora i sekretarz, obierani co dwa lata 1 kwietnia.
7. Sprawy Towarzystwa mają być załatwiane na dwóch półrocznych zgromadzeniach, w dniach 1 kwietnia i 1 października, lub kiedy dyrektor, albo $\frac{1}{3}$ członków uzna potrzebę.
8. Kierowanie półrocznymi zgromadzeniami i zarząd Towarzystwa, należą wyłącznie do dyrektora, lub jego zastępcy.
9. Sekretarz oprócz prowadzenia wywodów sławnych na zgromadzeniach i załatwiania wszelkich korespondencji, ma utrzymywać kasę, gabinet, bibliotekę i w ogóle strzec całkowitej własności Towarzystwa.

Rozdział II.

O gabinecie.

10. Towarzystwo będzie zbierało na gabinet rzeczy starożytnych krajowych: sztuki rzeźbiarskie, urny, sprzęty jakiegokolwiek rodzaju, numizmaty, kości zwierząt przedpotopowych, obrazy dawne, lub też sceny dawnego życia przedstawiające, rękopisma i druki stare, tudzież książki i mapy do wiadomości o rzeczach starożytnych krajowych przydatne, a to z darów od członków, lub kogokolwiek i przez zakupywanie w miarę funduszu.
11. Towarzystwo pomnoży swój gabinet rycinami zdjętymi z natury, lub przekopiowanymi, tak gro-

dzisk, szanćów, jak starożytnych miast, twierdz, zamków, kościołów, nagrobków, pałaców, zbroi, orężów, rzędów, ubiorów i zgoła wszystkiego, co tylko przed naszym wiekiem posiadano szczególnego, tak z pola sztuk, jak techniki.

12. Towarzystwo będzie się starało o modele kusz, taranów, bełtów, proc, łuków i cokolwiek ze starej mechaniki da się wykryć.
13. Towarzystwo pomnoży swój gabinet odlewami gipsowymi posągów i płaskorzeźby.

Rozdział III.

O badaniach pomników nieruchomych.

14. Każdy członek mający na swojej ziemi grodzisko, kopiec bardzo znacznej wielkości, szanćce pospolicie szwedzkimi zwane, cmentarz przedchrześcijański czyli żal, lub mogiłę, albo jakie rozwaliny ze starego zamku i w ogóle cokolwiek w wiekach odleglejszych usypanego lub zbudowanego, obowiązany jest o tym donieść.
15. Jeżeli doniesienie tylko będzie ustne, dyrektor, zastępca lub sekretarz przesłuchają członka protokularnie.
16. Dyrektor oznaczy natychmiast pomnik podany na mapie i pod właściwym nazwiskiem wciągnie w opis pomników.
17. W miarę zasięgniętej wiadomości o pomnikach, zgromadzenie powyznacza członków do ich obejrzenia, a w razie potrzeby i wewnętrznego śledzenia.
18. Śledzenie przez kopanie, ma się odbywać na koszt Towarzystwa.
19. Jeżeli pomnik okaże się ważnym, a Towarzystwo będzie miało członków w rysunku usposobionych, albo dostateczne fundusze, natenczas wystara się o zdjęcie planu i widoku, które w gabinecie swoim złoży.
20. Przy każdym śledzeniu na gruncie, ma być sporządzony wywód słowny, a przynajmniej ułożony opis.
21. Wszelkie zabytki starożytności przy śledzeniu znalezione, wyjmując jednakże złoto, srebro i klejnoty wartości piećdziesiąt talarów przechodzące, mają iść na własność Towarzystwa.
22. Towarzystwo będzie się starało o sprowadzenie ciekawszych przedmiotów, które się nie dadzą nabyć na własność, dla okazywania ich swoim członkom.

Rozdział IV.

O zbieraniu opisów rzeczy starożytnych i podań ludu.

23. Każdy członek ma obowiązek zwracać uwagę na obrazy życia dawnego, opisywać je dla akt Towarzystwa, a przynajmniej dawać znać o nich.
24. Każdy członek spostrzegłszy jakikolwiek napis na pomniku, obowiązany z niego zrobić odpis, a przynajmniej zwrócić uwagę Towarzystwa.
25. Każdy członek posiadający lub mający pożyczony rękopism, albo druki rzadkie, jeżeli właściciel nie ma przeciw temu, obowiązany jest okazać je Zgromadzeniu. Za druki rzadkie głównie uważać się mają:
 - a) wydane w kraju przed r. 1550.
 - b) wydane w Grodzisku, Lesznie (dawniej), Szamotułach i drukarniach innych małych miast lub wsi.
 - c) pisma polskie do wieku XVIII wydawane w drukarniach zagranicznych.
 - d) pisma dotyczące się łowiectwa, pszczelnictwa, rybołówstwa, wydawane przed wiekiem XVIII.
26. Towarzystwo przekonawszy się o rzadkości albo druku, każe natychmiast zrobić jego opis i w jakim piśmie czasowym ogłosić.
27. Mają też członkowie zwracać uwagę na podania miejscowe ludu i ich treść do akt Towarzystwa podawać.
28. Wreszcie każdemu członkowi wolno swoim przemyśleniem i pracowitością, rozszerzać zakres działania w wykrywaniu i opisywaniu rzeczy starożytnych.
29. Każdy członek ma prawo na zgromadzeniu odczytywać rozprawę, lecz jedynie dotyczące się przedmiotów niniejszymi statutami objętych, lub z nimi bliską styczność mających.
30. O skutku prac Towarzystwa, corocznie 1-go października ma być podane zdanie sprawy do jakiego pisma literackiego.
31. W miarę rozwiniętego zakresu działania i uzbieranych funduszy, Towarzystwo będzie wydawało swoje Roczniki.

P R Z Y P I S Y

1. K. Jarochoński, Literatura poznańska w pierwszej połowie bieżącego stulecia Poznań, 1880 s. 65.
2. A. Wojtkowski, Próby zorganizowania Towarzystwa Naukowego w Poznaniu przed 1857 r. „Kronika m. Poznania” 1927 s. 320 i nast.
3. S. Karwowski, Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego, Poznań 1918 t. I s. 293.
4. Statut Kasyna (10. XII. 1835) Archiwum Państw. Poznań, nac. Prez. IX B c 9. Bezpośrednich źródeł do odtworzenia działalności Kasyna brak. Sprawozdania i akta złożone w archiwum Potworowskich w Goli i u Lipskich w Lewkowie zaginęły, co utrudnia dziś bardzo właściwą ocenę pracy Kasyna. Z materiałów częściowo korzystał Karwowski j. w. tom I s. 283 i nast. oraz Wojtkowski j. w. T. Terlecki na marginesie pracy, Pierwsza synteza twórcza Ryszarda Berwińskiego, Bogunka na Gople, „Kronika m. Poznania” 1935 — ze względu na związki Berwińskiego z Kasynem gostyńskim, poświęca dużo miejsca działalności Wydziału Literackiego. O Kasynie pisze także F. Szafrąński, Gustaw Potworowski, Poznań 1939, dorzucając szereg nowych wiadomości nieznanymi poprzednim badaczom.
5. Biblioteka Kasyna w końcu 1858 r. została przekazana Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Poznaniu. por. A. Wojtkowski, Biblioteka Kasyna, „Kronika Gostyńska” 1933 s. 159—164.
6. F. Chłapowski, Wydział przemysłowy Kasyna Gostyńskiego „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1837—1845. Roczniki TPNT tom XXXIII Poznań 1907 s. 425—429.
7. Sprawozdanie z posiedzenia Wydziału przemysłowego dnia 1. i 2. III. w Gostyniu — „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842 s. 211—214. Przedrukowuje je z pewnymi skrótami „Tygodnik Literacki” 1842, nr 15 s. 119—120. „Demokrata Polski” Paryż 1842 s. 286—287, Karwowski j. w. s. 287—290; w dużej mierze opiera się na tym sprawozdaniu Wojtkowski j. w.
8. F. Szafrąński j. w. s. 34.
9. „Tygodnik Literacki”, 1838 t. I s. 320, zamieszcza w doniesieniach literackich informacje o zamierzonym wydawnictwie „Noworocznika wielkopolskiego”, który miał się składać z „rozpraw filozoficznych, teologicznych, historycznych, estetycznych, poezyj i powieści itd., napisanych przez Wielkopolanów i Wielkopolanki”.
10. E. Bojanowski, Rzecz o dyletantyzmie literackim, czytana na posiedzeniu literackim w Gostyniu dnia 7 maja 1842 „Przyjaciel Ludu” 1842 s. 12, 23, 38.
11. por. j. w.
12. Czołowymi pozycjami bibliograficznymi dla zagadnienia starożytnictwa i rozwoju badań nad sztuką narodową są prace: M. Walickiego, Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827—1862), Warszawa 1931 i K. Piwockiego, Rozwój badań nad sztuką narodową i zagadnienie starożytnictwa (na prawach rękopisu), „Materiały dyskusyjne komisji naukowej obchodu roku Mickiewicza P.A.N.”, Warszawa 1955.
13. „Przyjaciel Ludu” 1842 s. 233—236.
14. „Przyjaciel Ludu” 1842 s. 359—360.
15. „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842 nr 4 s. 47, Sprawozdanie Wydziału Literackiego.
16. m. i. czytamy w Sprawozdaniu... „Pomiędzy ościennymi na szczególną uwagę Wydziału zasługują Wendowie czyli Serby. Dotąd nie jesteśmy w bezpośrednim stosunku z mnogimi uczonymi Towarzystwami, zawiązanymi w Luzacji, celem wyratowania słowiańskiej narodowości od zupełnej zatraty atoli usiłowania P. P. Haupta z Gierlicza i Smolara we Wrocławiu zasięgane o Łuzakach, w czasie komunikowane bywają na sesjach Wydziału...”
17. Wystawy organizowane były w czasie zebrań ogólnych, w których brali udział wszyscy członkowie Kasyna. Najczęściej obrazowały one postępy na polu rolnictwa i techniki.
18. Sprawozdanie, por. j. w.
19. Sprawozdanie, por. j. w.
20. „Przyjaciel Ludu” 1842/3 s. 46—48.
21. Sprawozdanie Wydziału Literackiego w Kasynie Gostyńskim (z pos. 7. V. 42) „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842 s. 22—23. Poza tą wzmianką nie ma w materiałach dziś dostępnych żadnych wiadomości o zbiorze starożytności. Wiecej danych zachowało się odnośnie kolekcji mineralogicznej, por. „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842 s. 211.
22. Sprawozdanie, j. w.
23. Sprawozdanie, j. w.
24. Z. Kosidowski, Z okresu złotego kultury Poznania Poznań 1938 s. 45—47. Poszczególne lata działalności „Przyjaciela Ludu” omawiają prace magisterskie p. Kramperowej, Wawrzyniakówny i Kruszkówny pisane pod kierunkiem prof. R. Polłaka w Seminarium Literatury Polskiej UAM w Poznaniu.
25. A. Białycki: Piśmiennictwo w W. Ks. Poznańskim od r. 1850 i charakter tegoż w poprzedzających latach, Poznań 1858, s. 78.
26. Opinia o „Przyjacielu Ludu” cenzora Czwaliny przesłana naczelnemu prezesowi rejencji. Archi-

- wum Państw. w Poznaniu Nacz. Prez. X. 20.
Z. Kosidowski j. w. s. 46.
27. „Przyjaciół Ludu” 1835 s. 184.
 28. Sprawozdanie z posiedzenia Wydziału przemysłowego z dnia 1. i 2. III. w Gostyniu. „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842, s. 211—214.
 29. „Przyjaciół Ludu” 1843 s. 2; 1844 s. 247—8; 1846 s. 22, 55, 79, 91, 111, 124, 135, 143, 150, 174.
 30. Klechdy czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku ze zbiorów Wydziału Literackiego w Gostyniu. Warszawa, (A. G. Dubowski) 1900, s. 82.
 31. „Przyjaciół Ludu” 1847 s. 276, 284, 292, 301, 308.
 32. „Przyjaciół Ludu” 1843 s. 42—5.
 33. Obszerne sprawozdanie z jego działalności napisał E. Kierski, Wspomnienie o byłym Towarzystwie Starożytności w Szamotułach, „Przegląd Wielkopolski”, Poznań 1867, s. 209 i n. Praca ta stała się punktem wyjścia dla wszystkich późniejszych opracowań; o Towarzystwie szamotulskim pisali później: Karwowski j. w. t. I s. 317 do 320, Wojtkowski j. w. s. 334-9. Zajmował się nim J. Kostrzewski w *Dziejach polskich badań prehistorycznych*, Poznań 1949, s. 21—23 z uwagi na zainteresowania archeologiczne Towarzystwa.
 34. E. Kierski j. w. s. 215.
 35. Statuty Towarzystwa zamieszczono w aneksie.
 36. E. Kierski j. w. s. 215.
 37. E. Kierski j. w. s. 216.
 38. E. Wojtkowski j. w.
 39. J. Kostrzewski j. w.
 40. E. Kierski j. w. s. 219—225.
 41. Sprawozdanie z posiedzenia Wydziału przemysłowego dnia 1. i 2. III. w Gostyniu. „Przewodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1842, s. 211—214.
 42. „Przyjaciół Ludu” 1838, s. 319.
 43. „Przyjaciół Ludu” 1840, s. 4, 15.

Barbara Kuczałówna

Z BADAŃ NAD SZKICAMI I RYSUNKAMI JANA MATEJKI

W dotychczasowej literaturze naukowej omawiającej życie i twórczość Jana Matejki pomijano zazwyczaj jego działalność rysowniczą, albo traktowano ją bardzo pobieżnie, w związku z omawianiem kompozycji malarskich.¹

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie — w oparciu o grupę rysunków do obrazu „Batory pod Pskowem” — kolejnych etapów wytyczających drogę, na której kształtowała się i zmieniała koncepcja jednego z najlepszych obrazów Matejki.

Zespół tych szkiców będący w posiadaniu Muzeum Narodowego w Krakowie, choć stanowi bezsprzecznie najbogatszy materiał rysunkowych studiów, nie daje jednak wyczerpującej podstawy dla rozwiązania interesującego nas zagadnienia. Dlatego też przyjdzie w trakcie rozważań uwzględnić jeszcze studium olejne z r. 1869 z Muzeum Narodowego w Poznaniu, rysunek postaci Batorego z Muzeum Narodowego w Warszawie, a także trzy szkice opublikowane w swoim czasie przez M. Tretera² i E. Łepkowskiego,³ będące ważnym uzupełnieniem dla naszych badań. Niedostępne są dla nas natomiast szkice wzmiankowane w niektórych dawnych katalogach wystaw, pozostające w latach przedwojennych w posiadaniu osób prywatnych.⁴

Pomysł namalowania Stefana Batorego zrodził się w umyśle artysty dość wcześnie, już bowiem w r. 1855, miał powstać pierwszy szkic do tego obrazu.⁵ Powrócił Matejko do niej zapewne dopiero na jakiś czas przed r. 1869, o czym zdaje się świadczyć list z 7 września tego roku, w którym artysta pisał do swej żony Teodory w następujący sposób: „Dziś zacząłem malować szkic do Batorego, jak dotąd zdaje mi się, że nie ustąpi poprzednim. Jak widzisz zaczynam się chwalić, no ale podobno sama tym razem winną jesteś.”⁶

Powyższa wzmianka źródłowa odnosi się najprawdopodobniej do olejnego studium z tegoż roku, przechowywanego w zbiorach muzeum poznańskiego. Zarówno olejna technika jak i rozbudowana kompozycja obrazu, zmieniona zresztą w szeregu szczegółach w końcowej realizacji dzieła, pozwala sądzić, iż szkic olejny z roku 1869 poprzedzać musiały wstępne studia rysunkowe artysty, któremu zamysł stworzenia obrazu Batorego towarzyszył, jak już wspomniano, od roku 1855. Wydaje się jednak, iż do ostatecznego opracowania tego tematu przystąpił Matejko dopiero około r. 1869. Za twierdzeniem tym przemawia ogólna linia rozwojowa twórczości Matejki, który — jak wiadomo — dopiero od r. 1868, tj. od daty powstania Unii Lubelskiej zaczął wprowadzać do swych obrazów tematy gloryfikujące zwycięskie momenty historii polskiej.

Nazwa obrazu „Batory pod Pskowem” albo jak podaje Serafińska „Batory pod Wielkimi Łukami”⁷ jest — jak wiadomo — historycznie nieściśła, gdyż jeżeli akcja obrazu odbywała się pod Pskowem, to nie było tam króla, jeśli zaś pod Wielkimi Łukami to nie było tam znów Possevina. Łączy tu zatem Matejko dwa momenty historyczne — poselstwo moskiewskie u króla pod Wielkimi Łukami w r. 1580 z kapitulacją Pskowa w r. 1582, poprzedzającą zawarcie pokoju.

Połączenie tych dwóch wydarzeń podnoszone przez współczesnych artystów biografów⁸ wynikać musiało ze świadomego dążenia twórcy do spotęgowania dramatyzmu akcji, przy czym zestawione tu zostały obok siebie „...w potężnym kontraście trzy czynniki i trzy skutki pamiętnej wojny”.⁹ Rozwiązanie malarskie skomplikowanego tematu nasunąć musiało Matejce znaczne trudności przy komponowaniu obrazu. Nic też dziwnego, iż poświęcił mu wiele czasu



Ryc. 7. Jan Matejko. Batory. Rysunek. Kraków, Dom Matejki.

i pracy, jak tego dowodzą niezwykle liczne szkice rysunkowe, z których drobna zapewne część ocalała w zbiorach muzeów polskich.

Omawiane szkice dadzą się podzielić na dwie grupy, z których pierwszą stanowią wizje całości obrazu, drugą przedstawienia poszczególnych postaci.

Ustalenie chronologii rysunków, konieczne dla zarysowania przebiegu procesu twórczego Matejki, oparte być może z jednej strony na zbadaniu ich stosunku do ostatecznej redukcji obrazu, z drugiej na przekazach źródłowych charakteryzujących technikę pracy artysty. Ostatnie zagadnienie przedstawiają nam najlepiej słowa przyjaciela artysty, malarza Izydora Jabłońskiego: „...zamierzając robić obraz, kompozycję, wynotowawszy figury mające być w akcji jakiegoś faktu, nadto miejscowość gdzie się to ma dzieć, zaczął szkicować w albumie, formatu małego; rysując szybko, frenetycznie wytworzył istny obłok, tak zamacony, zakreślony, jakby indyjskimi bożkami, o wielu rękach, nogach, głowach we mgle, z tego chaosu dopiero zaczęły się wyłaniać więcej wyrażone mocniejszym konturem grupy, lub grupa wybitna figur więcej zdecydowanych w ruchach. Taką drogą zdobywszy coś na wyobraźni, zaczął ponownie drugi szkic, trzeci, coraz więk-

szy i jaśniej, czytelniej przedstawiający postawione sobie zadanie.”...¹⁰

Powyższy cytat pozwala wydzielić z grupy rysunków z Domu Jana Matejki jako najwcześniejszy, szkic przedstawiający siedzącą postać Batorego (ryc. 7 — M. N. K. nr 91.407, wym. 14 × 18,9 cm) w delii, ustawioną frontalnie i otoczoną po obu stronach niewyraźnie narysowanymi postaciami. Skłębione linie, „zamatowanie figur”, nerwowy i rwący się rysunek sprawia, iż nie można tu jeszcze mówić o jakiejś konkretnej kompozycji, określającej rolę poszczególnych figur jak i charakteryzującej teren, na którym ma się rozgrywać przedstawiona akcja. Jedyne centralna wyraźnie określona postać Batorego dowodzi, iż miała być ona głównym ośrodkiem niesprecyzowanej jeszcze bliżej kompozycji obrazu.

W następnym szkicu zaznacza się już pewna myśl kompozycyjna — z jednej strony dwór polski z wybijającą się postacią centralną króla, z drugiej poselstwo moskiewskie (ryc. 8 — M. N. K. nr 90.158, wym. 19,5 × 32 cm). Artysta operuje tu linią spokojniejszą, pełniejszą, mniej przerywaną. Całość jest już czytelna. W przeciwieństwie do szkicu pierwszego, artysta wprowadza wyraźne rozróżnienie w charakterze figur otaczających Batorego. Zamiast równo-



Ryc. 8. Jan Matejko. Szkic rysunkowy do *Batorego pod Pskowem*. Kraków, Dom Matejki.

rzędnie potraktowanych, po obu stronach stojących w zwartym szeregu sylwetek, podkreśleni zostali najważniejsi reprezentanci orszaku królewskiego i poselskiego. Pierwsze miejsce zajął Zamoyski, którego monumentalna postać przesłania częściowo króla, ubranego podobnie jak w szkicu wcześniejszym; jedynie usytuowanie Batorego na podwyższonym krześle zapewnia głównemu bohaterowi akcji uprzywilejowane znaczenie. Oś środkową rysunku zajmuje klęczący w profilu patriarcha Cyprian, wyciągający ręce z tacą ku Batoremu, przy czym dla podkreślenia rozdziału między królem a posłem moskiewskim artysta umieścił ciężką skrzynię stojącą na ziemi. Na drugim planie wśród pobieżnie naszkicowanych sylwetek nieznacznie tylko wyróżnia się postać Possevina. Po prawej stronie odpowiednikiem figury Zamoyskiego jest wyraźnie oznaczona postać Kniazia Oboleńskiego. Wbrew ustalonej koncepcji rozmieszczenia figur, artysta nie skonkretyzował jeszcze terenu rozgrywającej się akcji. Jedynie własnoręczny napis umieszczony poniżej Cypriana... „czerwony dywan” dowodzi, że kolorystyczna wizja zaczyna się już zarysowywać.

Ważnym uzupełnieniem powyżej przedstawionej koncepcji szkicowej jest świetny rysunek przedstawiający całą postać Batorego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (ryc. 9 — M. N. W. nr. inw. 145.724). Batory w pozycji siedzącej, w delii, w czapce z pióropuszem, w lewej ręce trzyma list, prawą opiera się na szablę. Głowa zwrócona trzy czwarte w

prawo, z małym zarostem, cała postać wyraża siłę i męstwo. Na tym samym rysunku po prawej stronie widzimy szkic ręki króla, zaś niżej napis: „List od Iwana”.

Sygnowany i datowany na rok 1869 szkic olejny z muzeum poznańskiego (ryc. 10 — M. N. P. nr. inw. Mp. 56, wym. 61,5 × 98,5 cm), przedstawia na pozór całkowicie ukształtowaną i zamkniętą już kompozycję. Dokładnie zlokalizowana akcja rozgrywa się wewnątrz namiotu, poza którym po prawej stoi oddział husarii na tle krajobrazu i miasta. Rowinięcie motywów figuralnych na linii horyzontalnej pozwoliło artyście dokładniej scharakteryzować poszczególnych bohaterów akcji. Zdecydowanie centralny akcent spoczywa teraz na królu, którego odosobniona postać dominuje nad całą kompozycją. Król Stefan ubrany już nie w delię, lecz w zbroję i zarzuconą na ramiona kapę spiętą kłamrą, trzyma w prawej ręce szablę, lewą zaś wspiera się o kolano.

Artysta rezygnuje tu ze wszystkich zbędnych szczegółów jak np. z podwyższenia tronu, skrzyni, czy z listu trzymanego przez króla w szkicu poprzednim, a pełne dumy i siły upozowanie mistrzowsko wyraża potęgę wielkiego władcy. Zamoyski odsunięty od króla, ubrany w delię i czapkę, stoi zwrócony z lekką w prawo, wspierając się dłonią o stół. Istotną zmianę wprowadził artysta również w upozowaniu posłów: Cyprian klęczący z dala, w chuście na głowie, traci przeważające znaczenie na rzecz stojącego nad nim Antoniego Possevina o kamiennej, ascetycznej twarzy, osłoniętej części-



Ryc. 9. Jan Matejko. List od Iwana. Rysunek. Warszawa, Muzeum Narodowe.

wo rondem kapelusza. Ta pokornie pochylona postać skupia jednak w sobie władzę i moc. Do sylwetki Possevina z poznańskiego studium można śmiało zastosować słowa biografy artysty odnoszące się do ukończonego już obrazu; „nic bardziej nie wyraża indywidualności Matejki, jego cech najszczególniejszych i nic lepiej nie ujawnia jego najdoskonalszych przymiotów artystycznych, jak ta figura Possevina”.¹¹

Ma rację Stanisław Witkiewicz. Już we wstępnym studium przykuwa uwagę widza ta postać mnicha, w którego twarzy skoncentrowana jest jakaś wielka tajemniczość. Wiele wymowy posiadają także ręce, pełne siły i „chytrości”, szczególnie opracowane przez artystę. Podobnie jak sylweta Possevina, tak i reszta poselstwa otrzymała dokładniejszą charakterystykę, pochylony Naszczokin jak i bijący czołem pokłony Oleferiew kontrastują z majestatycznym upozowaniem króla. Artysta przesunął tu sztywnie stojącą postać Oboleńskiego na sam brzeg obrazu, jakby świadomie dążąc do usunięcia przeciwwagi dla dumnej sylwety Zamoyskiego. W studium olejnym w przeciwieństwie do poprzednich szkiców ustalił Matejko także drugorzędne motywy, jak np. kształt i ozdoby namiotu, usytuowanie drugoplanowych postaci, zwłaszcza grupy mężczyzn

dzących w głębi namiotu, a nawet takie szczegóły, jak wsparcie nóg Batorego o skórę niedźwiedzią rzuconą na śnieg.

Wydawałoby się więc, że drobiazgowo opracowany pomysł wiernie już być mógł przez twórcę zrealizowany w skali monumentalnej. Matejko jednak nie spoczął w poszukiwaniu formy, która by jeszcze lepiej odpowiadała jego artystycznej wizji. Późniejsze szkice, poświęcone zarówno opracowaniu całości jak i poszczególnych grup postaci, wskazują na to, że cstateczną akceptację twórcy otrzymał jedynie najogólniejszy schemat kompozycyjny olejnego studium.

Następny rysunek ze zbiorów Domu Jana Matejki (ryc. 11 — M. N. K. nr 90163, wym. 11 × 19 cm) w przeciwieństwie do jasno określonego olejnego studium z r. 1869, wprowadza nas znowu w pełen twórczych wahań warsztat artysty. Matejko powraca do nerwowej i szkicowej linii charakteryzując tylko ogólnie poszczególne figury. Kompozycyjnie odmiennie jest potraktowana grupa rycerzy po stronie prawej, stłoczona i przysłaniająca daleki plan pejzażowy, oraz odmiennie zarysowane wnętrze namiotu, którego pierwotnie zamknięta płaszczyzna została uchylona, celem ukazania



Ryc. 10. Jan Matejko. Batory pod Pskowem. Szkic olejny. Poznań, Muzeum Narodowe.



Ryc. 11. Jan Matejko. Batory pod Pskowem. Rysunek. Kraków, Dom Matejki.



Ryc. 12. Jan Matejko. Studia. Kraków, Dom Matejki.



Ryc. 13. Jan Matejko. Studia. Kraków, Dom Matejki.

w głębszej perspektywie tłumnie zebranego orszaku królewskiego. Na szkicu tym widzimy również strzałkę skierowaną ku stojącej postaci z napisem „Possevin”, a na dole też ręką artysty słowa: „ustawiony za stołem” i „śnieg”. Pewnym nowym elementem wprowadzonym do tego szkicu jest chorągiew leżąca u stóp króla, a także pewne zmiany w ubiorze niektórych figur.

Dla rozwiązania poszczególnych etapów, poprzez które przechodziła myśl twórcy, cenne

są dwa bardziej fragmentaryczne rysunki. Pierwszy z nich (ryc. 12 — M. N. K. nr 90.160, wym. 12,2 × 19 cm) przekazuje nam wariant postaci Batorego, wspartej stopami na skórze niedźwiedziej, zgodny w ogólnym ujęciu z ostatnio omawianym szkicem, w którym jak już wspomniano, dodana została jedynie chorągiew rzucona pod nogi władcy. Poniżej artysta naszkicował kilka razy postać Cypriana, przy czym początkowo określa ją zaledwie paru liniami, zaś w dalszym przebiegu rysowania za-



Ryc. 14. Jan Matejko. Świta Batorego. Rysunek. Kraków, Dom Matejki.



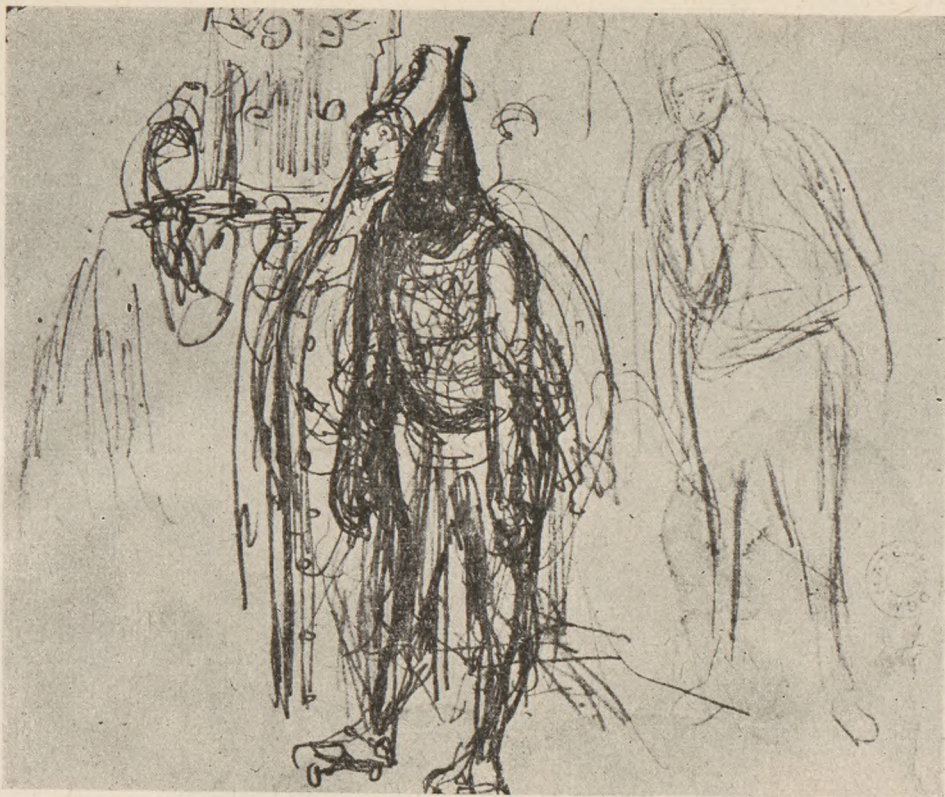
Ryc. 15. Jan Matejko. Świta Batorego. Rysunek. Kraków, Dom Matejki.

czyną ją różnicować, dochodząc w końcu do bardzo podobnego układu, jak na dużym obrazie. Za Cyprianem widoczna jest także postać skulonego Naszczokina trzymającego duży kapelusz w lewej ręce, którego nie miał w studium olejnym. Bardziej zastanawiające są umieszczone powyżej sylwetki mężczyzn siedzących jakby przy stole, będące może powtórzeniem motywu drugoplanowych postaci, siedzących w głębi namiotu ze studium z r. 1869.

Wydaje się prawdopodobne, iż ten sam te-

mat rozwinięty został szerzej w następnym fragmentarycznym rysunku. Widzimy na nim (ryc. 13 — M. N. K. nr 90.164, wym. 8,8×18 cm) postacię męską nie tylko z olejnego studium, ale i szkicu kompozycyjnego. Po lewej stronie umieszczony rysunek postaci Zamoyskiego nie budzi już większego zainteresowania, gdyż stosunkowo słabo naszkicowana postać nie oddaje zupełnie tej mocnej w wyrazie indywidualności.

Dotychczasowe uwagi nasuwają myśl, że



Ryc. 16. Jan Matejko. Szkic do postaci Oboleńskiego. Kraków, Dom Matejki.

główną trudność sprawiało artyście rozwiązanie „zaplecza” samego króla oraz zamknięcie obrazu po prawej stronie.

Te dwa motywy stały się głównym tematem następnych szkiców zachowanych w zbiorach Domu Matejki. Dwa z nich (ryc. 14 — M. N. K. 90.159, 15,5 × 29,8 cm oraz ryc. 15 — M. N. K. 90.162, wym. 11 × 19 cm) przedstawiają głowę króla i drugoplanowe postacie stojące za nim. Wśród nich można rozpoznać Bornamissę, Haraburdę, stojących po lewej stronie oraz Mikołaja Sieniawskiego i Kmitę Czarnobylskiego, umieszczonych w głębi za Batorem. Kompozycyjnie zgodne, przekazały nam ciekawy przykład, jak Matejko od pobieżnego szkicu przechodził do bardziej subtelnego i szczegółowego studium, mogącego już służyć za pełną podstawę dla olejnego obrazu. W szkicach tych widzimy ponadto, jak twórca zrezygnował z pierwotnej koncepcji całkowitej izolacji Batorego na rzecz związania go ze zwartą grupą dygnitarzy polskich, upozowanych analogicznie jak w końcowej realizacji obrazu. O tym, że szkice te są najbliższe ostatecznej koncepcji, mówią też takie drobiazgi, jak umieszczenie na słupie tarczy i kopii nad głową króla.

Ostatnie dwa rysunki z muzeum krakowskiego poświęcone są Oboleńskiemu. Na pierwszym (ryc. 16 — M. N. K. nr 90.161, wym. 12,2 × 16 cm) postać rycerza rysowana jest bardzo schematycznie, linią urywaną i nerwową. Drugi

szkic (ryc. 17 — M. N. K. nr 58.122, wym. 17,8 × 8 cm) jest już bardziej wykończony i układ figury bardzo podobny do tego na obrazie. Postać kniazia wyniosła, stojąca jakby na uboczku poselstwa, ubrana w zbroję, z rękami założonymi trzymającymi buławę, jest uosobieniem siły i nieufności. Obok niego z lewej strony stoi pacholę ubrane w sukienkę z wyhaftowanym orłem dwugłowym na piersiach. W rysunku ostatnim tłem dla postaci Oboleńskiego stał się zarysujący się w dali oddział husarii oraz kopuły cerkwi, co mogło by wskazywać na dalszą zmianę koncepcji rozwiązania prawej strony obrazu.

Zespół sześciu fragmentarycznych szkiców z Domu Jana Matejki stanowi, jak można sądzić, etap przejściowy poprzedzający powstanie dwóch rysunków kompozycyjnych reprodukowanych przez Tretera. Oba studia przekazują nam ostatecznie skryształizowaną wizję obrazu i różnią się jedynie między sobą drobnymi odchyleniami. W porównaniu z wcześniejszym studium, Matejko silnie ograniczył w nich zasięg namiotu, uzyskując tym samym dostateczną przestrzeń dla umieszczenia niespotykanej uprzednio postaci Żółkiewskiego w zbroi husarskiej i górującej ponad tłumem sylwety hetmana Orszowskiego na koniu. Podobnie też figura Oboleńskiego z towarzyszącym mu chłopcem otrzymała silniejszy akcent, dzięki odsunięciu jej od reszty postaci, od których oddziela ją widoczny w głębi orszak na tle pejzażu (ryc.



Ryc. 17. Jan Matejko. Szkic do postaci Oboleńskiego. Kraków, Dom Matejki.

18 i 19). Ten sam fragment został opracowany w szkicu reprodukowanym w *Imago Poloniae* (ryc. 20), w którym ujęcie poszczególnych postaci zbliża się coraz silniej do olejnej realizacji obrazu.

Na osobną wzmiankę zasługuje znane studium olejne „Zbroja Stefana Batorego”. O zbroi tej pisał już E. Łepkowski. Jest to zbroja typu węgierskiego z w. XVI, a została ona ofiarowana przez Batorego na prośbę Arcyksięcia Ferdynanda do zbiorów w Ambras, później zaś przeszła do Belwederu w Wiedniu. Matejko będąc w Wiedniu narysował naturalnej wielkości studium zbroi, którym posłużył się później przy malowaniu obrazu.¹²

Przedstawiony materiał rysunkowych szkiców i olejnych studiów, dotyczący obrazu „Batory pod Pskowem” pozwala osiągnąć bardziej szczegółowy pogląd na proces dojrzewania artystycznej wizji Matejki. Przytoczony zespół rysunków umożliwia bowiem z jednej strony śledzenie samej techniki rysowniczej artysty, z drugiej obserwowanie wahań ogólnej ideowej koncepcji dzieła.

Śmiałe łączenie w jednym artystycznym warsztacie zarówno nerwowych nieskonkretyzowanych, lecz pełnych dynamiki szkiców ze szczegółowo i realistycznie wypracowanymi studiami, obrazuje szerokie możliwości talentu Matejki, jako rysownika. Ta strona działalności Ma-



Ryc. 18. Jan Matejko. Szkic do Batorego pod Pskowem.



Ryc. 19. Jan Matejko. Szkic do Batorego pod Pskowem.



Ryc. 20. Jan Matejko. Szkiec do Batorego pod Pskowem.

tejki nie była przez jego monografistów dostatecznie uwzględniana. Jak sama linia w szkicach Matejki zmieniała krańcowo swój charakter, tak i podstawowa koncepcja myślowa ulegała poważnym modyfikacjom. Matejko bowiem przeszedł, jak można sądzić, daleką drogę od pierwszej wizji obrazu, w którym Batory miał być jedynie centralnym punktem w szeregu niemal izokefalicznie ustawionych postaci, poprzez następny etap, w którym król został izolowany od otoczenia, a poselstwo zdegradowane do grupy upokorzonych dygnitarzy, aż do końcowego pomysłu, w którym artysta osiągnął

równowagę pomiędzy królem, a grupą magnatów zarówno polskich jak i moskiewskich.

W świetle powyższych uwag rysunki z Domu Jana Matejki nabierają specjalnej wagi; przekazują nam kolejne fazy kształtowania się wizji artystycznej Matejki, której końcowa konkretyzacja odbiegała dość znacznie od pierwszego pomysłu.

Dalsze opracowania bogatego materiału szkiców i studiów mistrza, odnoszących się do poszczególnych obrazów, przyczynią się z pewnością do lepszego i głębszego zrozumienia jego twórczości.

PRZYPISY

¹ Szerzej potraktowane zagadnienie rysunkowych szkiców Matejki spotykamy w pracach M. Porębskiego, *Jana Matejki Kazanie Skargi, Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, P. I. W. 1953 oraz E. Łepkowskiego, *Studia i szkice Jana Matejki do obrazu „Joanna d’Arc”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934.

² M. Treter, *Jan Matejko*, Lwów 1939, str. 272 i 273.

³ E. Łepkowski, *Jan Matejko*, „Imago Poloniae”, Kraków 1938, str. 87.

⁴ W zbiorach Domu Jana Matejki znajdują się katalogi wystaw, w których napotykamy wzmianki o rysunkach do obrazu „Batory pod Pskowem”; są to: *Spis obrazów Matejki zgromadzonych na wystawie na Wawelu w r. 1883*. Kraków 1883, Nr 52; *Katalog wystawy dzieł Jana Matejki*, Lwów 1894, str. 41; *Katalog prac artystycznych Jana Matejki znajdujących się w zbiorach M. Gorzkowskiego*, Kraków 1896, str. 18; *Jan Matejko*, Bydgoszcz 1937, str. 13. *Katalog wystawy*

rysunków i szkiców Jana Matejki, Warszawa 1938, str. 65.

⁵ M. Porębski, *Realistyczny warsztat Matejki, jego źródła ideowe i jego aktualne znaczenie*, Warszawa 1953, str. 25. (Praca wygłoszona na Sesji Matejkowskiej w r. 1953).

⁶ J. Matejko, *Listy do żony Teodory*, Kraków 1927, str. 89.

⁷ S. Serafińska, *Jan Matejko*, Kraków 1955, str. 328.

⁸ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, str. 150.

⁹ M. Treter, *Jan Matejko*, Lwów 1939, str. 274.

¹⁰ I. Jabłoński, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, str. 53.

¹¹ S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1908, str. 240.

¹² E. Łepkowski, *Studium Jana Matejki „Zbroja Stefana Batorego” Muzeum Narodowe w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania”, Kraków 1952, str. 336 i 342.

WYSTAWY

Przemysław Smolarek

KONCEPCJA I WYSTAWY DZIAŁU MORSKIEGO SZCZECIŃSKIEGO MUZEUM POMORZA ZACHODNIEGO

Problematyka nautologiczna należy niewątpliwie do najmłodszych zjawisk w praktyce muzealnictwa polskiego. Nie będzie też przesadą twierdzenie, że jest ona ciągle jeszcze traktowana raczej jako *sui generis* egzotyka, niż określona dyscyplina badawcza. Nie tylko zresztą na gruncie muzealnictwa.¹

Całokształt rozwoju naszej gospodarki morskiej nie doczekał się do tej pory publikacji syntetyzującej; stosunkowo najwięcej uwagi poświęcono dziejom wojennej floty morskiej. Nie sposób nie podkreślić jednak, że właśnie dzieje wojennej floty morskiej stanowią mniej istotny temat w zakresie zagadnień, zasługujących na uwypuklenie w historii polskich stosunków z morzem.

W konsekwencji organizatorzy wystaw „morskich” niezmiennie koncentrowali uwagę na bitwie oliwskiej, podciągniętej stopniowo do rangi poważnej batalii równorzędnych potęg bałtyckich, zaznaczali zrozuwieniem kwestii idei *dominum maris* u Władysława IV, po czym ekspozycję z reguły zamykano przejaskrawionymi efektami i osiągnięciami gospodarki morskiej ostatnich lat. Dziedziny natomiast dla nautologa podstawowe, jak rozwój warunków eksploatacji morza, ekonomiki transportu wodnego, jego organizacji i techniki, dzieje budownictwa wodnego i portowego, szkutnictwa i budownictwa okrętowego — żeby te tylko wymienić — uwzględniano rzadko, bądź w niewystarczającej mierze.

Stan ten, historycznie uwarunkowany peryferycznością gospodarki morskiej w ogólnej produkcji narodowej, został wyczerpująco skomentowany;² tu momenty te podnosimy w celu silniejszego zaakcentowania dystansu dzielące-

go embrionalną polską nautologię od z dawna uznanych gałęzi wiedzy.

Na terenie muzealnictwa dystans ten uwielokrotnia się, zwłaszcza w odniesieniu do możliwości ekspozycyjnych.

Sporo zabytków kręgu zainteresowań nautologii polskiej magazynują, jak wiadomo, muzea morskie Skandynawii. Nie mamy natomiast odpowiedniego rozeznania terenu w kraju, ponieważ nie przeprowadzono systematycznych badań kompleksowych pod kątem eksploracji nautologicznej. Miarą uznania dla zabytków już zabezpieczonych była, do niedawna jeszcze, sprawa wczesno-średniowiecznych łodzi oruńskich przechowywanych w tzw. składnicy muzealnej w Oliwie.

Z tych względów stojąca do dyspozycji baza materiałowa jest uboga i nie można jej w żadnym wypadku porównywać z zespołami źródeł i przedmiotów, jakimi operują muzea archeologiczne, etnograficzne, historyczne, artystyczne czy przyrodnicze. W przeciwieństwie bowiem do tych wszystkich, każda ekspozycja nautologiczna, w obecnych warunkach, musi posługiwać się przede wszystkim rekonstrukcją. Z drugiej strony — dodajmy — ta pryncypialność rekonstrukcji jest postulowana przez treść tematów ekspozycyjnych, nierozdzielnie związanych ze stoczną, portem i okrętem.

Dotykając ledwie trudności ekspozycyjnych i kłopotów z literaturą fachową, przejdźmy do kwestii programu.

Sprawa opracowania koncepcji była najpoważniejszym zadaniem dla Działu Morskiego, utworzonego w r. 1950 w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Brak kontaktów z nowoczesnymi muzeami morskimi zachodniej



Ryc. 21. Dział Morski. Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie.

Europy i Skandynawii zmuszał do wyciągania wniosków wyłącznie z doświadczeń rodzimych. Nie są one zbyt bogate.

Pierwsza kolekcja typu historyczno-morskiego założona została bowiem w Polsce dopiero w r. 1924 i stanowiła prywatną własność swego fundatora Stanisława Ledóchowskiego. Muzeum Morskie Ledóchowskiego zajmowało 10 niewielkich pokoi w budynku przy ul. Przemysłowej 32 w Warszawie. Zgromadzone tam zbiory, ilustrując zainteresowania właściciela, składały się przede wszystkim z modeli statków różnych typów, pewnej ilości obrazów i wydawnictw o tematyce marynistycznej, nadto archiwum materiałów dotyczących organizacji polskich i zagranicznych linii okrętowych. Tego rodzaju przedmioty, nie zawsze oczywiście mogące pretendować do miana eksponatów muzealnych, podzielono schematycznie na kilka „działów”, jak polski, belgijski, angielski, szwedzki, niemiecki, kanadyjski, francuski i rosyjski. Po trzynastu latach pionierskiej działalności energiczny kolekcjoner potrafił własnym kosztem zapoczątkować edycję „Biuletynu”, pierwszego i jak dotąd, jedyne go czasopisma

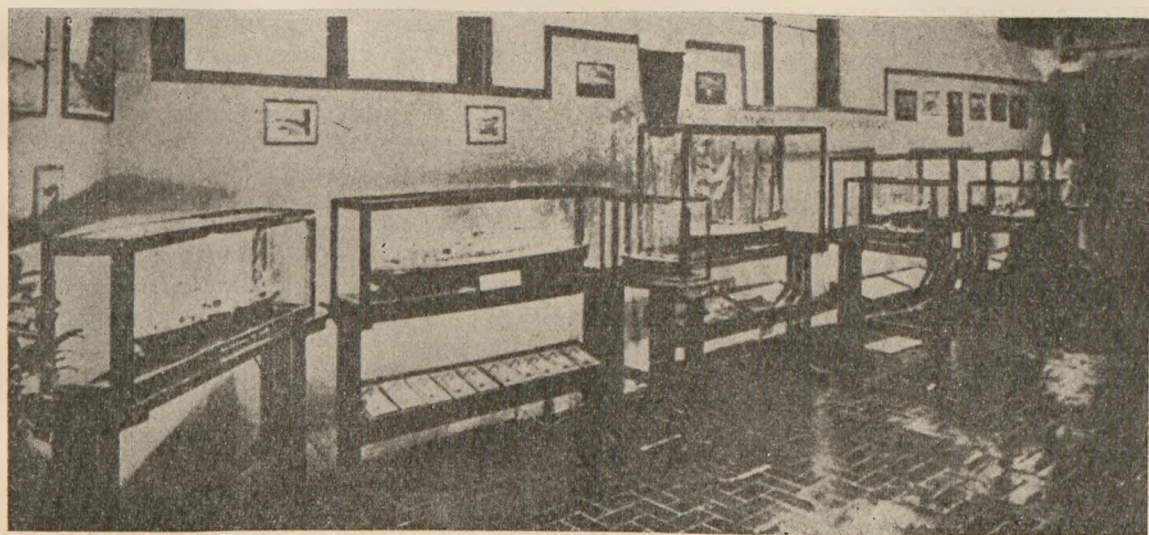
poświęconego muzealnictwu nautologicznemu w Polsce.³

Muzeum Morskie w całym tego słowa znaczeniu założone zostało dopiero po wojnie, staraniem Instytutu Bałtyckiego. Otrzymało ono doskonale warunki lokalowe w b. muzeum przyrodniczym w Szczecinie, przy Wałach Chrobrego. Gmach, położony tuż nad portem, o kubaturze 75.000 m³, a powierzchni sal ekspozycyjnych ca 3.000 m², wyremontowano w latach 1946—1948 kosztem ponad 10 milionów złotych z kredytów Ministerstwa Odbudowy, Min. Żeluzi oraz Min. Przemysłu i Handlu.

Pewna część zbiorów Muzeum Ledóchowskiego, pamiątki po gen. Mariuszu Zaruskim i Leopoldzie Janikowskim, fragmenty bogatych kiedyś zbiorów etnograficznych Buschana, wreszcie sporo botaniki i geologii — oto zaczątek powojennego muzealnictwa morskiego. Zestawienie to w pewnym stopniu tłumaczy trudności przed jakimi znaleźli się autorzy polityki programowej dla Muzeum Morskiego. Punktem wyjścia przy ustalaniu koncepcji programowej była sugestia Józefa Borowika, zdaniem którego nowa placówka miała powiązać w sobie „zagadnienia gospo-



Ryc. 22. Dawne Muzeum Morskie St. Ledóchowskiego w Warszawie.



Ryc. 23. Fragment wystawy morskiej w Warszawie, 1935 r.

darcze, techniczne i przyrodnicze, leżące u podstaw transportu morskiego i rybołówstwa”.⁴ W takich warunkach poważnym krokiem naprzód była podróż prof. Kazimierza Demele do Holandii, Belgii, Francji i Monako w jesieni 1948 roku w celu zapoznania się z organizacją muzeów morskich w tych państwach.⁵

Przyjęta ostatecznie dla szczecińskiego muzeum koncepcja przypominała do pewnego stopnia programy berlińskiego Museum für Meereskunde i göteborgskiego Sjöfartsmuseet,

a charakteryzowała się zasadą tzw. „trzech pionów” i „trzech kręgów”. Muzeum miało więc posiadać trzy podstawowe działy („piony”): przyrodniczy, geograficzno-gospodarczy i humanistyczny. Rozpracowanie naukowe i ekspozycyjne przewidywano natomiast w trzech „kręgach”, tj. lokalnym, regionalnym i światowym.

Przykładowo podaję, za J. Borowikiem, schemat układu tematyki kręgu regionalnego:⁶

Pion przyrodniczy	Pion geograficzno-gospodarczy	Pion humanistyczny
biologia Bałtyku	trzy wielkie porty polskie	historia Słowian na Bałtyku
hydrografia	polska flota handlowa i wojenna	kultura skandynawska
flora i fauna Bałtyku	rybołówstwo morskie, polskie i bałtyckie	środowisko portowe
zatoka Gdańska	budownictwo okrętowe	marynarze
wydajność Bałtyku	linie regularne Polski i krajów bałtyckich	rybacy morscy
instytucje badawcze	niektóre porty bałtyckie	

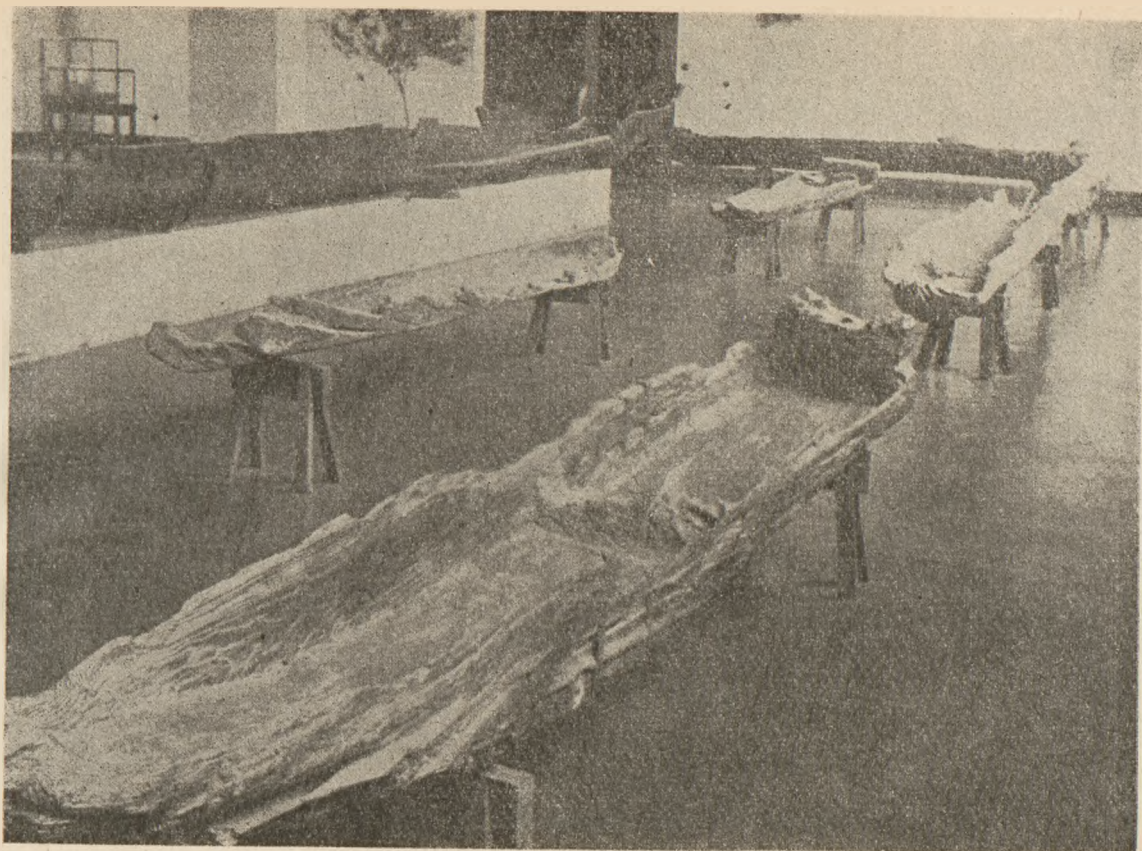
Trudno dzisiaj ocenić ten projekt, gdyż nie został on nigdy w pełni zrealizowany wobec likwidacji Instytutu Bałtyckiego i Muzeum Morskiego w r. 1950. W praktyce można mieć pewne wątpliwości, czy mógłby być on urzeczywistniony w płaszczyźnie ekspozycyjnej, a tym bardziej naukowo-badawczej. Zastrzeżenia te, skierowane przede wszystkim w stosunku do wszystkich trzech kręgów pionu humanistycznego, wypływają zarówno z analizy konkretnych warunków kadrowych, jak i materiałowych.

Wielodziałowe Muzeum Morskie jest wyrazem tendencji w kierunku sformułowania pewnej syntezy wiedzy o morzu. Synteza taka dla odbiorców równie słabo zorientowanych w zagadnieniu jak nasz przeciętny widz muzealny, może być bardzo instruktywna. Sądzę, że w praktyce na rzecz efektów dydaktycznych przyszłoby zrezygnować z wewnętrznej pracy naukowo-badawczej. Próba oscylowania między ekspozycją o typie poprawnie przygotowanej wystawy pisanej, a badaniami terenowymi i kameralnymi, przy tak różnicowanym, zaniedbanym i rozległym zagadnieniu, mogłaby przynieść pewien kompromis jedynie

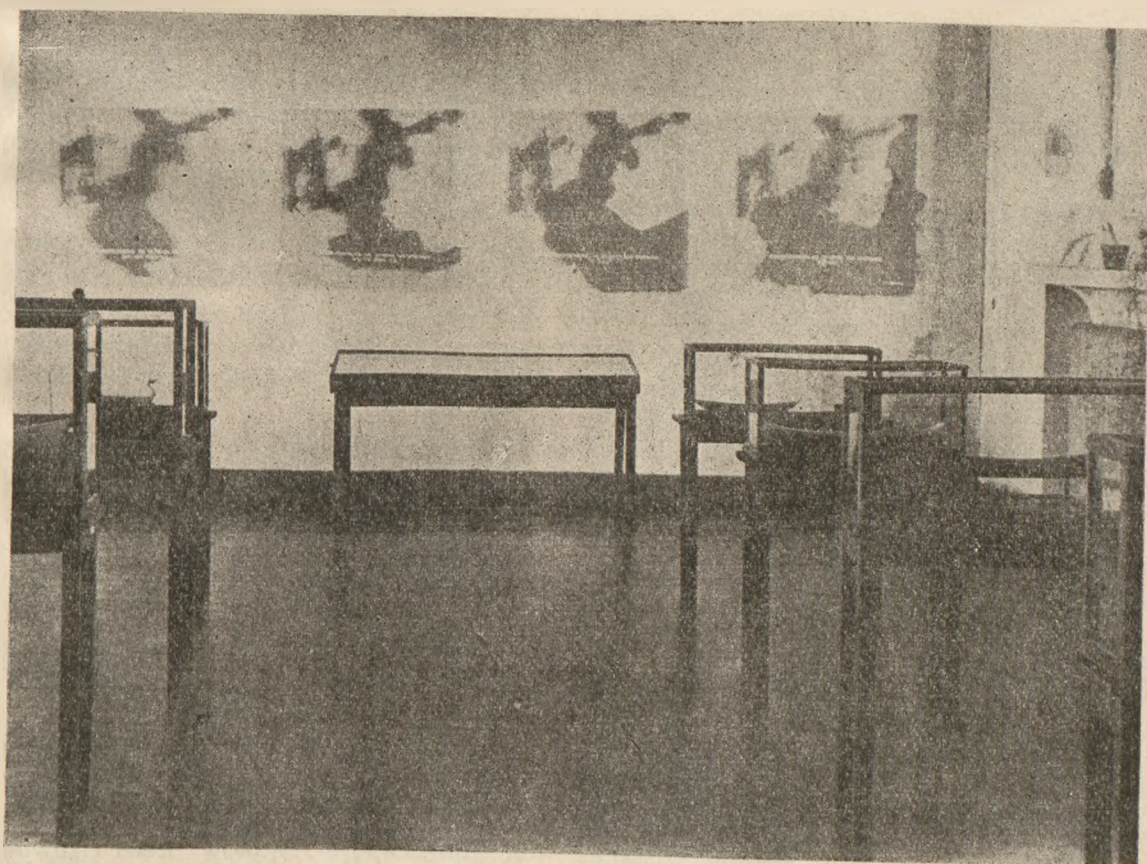
przy bardzo dużym budżecie i licznym personelu o wysokich kwalifikacjach.

Likwidując w r. 1950 Muzeum Morskie przekazano wszystkie jego agendy Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. W ten sposób narodził się Dział Morski.

Kontynuacja programu dawnego Muzeum Morskiego w zmienionych warunkach organizacyjnych nie mogła oczywiście wchodzić w rachubę. Zakres prac naukowo-badawczych i ekspozycyjnych należało dostosować do sytuacji Muzeum Pomorza Zachodniego, jego problematyki i możliwości finansowych. Na tym gruncie, w konfrontacji założeń programowych dawnego Muzeum Morskiego z aktualnymi warunkami, dopiero po kilku latach szukania nowych rozwiązań, poczęła się krystalizować nowa koncepcja. Zbiory „pionu” przyrodniczego utworzyły osobny Dział Przyrodniczy, część zbiorów pionu geograficzno-gospodarczego i humanistycznego przejęły inne pracownie muzeum, a pewne partie oddano instytucjom pozamuzealnym. Te pierwsze lata istnienia Działu, zwanego wówczas „marynistycznym”, nosiły cechy niebezpiecznego impasu. Stan posiadania Działu ograniczono do eksponatów zwią-



Ryc. 24. Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Fragment wystawy „Początki słowiańskiego budownictwa okrętowego”. Łodzie dłubanki.



Ryc. 25. Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Fragment wystawy „Początki słowiańskiego budownictwa okrętowego”. Łodzie klepkowe.



Ryc. 26. Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Fragment „Salu łodzi charbrowskiej”.

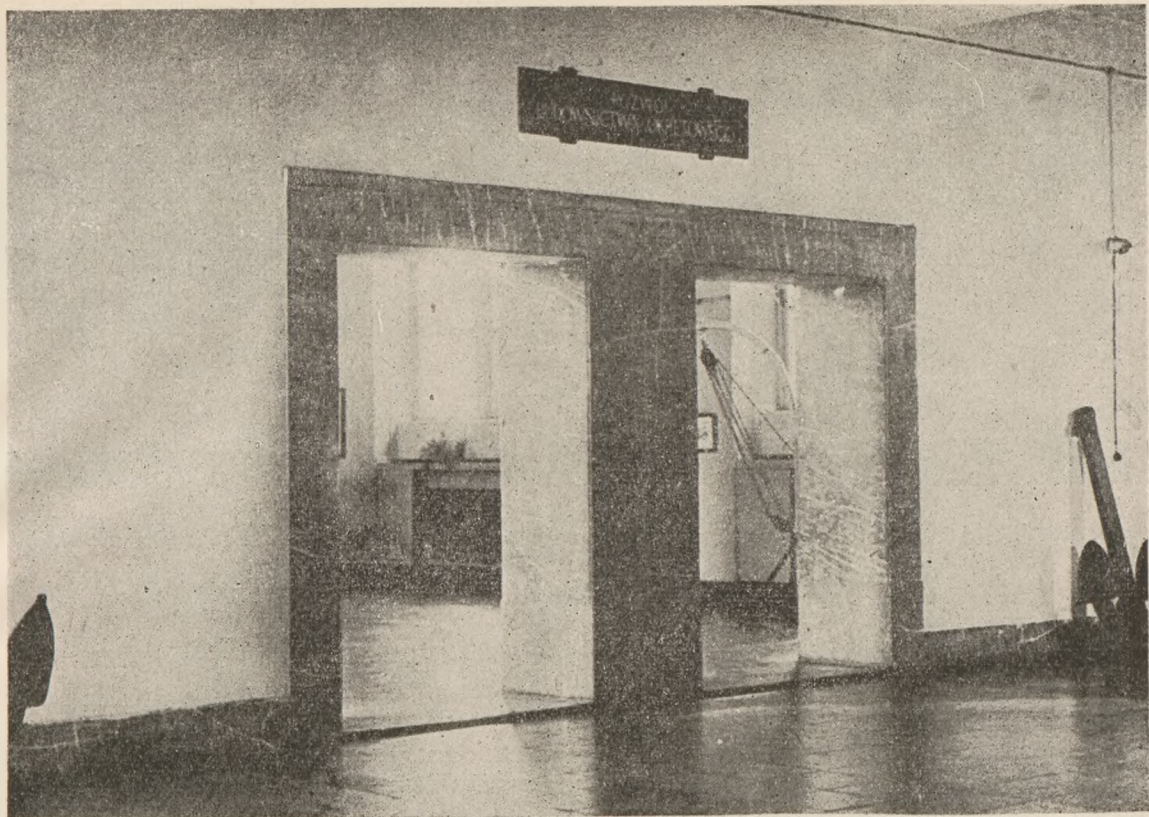
zanych z techniką żeglugi. Ow czysto mechaniczny podział, przeprowadzony w drodze administracyjnej, mógł być zaakceptowany dzięki nowym zamierzeniom programowym. Definitywnie bowiem przyjęto dla Działu profil historyczno-techniczny, mający obrazować rozwój słowiańskiej, gdańskiej i polskiej techniki morskiej (włączając w to pojęcie, umownie, również technikę żeglugi śródlądowej).

W kwietniu 1954 r. Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków zorganizował w Szczecinie konferencję specjalistyczną poświęconą dyskusji nad drogami rozwoju muzealnictwa morskiego. W konkluzji przewidywano utworzenie w przyszłości muzeów morskich w Gdańsku i Szczecinie. Zaprojektowany profil Działu Morskiego, jako załączek przyszłego samodzielnego muzeum, spotkał się z aprobatą. W celu scharmonizowania wysiłków placówek gdańskiej i szczecińskiej uznano potrzebę specjalizacji tematycznej; Szczecin winien mianowicie położyć większy nacisk w pracach naukowych na okres wczesnośredniowieczny, jako ten, w którym słowiańszczyzna zachodnio-pomorska odegrała poważną rolę w żegludze bałtyckiej. Dla Gdańska rezerwowano problematykę rozwoju żeglugi wiślanej i gdańskiej w czasach Rzeczypospolitej folwarczno-pańszczyźnianej. Podział ten nie wy-

kluczał bynajmniej ewentualności eksponowania tematów „gdańskich” w Szczecinie, czy „zachodnio-pomorskich” w Gdańsku, a był jedynie naturalną dążnością do powiązania działalności muzeum ze specyfiką regionu.

Do naczelných zadań Działu Morskiego w Szczecinie zaliczyliśmy:

1. inwentaryzację i opracowanie zabytków do dziejów szkutnictwa i budownictwa okrętowego słowiańskiego, gdańskiego i polskiego
2. inwentaryzację i opracowanie zabytków do dziejów budownictwa portowego i wodnego na ziemiach polskich
3. inwentaryzację zabytków i skatalogowanie źródeł pisanych do dziejów nawigacji gdańskiej i polskiej
4. skatalogowanie źródeł pisanych do dziejów słowiańskiego, gdańskiego i polskiego budownictwa okrętowego
5. skatalogowanie źródeł pisanych do dziejów budownictwa portowego i wodnego na ziemiach polskich
6. konserwację wraków łodzi słowiańskich i pruskich, odnajdywanych na południowym wybrzeżu Bałtyku



Ryc. 27. Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Hall parteru.

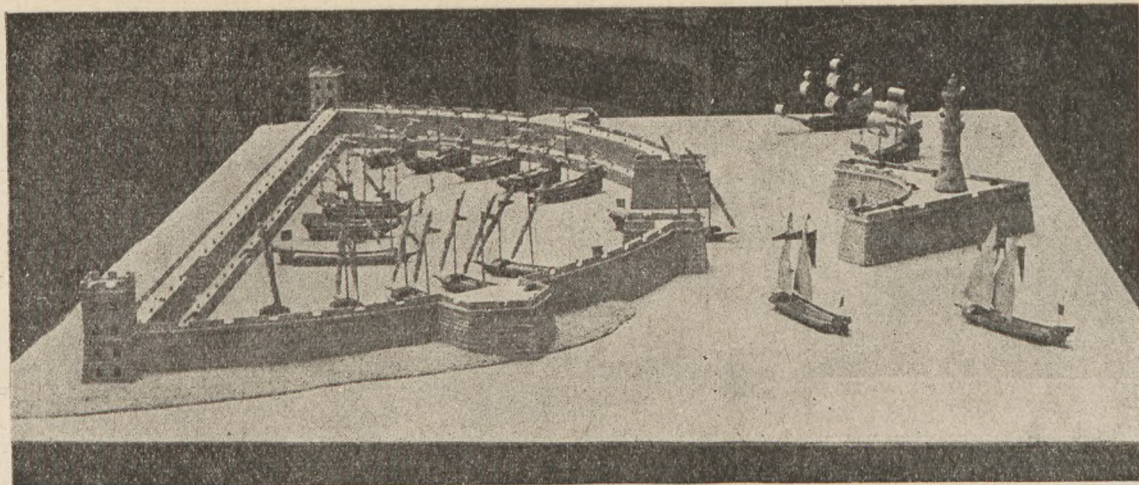
7. konstrukcję modeli najważniejszych typów statków żeglugi bałtyckiej z XIII—XX wieku
8. konstrukcję modeli jednostek floty wojennej dawnej Rzeczypospolitej
9. konstrukcję modeli jednostek współczesnej floty polskiej (międzywojennej i powojennej)
10. konstrukcję makiet najważniejszych portów rzecznych i morskich z terenów polskich
11. konstrukcję makiet najważniejszych stoczni i warsztatów szkutniczych.

W zakresie prac naukowo-badawczych Działu, w oparciu o tak zakreśloną koncepcję ogólną, na pierwszy plan wysunęła się sprawa inwentaryzacji zabytków słowiańskiego, gdańskiego i polskiego budownictwa okrętowego i szkutnictwa. W latach 1953—1956 przeprowadzono inwentaryzację najprymitywniejszych jednostek żeglugi śródlądowej, mianowicie łodzi dłubanek, znalezionych na terenie Pomorza Zachodniego. W dalszym etapie planowane jest zinwentaryzowanie i opracowanie typologiczne dłubanek z innych rejonów Polski. Równoległe od roku 1954 prowadzone są badania inwentaryzacyjne wczesnośredniowiecznych łodzi klep-

kowych Słowian pomorskich. Od r. 1955 natomiast katalogowanie i opracowanie źródeł pisanych do dziejów słowiańszczyzny zachodniopomorskiej; z końcem r. 1956, wreszcie, zapoczątkowano prace nad inwentaryzacją zanikających typów łodzi rybackich, budowanych przez współczesnych szkutników pomorskich.

Akcja inwentaryzacyjna spowodowała konieczność założenia archiwum dokumentacyjnego, obejmującego szczegółową dokumentację techniczną inwentaryzowanych jednostek względnie ich fragmentów. Dla celów porównawczych niezbędnym okazało się być również zaprowadzenie archiwum fotograficznego dłubanek i klepkowców strefy bałtyckiej (zawiera ono obecnie tylko materiały od epoki brązowej do XIII w. n. e.).

Pewną ilustracją tych prac stanowią sale ekspozycyjne. Dział rozporządza łącznie 6 salami o powierzchni 1240 m². Dwie z nich przeznaczono na wystawy poświęcone początkom słowiańskiego budownictwa okrętowego. W pierwszej pokazano ewolucję typologiczną dłubanki, jako najprostszego środka komunikacji wodnej, znanego dotychczas na naszych terenach. Przy doborze eksponatów kierowano się chęcią pokazania typów charakterystycznych dla poszczególnych epok. Znalazły się więc na sali dłubanki tzw. półokrągłe, korytowate, pła-



Ryc. 28. Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. Makieta twierdzy morskiej z XVII wieku.

skodenne i czółnowate, jak również niektóre ciekawsze rodzaje tych typów. Kolekcja typologiczna dłubanek będzie stosunkowo pełna, gdy uda się zamknąć ją typem charakteryzującym się zamontowanymi wręgami. Znane z terenów Pomorza Zachodniego łodzie tego rodzaju nie dochowały się do naszych czasów. Nie jest wykluczone, że będzie można jednak uzyskać dłubankę wręgową z Muzeum Pomorskiego w Gdańsku.

Następną fazę ewolucji szkutnictwa pomorskiego obrazuje druga część wystawy, gdzie zebrano kolekcję modeli wczesnośredniowiecznych łodzi pomorskich i pruskich, łącznie 9 jednostek,⁷ wszystkie w skali 1:20. Ich budowa, oparta o przygotowane liniorysy i rysunki konstrukcyjne, trwała 3 lata. Przeciętna długość procesu produkcyjnego jednego modelu, nie licząc opracowania koncepcyjnego i sporządzenia rysunków, wynosiła ca 6 miesięcy. W chwili obecnej trwają prace nad rekonstrukcją modelarską klasycznych pomników szkutnictwa skandynawskiego, przy czym gotowe są już modele tzw. łodzi z Brandskogen (epoka brązu) i z Nydam (IV wiek n. e.). Na ukończeniu jest model statku „Kvalsund II” (VI wiek n. e.). Oprócz wymienionych zbiór jednostek skandynawskich powiększą modele: łodzi duńskiej z Alsen (przełom epoki brązu i żelaza), norweskich z Oseberg i Gokstad (era wikingów) oraz frachtowców „Falsterbo” i „Kalmar I”, zbudowanych w XII/XIII wieku.

Wyeksponowanie modeli przedstawiających rozwój skandynawskiego szkutnictwa od epoki brązu do XII wieku n. e. jest konieczne, gdyż tylko na takim tle staje się czytelny poziom i odrębna swoistość techniki szkutnictwa słowiańskiego.

W toku prac nad inwentaryzacją zabytków szkutnictwa słowiańskiego ujawnione zostały

nieścisłości dokonane przez archeologów niemieckich przy odbudowie wraku łodzi, datowanej na wiek X, znalezionej nad jeziorem łębskim pod Charbrowem w r. 1896.⁸ Wrak tej łodzi, historia odkrycia i dwukrotnych prób odbudowy, znalazły pomieszczenie w tzw. „sali łodzi charbrowskiej”. Ekspozycja ta stanowi ostatni człon wystawy początków słowiańskiego budownictwa okrętowego.

Kontynuację ciągu wystawowego stanowią sale „Rozwoju budownictwa okrętowego”. Pracę nad rekonstrukcją typów statków żeglugi bałtyckiej od XIII do XX wieku pozornie ułatwiał fakt uzyskania przez Dział modeli z b. Muzeum St. Ledóchowskiego i b. Muzeum Morskiego. W rzeczywistości modele te nie mogą spełniać swej właściwej funkcji dydaktycznej z dwóch względów: 1. ich wykonanie nie zawsze odpowiada wymogom modelarstwa muzealnego (np. „Arc Royal” przejęty z Muzeum Morskiego), 2. ekspozycja przedstawiająca rozwój budownictwa okrętowego powinna teoretycznie operować modelami utrzymanymi w jednej skali. Tymczasem skala wymienionych modeli jest silnie zróżnicowana.

Wystawa „Rozwój budownictwa okrętowego” zajmuje dwie sale o powierzchni 313 m². W założeniu miała ona zapoznać z procesem produkcji i konstrukcją współczesnego statku handlowego oraz zorientować w etapach ewolucji, jaką w poprzednich epokach przeszedł dzisiejszy frachtowiec. Przy pomocy makiety stoczni (o wymiarach 2,64 m²) pokazano poszczególne fazy budowy okrętu od chwili położenia stępki do momentu wodowania, dając jednocześnie pogląd na organizację stoczni. Uzupełnieniem makiety są m. in. modele doków pływających i suchych. Kwestie ściśle techniczne, bardziej skomplikowane, związane z konstrukcją okrętu, doskonale opracował doc. Witold Urba-



Ryc. 29. Model fregaty „Minerwa” z XVIII wieku.

nowicz z Instytutu Morskiego w Gdańsku, na sześciu niezwykle przejrzystych tablicach. W tejże sali wystawiono niektóre oryginalne elementy wyposażenia statku oraz zestaw instrumentów nawigacyjnych.

Siedem wieków ewolucji współczesnego frachtowca ilustruje 21 modeli okrętów. W praktyce zbyt duża rozpiętość ram chronologicznych i różnice w konstrukcji żaglowców i parowców zmuszają do wydzielenia w przeszłości dwu odrębnych części: a) budownictwa z wieków XIV—XVIII i b) budownictwa z wieków XIX—XX.

Rozczłonowanie takie pozwoli w obu częściach uwydatnić jednostki polskie. O ile dla

wieku XX nie będzie to zbyt trudne, o tyle rekonstrukcja floty dawnej Rzeczypospolitej posuwa się naprzód bardzo powoli i prawdopodobnie bez badań w archiwach duńskich i szwedzkich będzie w ogóle niemożliwa. W chwili obecnej mamy w Polsce odtworzone modele jedynie „Wodnika”, „Strzelca” (przez mgr. Mieczysława L. Boczara z Krakowa) i „Złociste Słońce” (przez Bolesława Piotrowskiego ze Szczecina). O ile nam wiadomo w opracowaniu jest zygmuntowska galeona „Smok”, a Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni posiada zabytkowy model „Marsa”. Nie jest wykluczone istnienie innych modeli, o których nie zdołaliśmy zebrać informacji.



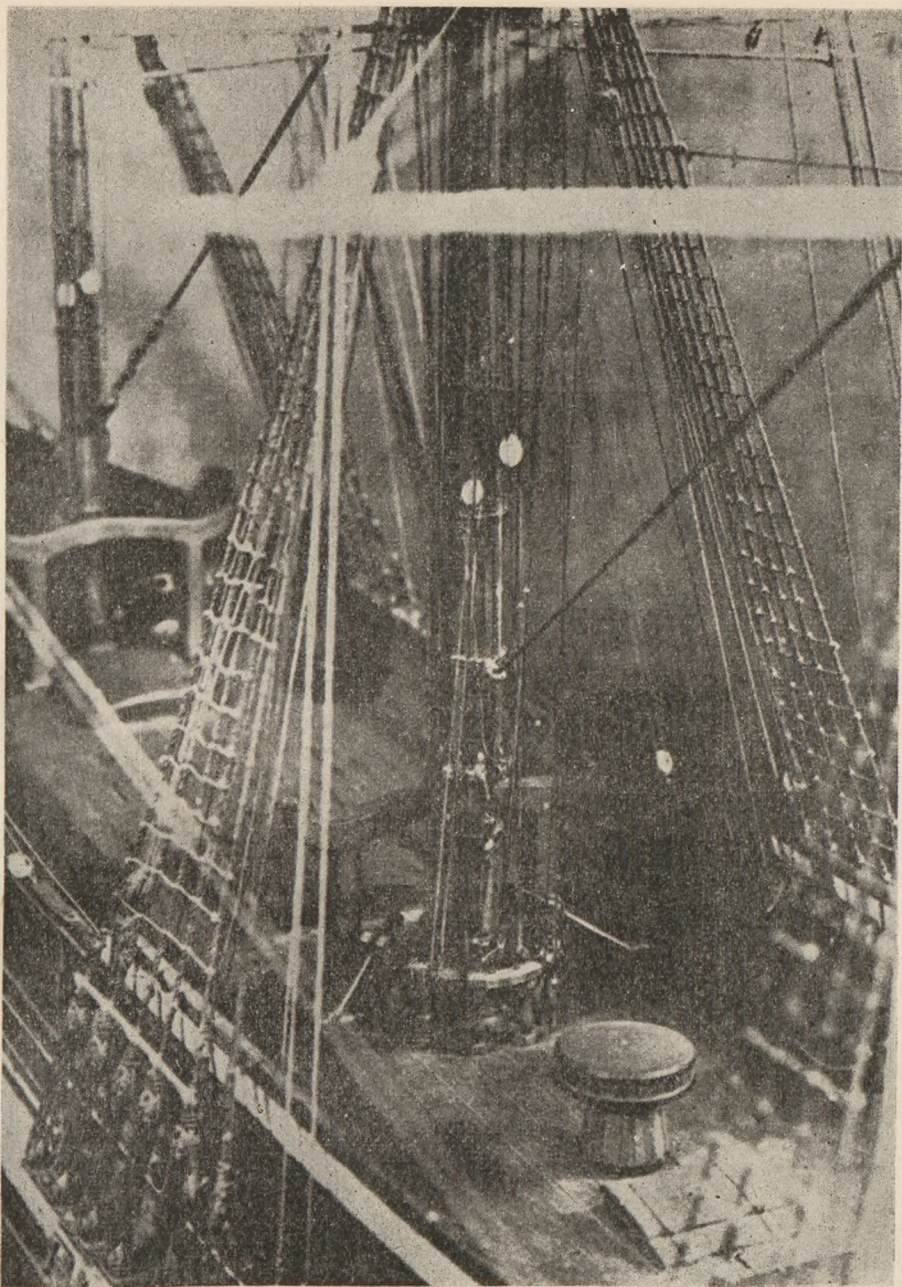
Ryc. 30. Fragment takelunku fregaty „Minerwa”. Model.

W każdym razie w dziedzinie tej najbliższe lata nie roszą nadziei na szybką poprawę sytuacji; cykl bowiem pracy badawczej, przygotowania rysunkowego i produkcji jest niewspółmiernie dłuższy i droższy, niż przy budowie modeli łodzi wczesnośredniowiecznych.

W przede dniu całkowitej reorganizacji znajduje się obecnie najstarsza wystawa Działu „Rybołówstwo”.

Stale rozrastające się wystawy szkutnictwa słowiańskiego i dziejów budownictwa okrętowego zajmą 2 sale „Rybołówstwa”, w których staraliśmy się naszkicować podstawowe kwestie problematyki polskiego rybołówstwa śródlądowego i dalekomorskiego. Jedną z sal mia-

nowicie zajmie wrak wczesnośredniowiecznej łodzi z Czarnowska (tzw. „Charbrów III”), znalezionej w r. 1931 nad jeziorem Łebskim około 1,5 km na północny-wschód od stanowiska, skąd w swoim czasie przewieziono do Szczecina eksponowaną w dziale łódz „charbrowską” (tzw. „Charbrów I”). Dyrekcja muzeum planuje przywiezienie łodzi czarnowskiej. Do drugiej z sal po „Rybołówstwie”, tuż obok łodzi czarnowskiej, przesunięta będzie ekspozycja łodzi charbrowskiej. Salę, zwolnioną przez łódź charbrowską, wypełni powiększona kolekcja modeli łodzi i statków skandynawskich i słowiańskich, ponadto makiety wczesnośredniowiecznych stocznicy i portów.



Ryc. 31. Fragment śródokręcia fregaty „Minerwa”. Model.

Wystawa rybołówstwa, po reorganizacji, zajmie trzy sale b. Działu Przyrodniczego, który uległ ostatnio w Muzeum Pomorza Zachodniego likwidacji.

W świetle powyższych uwag możemy stwierdzić, że Dział Morski w zasadzie systematycznie realizuje przyjęte przed kilku laty wytyczne, mimo bardzo skromnych możliwości

personalnych (przez 5 lat Dział dysponował jedynie trzema pracownikami). W koncepcji swej zbliża się stopniowo do typu jednokierunkowego muzeum morskiego z Helsingør czy Sztokholmu. Uwzględniając specyfikę naszych stosunków na pierwszy plan wysunęliśmy jednak całokształt zjawisk łączących się z pojęciami *port — stocznia — statek*.

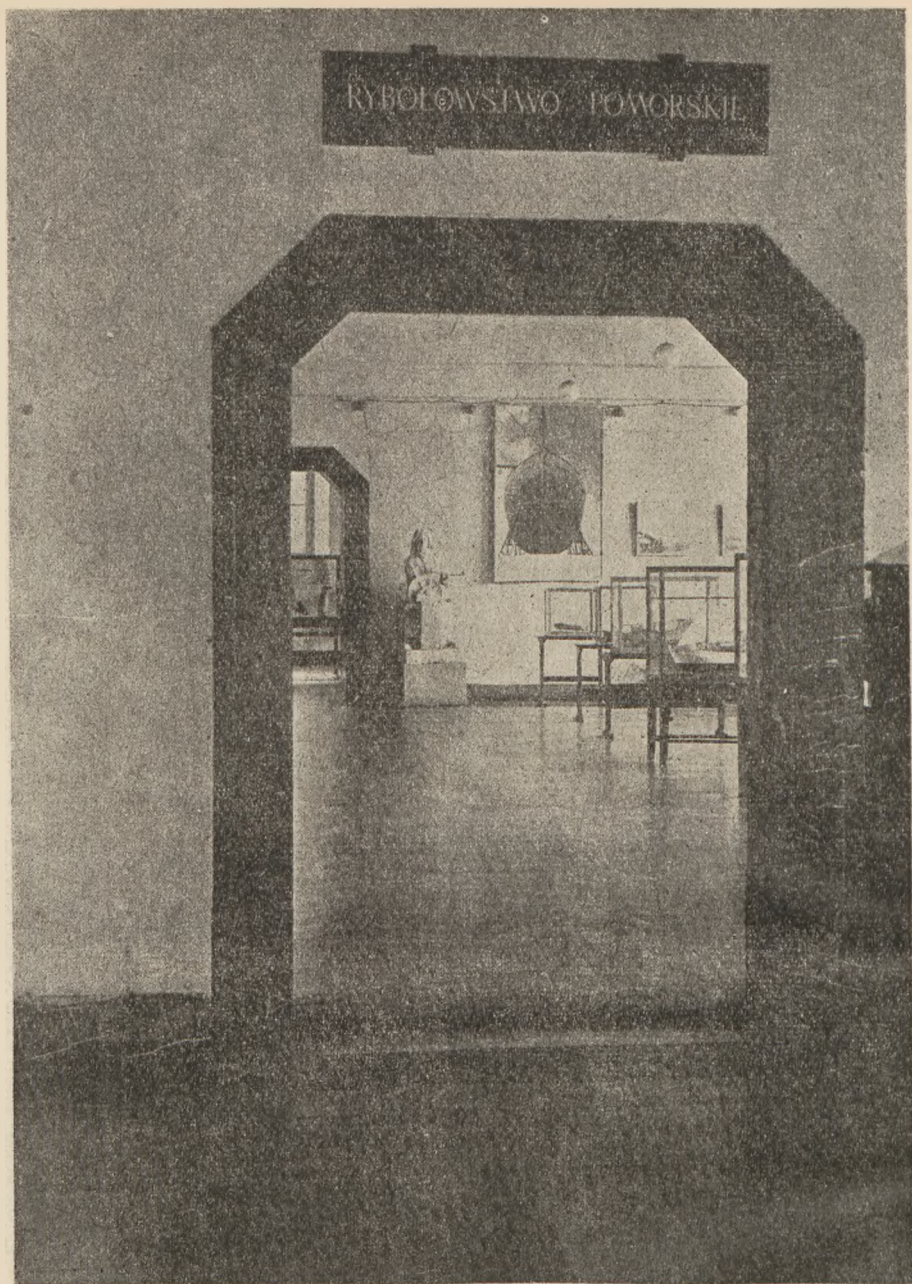
PRZYPISY

¹ Wł. A. Drapella, O przedmiocie i zakresie nauki, Gdynia 1956. Polskie Towarzystwo Nautologiczne zawiązało się dopiero w jesieni 1956 r.

² Por. np. T. Ocioszyński, Dziedzictwo ubie-

głych wieków w polskiej gospodarce morskiej. „Jan-tary” 1948, z. 3/4 oraz tegoż, U podstaw zagadnień morskich w Polsce. „Gospodarka Morska” 1948, z. 1.

Pełny tytuł czasopisma brzmiał: „Biuletyn Biura



Ryc. 32. Wejście do sali „Rybołówstwa Pomorskiego”

Propagandy i informacji morskich i Muzeum Morskiego Stanisława hr. Ledóchowskiego.” W sumie, za lata 1937—1939, ukazały się w druku cztery numery Biuletynu.

⁴ J. Borowik, Muzeum Morskie w Szczecinie. „Jantar” 1948, z. 3/4, s. 216.

⁵ K. Demel, Muzea morskie różnych typów. „Jantar” 1949, z. 1/2, s. 84 i nast.

⁶ J. Borowik, j. w., s. 231.

⁷ Odbudowano tym samym wszystkie łodzie odkryte na naszym wybrzeżu w XIX i XX w., więc łódź

bęgarcką, fromborską, obie łebskie, mechlińską, tzw. „św. Wojciecha” zrekonstruowaną na podstawie wizerunku z drzwi gnieźnieńskich i 3 oruńskie. O ile wiadomo, w muzeach niemieckich zbudowano swego czasu modele łodzi fromborskiej i charbrowskiej. W Polsce wszakże jest to pierwsza próba rekonstrukcji wszystkich znanych statków słowiańskich.

⁸ P. Smolarek, W sprawie rekonstrukcji wczesnośredniowiecznych łodzi pomorskich. „Kwartalnik Hist. Kultury Materialnej”, 1956, z. 1, s. 78 i nast.

Anna Gosieniecka

WYSTAWA REWINDYKOWANYCH ZBIORÓW GDAŃSKICH

We wrześniu 1956 roku zorganizowano w Warszawie, Poznaniu i Gdańsku wystawy dzieł sztuki, przekazanych nam przez władze radzieckie i zabezpieczonych przez Armię Radziecką w czasie działań wojennych na terenie Niemiec. Otwarciu tych wystaw towarzyszył Międzynarodowy Tydzień Muzealnictwa. W uroczystościach brali udział przybyli z Paryża przedstawiciele UNESCO i ICOM-u, z dyr. Ri-

vière i van der Hagen na czele. Wystawę obiektów rewindykowanych w Warszawie omawiały liczne artykuły w prasie codziennej i tygodnikach. Głośne i znane stały się sprawy powrotu wielu obrazów polskich i kolekcji waz gotichowskich. Mniej uwagi poświęcono wówczas dziełom malarstwa obcego oraz grafice. Lukę tę pragniemy wypełnić dwoma niżej zamieszczonymi artykułami.

(red.)

W czasie wojny muzeum gdańskie podzieliło los wielu innych zabytkowych budowli miasta. Gmach dawnego klasztoru franciszkańskiego zniszczony został w sześćdziesięciu procentach, zbiory uległy rozproszeniu. Mimo usilnych starań tylko nieznaczna ich część zdołano odnaleźć w pierwszych latach powojennych. Zwieziono skrzynie eksponatów, ewakuowanych podczas wojny do małych osiedli na Żuławach i Kaszubszczyźnie. Rewindykowano z terenu Niemiec pewną ilość wyrobów złotniczych. Liczba uratowanych obiektów stanowiła jednak znikomy procent dawnych zbiorów. Muzeum w Gdańsku posiadało — obok cennej kolekcji malarstwa (Gdańsk XV—XVIII w., Niderlandy, Holandia XVII w., Gdańsk XIX do XX w.) — bogaty dział rzeźby, głównie gdańskiego pochodzenia, niezmiernie interesujący zespół wyrobów gdańskiego rzemiosła artystycznego oraz gabinet rycin, zawierający przeszło 20 000 rysunków i sztychów.

Narastające z biegiem lat zbiory, będące w wielu wypadkach rezultatem kolekcjonerskich zamiłowań bogatych rodzin patrycjuszowskich, były dowodem świetnych tradycji artystycznych Gdańska. Utrata ich prowadziła by do zubożenia nas o wiele cennych ogniwo-

rozwoju sztuk plastycznych, ważnych nie tylko dla Gdańska, ale i dla innych środowisk, na które rozprzestrzenił się jego wpływ. Powrót wielkiej partii dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR przywraca w znacznej części pierwotny stan posiadania Muzeum Pomorskiego w Gdańsku i umożliwia mu podjęcie szerzej zakrojonych prac badawczych nad wymienionymi zagadnieniami.

Ogółem wróciło do Gdańska ok. 4 700 obiektów, w tym 50 rzeźb, 140 obrazów i 4 500 rycin i rysunków, stanowiących zespół bardzo zróżnicowany, zawierający przegląd wszystkich niemal szkół europejskich od XV do XX wieku. Zainteresowanie nasze kieruje się jednak przede wszystkim ku dziełom artystów gdańskich, w trosce, czy zwrócone teraz ich prace wypełnią luki znajomości rozwoju sztuki na Pomorzu, powstałe wskutek ogromu strat wojennych.

Obraz sztuki średniowiecznej został uzupełniony kilku interesującymi pozycjami. Do najwcześniejszych rzeźb należy „Madonna na łożu” z Helu (ost. ćw. XIV w.), wyróżniająca się oryginalnym ujęciem tematu. Reprezentowane są też dwa warsztaty działające w Gdańsku na przełomie XIV i XV wieku. Jeden



Ryc. 33. Mistrz Paweł. Pokłon Trzech Króli. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

z nich — to warsztat niderlandzkiego snycerza van der Matten, twórcy słynnego Ukrzyżowania z kościoła św. Mikołaja w Elblągu, któremu przypisuje się pełną ekspresji grupę Zasnienia z kościoła NMP w Gdańsku oraz Ukrzyżowanie z kościoła św. Katarzyny. Drugim jest Mistrz Ołtarza św. Elżbiety, autor kamiennej Pieta i wdzięcznych postaci niewiast; malowane skrzydła tego ołtarza ze scenami Męki wskazują wyraźnie na rolę wpływów czeskich w kształtowaniu się sztuki gdańskiej. Z późniejszego nieco okresu pochodzi stojąca Madonna z Dzieciątkiem, wiążąca się stylistycznie z kręgiem Mistrza Gdańskiej Pięknej Madonny oraz silnie poruszona maleńka figurka św. Jerzego walczącego ze smokiem.

Doskonały i niezmiernie ważny przyczynek do dziejów importu alabastrów angielskich stanowi tryptyk św. Doroty z 1 ćw. XV wieku, zawierający 7 płaskorzeźbionych i polichromowanych płytek ze scenami z życia NMP i Chrystusa, będący — wśród licznych na Pomorzu pojedynczych reliefów alabastrowych — jedynym przykładem tak wielkiego i zharmonizowanego zespołu.

Okres renesansu reprezentuje w rzeźbie Mistrz Paweł, znany z licznych prac wykonanych w 1 poł. XVI w. dla Dworu Artusa; z rewindykowanych jego dzieł wymienić należy 2 płaskorzeźby ze scenami Nawiedzenia i Ado-

racji Dzieciątka oraz wielką, pełnoplastyczną grupę „Pokłonu Trzech Króli”.

W malarstwie z końca XVI wieku zasługuje na uwagę Portret Patrycjuszki z 1598 r., który inicjuje na terenie Gdańska rozwój samodzielnego portretu mieszczańskiego, podkreślającego godność stanową portretowanego zarówno dumnym wyrazem twarzy i pełną dostojność postawą, jak i bogactwem zdobionego klejnotami stroju. Okresem prawdziwego rozkwitu sztuki portretowej stała się jednak dopiero druga połowa XVII w. Świadczą o tym liczne portrety Daniela Schultza i Andrzeja Stecha, stanowiące jak gdyby karty ilustrowanej kroniki miasta tego czasu. Daniel Schultz, malarz nadworny trzech królów polskich, potrafił także znaleźć czas dla mieszkańców rodzinnego miasta. Mówi o tym portret Konstancji Schumann, utrzymany w zimnych, niebieskawych tonach. Zespół sześciu portretów Stecha, przedstawiających ważne osobistości gdańskie, zwraca uwagę ogromną różnorodnością ujęcia, tak w sposobie charakterystyki modela, jak i rozwiązaniu formalnym, dowodzącym wielkiej znajomości ówczesnego malarstwa europejskiego. Wśród przykładów malarstwa XVIII w. na pierwsze miejsce wysuwa się portret znanego przyrodnika Teodora Kleina, pędzla Jakuba Wessla.

Zainteresowania artystów gdańskich nie ograniczały się tylko do tematyki portretowej.



Ryc. 34. Mistrz Paweł. Adoracja Dzieciątka. Gdańsk,
Muzeum Pomorskie.

Miłośników Gdańska zainteresuje niewątpliwie fakt odnalezienia dwóch widoków Gdańska z pocz. XVII w. Pierwszy zawdzięcza swe powstanie Janowi Kriegowi, pochodzącemu z Królewca, który po latach pracy w Gdańsku dokonał swego życia w pelplińskim klasztorze cystersów. Z wielką dokładnością notuje on zarysy sylwety miasta ze wznoszącymi się w niebo wieżycami kościołów; wśród licznych figuerek ożywiających obraz odnaleźć można także postaci ubrane w stroje polskie. Drugi widok Gdańska — malarza nieznanego, zbliżonego do szkoły Möllera — stanowi tło alegorycznego przedstawienia Siedmiu Grzechów Głównych. Oba te obrazy traktować można jako świetne uzupełnienie widoku miasta w Groszu Czynszowym Möllera. Wielką, niepowetowaną stratą jest natomiast zaginięcie rozgrywającej się nad Motławą sceny z przypowieści o św. Piotrze znajdującym w rybie denara potrzebnego na opłacenie podatku. Niestety o obrazie tym, podobnie jak i o Sądzie Ostatecznym z Dworu Artusa, brak jakichkolwiek wiadomości.

Sztuka gdańska jest zjawiskiem zbyt złożonym, by rozpatrywać ją w oderwaniu od warunków w jakich powstawała i nie doceniać roli czynników, które wywarły decydujący wpływ na jej ukształtowanie. Jako bardzo pomysłny należy uważać więc fakt, że najliczniejszy dział wśród rewindykowanych dzieł sztuki stanowi malarstwo holenderskie. W Niderlandach bowiem, od najdawniejszych czasów związanych z Gdańskiem stosunkami gospodarczymi i handlowymi, szukali artyści gdańscy wzorów dla swoich prac. Miarą zrozumienia wysokich wartości artystycznych sztuki niderlandzkiej może być niesłabnące przywiązanie gdańszczan do brugejskiego arcydzieła, „Sądu Ostatecznego” Memlinga, o którym już ok. poł. XVI w. dorzucono do kroniki Kaspra Weinreicha notatkę, mówiącą z dumą o „pięknym, starodawnym, wielkiej wartości dziele malarskim”.

Wspaniała ten tryptyk malowany przez Memlinga w latach 1467—1473 dla jednego z kościołów florenckich, na co wskazują umie-

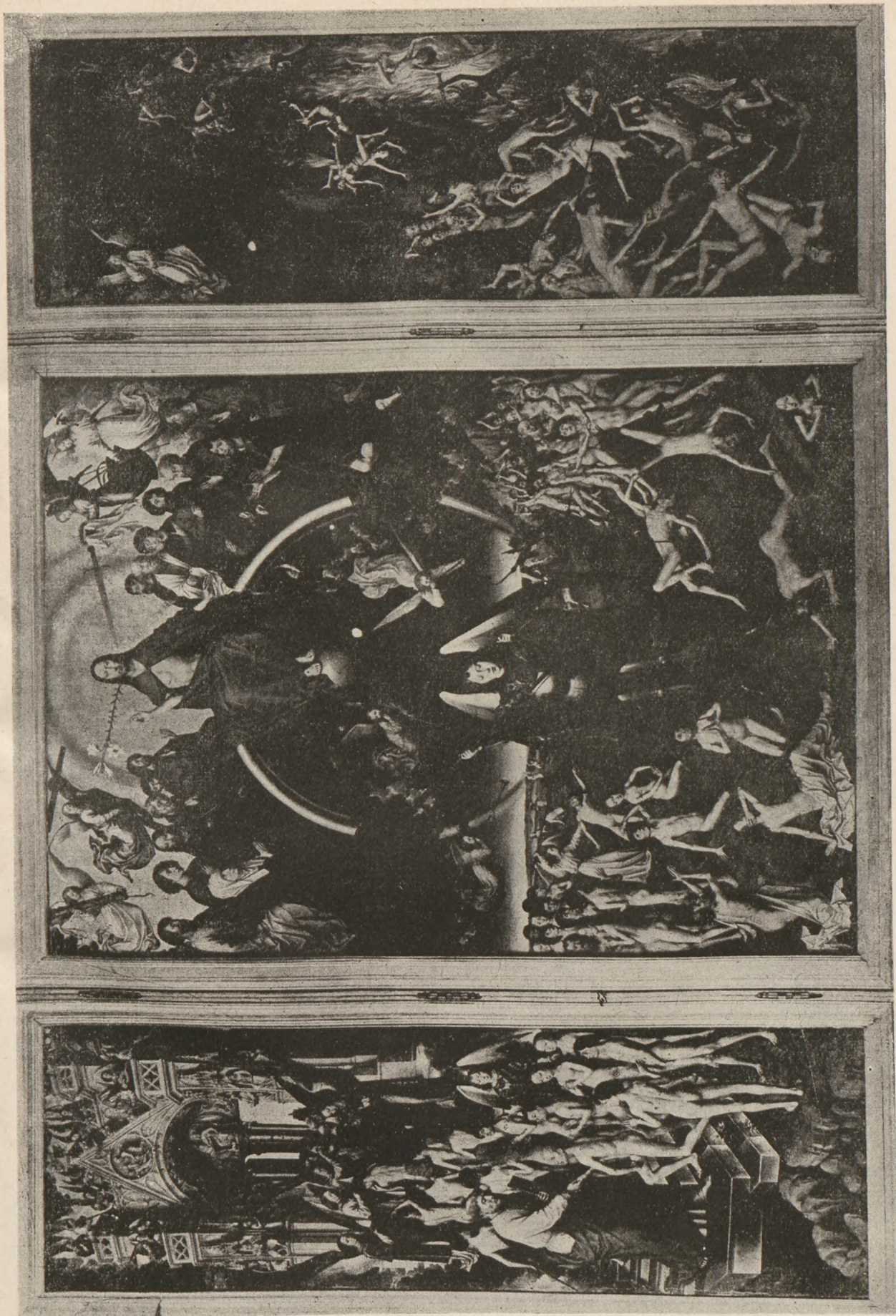


Ryc. 35. Hans Memling. Tryptyk ze Sądem Ostatecznym.
(Zamknięty). Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

szczone na skrzydłach postaci fundatorów — Angela Tani i Katarzyny z Tanaglich, został zdobyty przez karawelę gdańską, dowodzoną przez Pawła Beneke w pobliżu wybrzeży angielskich w 1473 r. Przez pięć wieków budził w Gdańsku zachwyt mieszkańców miasta i przyjezdnych, jako dzieło najwyższej klasy artystycznej, przypisywane kolejno braciom van Eyck, Albertowi van Ouwater (Louvre 1814), Michałowi Wohlgemuthowi (Berlin 1815) i wreszcie, dzięki pracy G. H. Hotho (1843) — Hansowi Memlingowi. Sława otaczająca tryptyk stała się przyczyną licznych nań zakusów. Miasto umiało jednak bronić swego skarbu; w 1717 r. oparło się żądaniom urzeczonego

pięknem obrazu Piotra Wielkiego; zmuszone do wydania go Francuzom w 1807 r. potrafiło wywalczyć jego powrót z Paryża, mimo prób zatrzymania go w Berlinie przez dwór pruski. Stoczerdziesięć lat później fatum wojny jeszcze raz zaciążyło nad Sądem Ostatecznym Memlinga. Ewakuowany w 1945 r., wrócił obecnie do Gdańska, stając się znowu przedmiotem powszechnego zainteresowania i podziwu, jako dzieło ujmujące w doskonałej syntezie wszystkie osiągnięcia malarstwa niderlandzkiego XV wieku.

W obrazach malarzy XVI wieku musiały znaleźć wyraz wpływy włoskie, kilku falami docierające do Niderlandów. Środowisko ant-



Ryc. 36. Hans Memling. Tryptyk ze Sądem Ostatecznym. (Otwarty). Gdańsk, Muzeum Pomorskie.



Ryc. 37. Anthonie van Dyck. Ukrzyżowanie. Szkic. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

werpskie, przejmujące po Brugii rolę głównego ośrodka twórczego, reprezentowane jest wśród rewindykowanych eksponatów przez obraz Fransa Florisa „Caritas”, dobrze charakteryzujący manierystyczną twórczość tego malarza. Do tradycyjnego kierunku narodowego nawiązują natomiast dwie małe scenki o tematyce rodzajowej, których autorem jest Pieter Brueghel mł.

Dużo bogaciej przedstawia się zespół obrazów z XVII wieku. Wśród obrazów flamandzkich na plan pierwszy wysuwa się szkic olejny Ant. van Dycka „Ukrzyżowanie”, stanowiący studium do wykonanego w 1630 r. ołtarza w kościele św. Michała w Gandawie. Pewność

i zarazem swoboda w prowadzeniu kreski oraz umiejętność uplastycznienia rysunku przez lekkie dotknięcia białej farby, rozjaśniającej ogólny żółtobrazowy ton szkicu, świadczą o mistrzowskiej ręce artysty. Nie dorównuje mu klasą portret kobiecy, od dawna także z nazwiskiem van Dyck’a wiązany.

Malarstwo holenderskie reprezentują przede wszystkim mistrzowie i uczniowie Rembrandta. Z twórczością Swanenburgha zapoznaje nas fantastyczny obraz „Piekło”, wypożyczony ostatnio na wystawę „Bosch, Goya et le fantastique”, organizowaną w Bordeaux. „Idylla” Lastmana stanowi dobry przykład jego pasterkich sielanek. Krąg uczniów Rembrandta roz-



Ryc. 38. *Anthonie van Dyck. Portret kobiety. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.*

poczyna Ferdinand Bol, którego obraz „Anioł ukazujący się Hagar” zaliczyć można do ciekawszych prac tego artysty, nawiązujących umiejętnie do biblijnych tematów Rembrandta. Od rembrandtowskiego widzenia człowieka odbiegają natomiast znacznie dwa portrety innego jego ucznia, Maesa. Twórczość Gerarda Dou reprezentuje „Portret staruszki” w charakterystycznym, okiennym obramowaniu i małą martwą naturą typu Vanitas. Z innych przedstawicieli malarstwa portretowego wymienić jeszcze należy Aelberta Cuypa, Paulusa Moreelse i Jana van Noort. Do wielkich strat galerii gdańskiej zaliczyć trzeba zaginięcie portretu Jacoba van Loo.

Dość liczne są przykłady malarstwa pejzażowego. Dzieła Vertangena, Breenbergha, Nieulanda i Berchema świadczą dobitnie o uleganiu tych artystów wpływom włoskim. Typowo

holenderski krajobraz odnajdziemy dopiero w „Chacie nad kanałem” Jana van Goyena z 1630 r., utrzymanej w szaro-zielonawych tonach. Zaginął niestety piękny „Pejzaż rzeczny z krowami” Aelberta Cuypa, zaliczany już do następnego okresu rozwojowego, charakteryzującego się zestawieniami złocistych żółci i głębokich czerni. Typowa dla Holandii i Flandrii różnorodność pejzażu rysuje się wyraźnie na tle prac Izaaka van Ostade, Aert’a van der Neer, Aleksandra Keirinx i Thomasa Heermansa. Najbardziej odczuwa się brak marin; w czasie wojny zaginęły bowiem liczne obrazy tego typu m. i. L. Backhuysena i Abrahama van Beyeren.

Z pogranicza malarstwa krajobrazowego i rodzajowego wymienić jeszcze należy obraz zatytułowany „Ks. de Wildt na polowaniu”, którego autorami są Jean le Ducq i Karel Du-



Ryc. 39. Rembrandt. Portret starca. Rysunek. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

jardin; przedstawia on dwóch chłopców w strojach myśliwskich, w otoczeniu psów na tle pejzażu.

Malarstwo rodzajowe — tak charakterystyczne dla zamełowań holenderskich — ma również wielu swoich przedstawicieli; grupę tę tworzą przede wszystkim Adriaen van Ostade, Jan Miense Molenaer, Abraham Diepraem, Jan Steen i Pieter de Hooch. Brak niestety jeszcze wielu cennych prac znanych z kategorie jak np. „Kiermasz” Joosta Droochsloota, czy „Przy namiocie markietanki” Wouwermanna. Powróciło natomiast kilka martwych natur i to tak pochodzenia flamandzkiego jak i holenderskiego.

Wśród obrazów z wieku XVIII osobne

wzmianki należą się artystom tej miary co Anton Raphael Mengs, Balthasar Denner, Christian Dietrich, Franz Joachim Beich i Christian Vollerdt.

W wieku XIX i pocz. XX — obok licznych przykładów malarstwa rodzajowego i portretowego — wyodrębnić trzeba malarzy starego Gdańska, a więc Michała Gregoroviusa, J. C. Schultza, Domenica Quaglio, Arthura Bendratha, Ottona Brausewettera i Alberta Juchanowitza. Prace ich służyć mogą dzisiaj jako materiał dokumentacyjny przy odbudowie miasta, a niejednokrotnie, (jak np. w wypadku „Wnętrza Dworu Artusa” Quaglia, ukazującego usunięty później przez Niemców pomnik króla Augusta III i postaci w strojach polskich),



Ryc. 40. Jan van Noort. Rodzina artysty. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

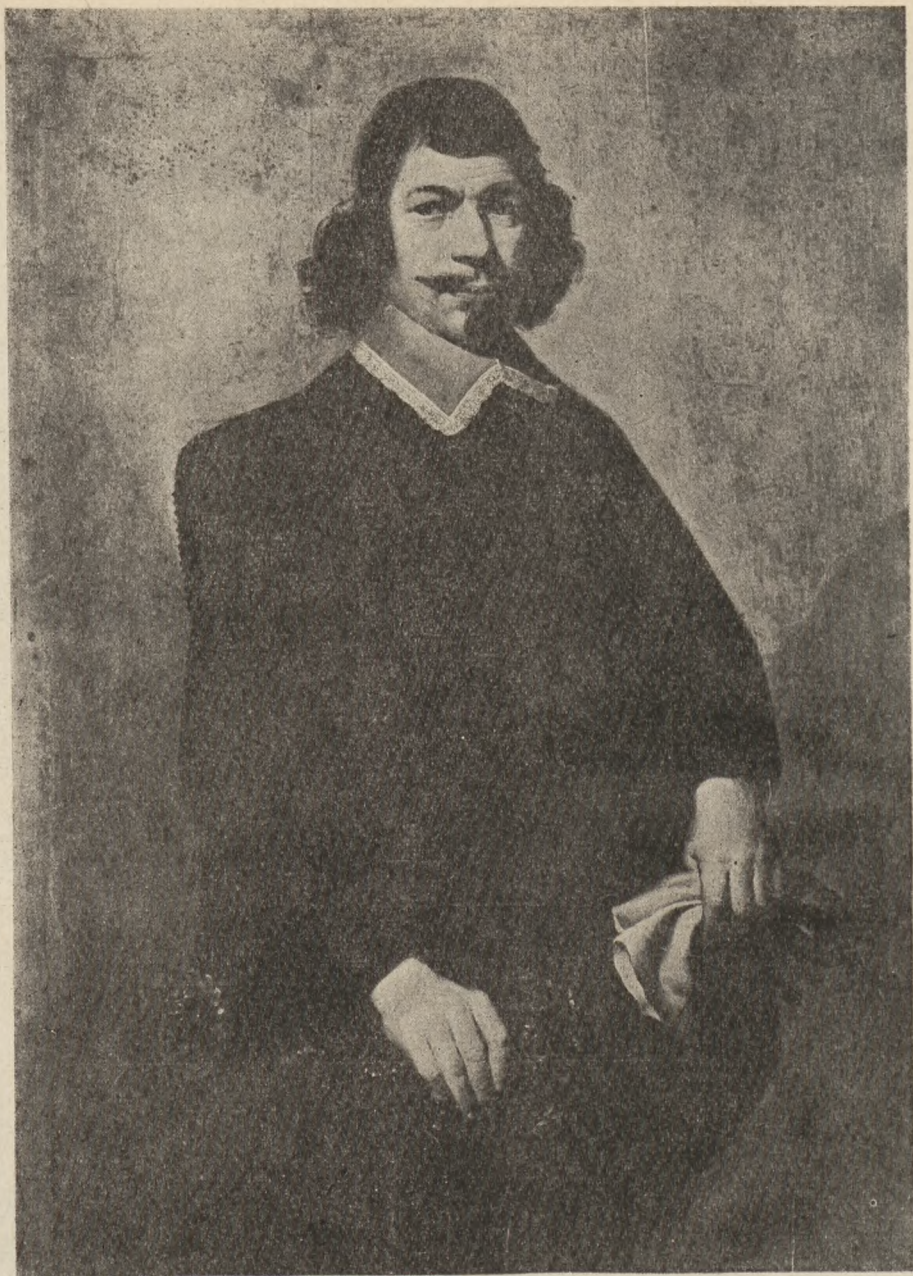
stanowić mogą niezaprzeczalny dowód trwałości związków Gdańska z Polską jeszcze w czasach zaborów.

Z żalem trzeba zauważyć, że z prac Wilhelma Stryjowskiego, kustosza muzeum gdańskiego, biorącego niejednokrotnie udział w wystawach w Krakowie i Lwowie, wróciły zaledwie 2 obrazy.

Malarstwo niemieckie XX wieku jest reprezentowane m. i. przez Anselma Feuerbacha, Maxa Slevogta i Lovisa Corinthę; z ważniejszych prac artystów niemieckich zaginęły dwa

obrazy Corinthę oraz „Faun i nimfa” Böcklina, z innych „Bosfor” Ajwazowskiego.

Osobnego omówienia wymaga zbiór rysunków i grafik. Zawiera on okazałą liczbę rysunków włoskich, francuskich, niemieckich i niderlandzkich. Do prawdziwych cymeliów zaliczyć należy rysunek Durera, przedstawiający studium aktu męskiego. Z tego samego czasu pochodzi „Jeździec” Wolfganga Peurera oraz rysunki, których autorem jest Urs Graf. Wiek XVI reprezentują m. i. Hans Schüffelein, Jost Amman, Hans von Aachen i Hans Holbein. Nie brak też przedstawicieli XVII w. W kolekcji



Ryc. 41. Aelbert Cuyp. Portret mężczyzny. Gdańsk, Muzeum Pomorskie.

XVIII w. — zgodnie z gdańskimi ambicjami — wielką przewagę pod względem liczbowym mają rysunki Chodowieckiego.

Na tle posiadanego obecnie zbioru niezmiernie interesująco przedstawiają się prace artystów niderlandzkich. Znaczna ich ilość pozwala wyróżnić liczne kręgi i kierunki artystyczne. Obok manierystów w rodzaju Hendrika Goltziusa czy Bartholomeusa Sprangera wyraźnie zarysowuje się grupa związana blisko z Rembrandtem. Jemu samemu przypisuje się tylko portret siedzącego starca w dużym kapeluszu, choć bardzo pokrewne cechy stylistycz-

ne wykazują także dwa krajobrazy: „Wiejski krajobraz z mostem” i „Śluza św. Antoniego w Amsterdamie”. Tu wymienić też należy rysunki Lastmana, Gerbranda van den Eeckhout, Samuela van Hoogstraten, Abrahama Furneriusa i Govaerta Flincka. Krajobraz holenderski przekazują nam ponadto studia Asselijna, Isaaka Moucheron i Jana van Goyen; widok wzburzonego morza upamiętnia Ludolf Backhuysen.

Te same tematy i te same zagadnienia artystyczne znajdują odzwierciedlenie w pracach graficznych. Wielki — chociaż w czwartej za-



*Ryc. 42. Daniel Schultz. Portret Konstancji v. Holten.
Gdańsk, Muzeum Pomorskie.*

ledwie części ocalały — zbiór rycin służyć może już w chwili obecnej, jako cenny materiał porównawczy, tak w badaniach nad grafiką euro-

pejską, jak i w poszukiwaniu filiacji artystycznych w dziedzinie malarstwa.

Halina Gaworzewska

Ewa Kamińska

REWINDYKACJA ZBIORÓW GRAFICZNYCH W POZNANIU

W jesieni 1956 roku Muzeum Narodowe w Poznaniu odzyskało szereg rewindykowanych dzieł sztuki. Do zbioru graficznego wróciło wówczas kilkadziesiąt rysunków oraz kilkaset rycin. Pochodziły one z dawnego zbioru Muzeum Wielkopolskiego, z depozytów Towarzystwa Przyjaciół Nauk oraz ze zbiorów gołuchowskich, zdeponowanych przed wojną w muzeum poznańskim. Wystawa rewindykowanych zbiorów — zorganizowana w ramach Międzynarodowego Tygodnia Muzealnictwa, otwarta była od września 1956 do końca stycznia 1957 r.

Największą ilościowo pozycję odzyskanych zbiorów stanowią wywiezione z muzeum akwaforty i litografie Makska Klingera oraz prace Menzla, głównie ilustracje książkowe.

Ryciny ze zbiorów gołuchowskich zawierają przeważnie polonica, jak dzieła Tretera czy Hondiusa; warto też wspomnieć 30 widoków miast polskich z dzieła Puffendorfa. Niestety, to co wróciło, jest tylko znikomą częścią graficznych zbiorów z Gołuchowa. Z poloniców tych interesuje nas szczególnie „Orzeł” Tretera z wizerunkami królów polskich, rzadkość w naszych zbiorach graficznych. Rewindykowane miedzioryty Hondiusa związane są z postacią Władysława IV, pierwszego polskiego protektora artysty. Do najlepszych należy portret Władysława IV na koniu,⁵ wykonany zapewne według rysunku z natury. Hondius nie cofa się tu przed dosadną charakterystyką modela. Pierwszą większą pracą artysty dla Władysława IV były sztychy sławiące wyprawę smoleńską, wydane w 1640 roku w Gdańsku; portret króla pochodzi zapewne z tego samego czasu. Charakteryzuje go właściwa Hondiusowi siła charakterystyki i głębia wyrazu, bezpośredniość i szczerść, w połączeniu z techniczną

biegłością rytownika. Pendant do portretu królewskiego jest jeden z nielicznych, zachowanych dziś miedziorytów z wizerunkiem Cecylii Renaty.⁴

Inna rycina Hondiusa — to alegoryczna kompozycja ku czci Władysława i drugiej jego żony Marii Ludwiki Gonzaga, ozdobiona bogato „rzezbami” oraz „obrazem” według A. Boy’a.

Wielką rzadkością jest rycina, przedstawiająca kolumnę Zygmunta III., oraz — w małych medalionach u dołu — sceny jej transportu i ustawiania na placu Zamkowym.⁶

Nie mamy w zbiorach poznańskich prac Hondiusa dla Jana Kazimierza, lecz rewindykowaliśmy luźne miedzioryty z czasów wojen szwedzkich z popularnego w XVII wieku dzieła „Caroli Gustavi Suecorum... vita et res gestae...” Księga sławiła dzielność króla Szwecji, była wydana w kilku językach, ilustrowana licznymi miedziorytami, przedstawiającymi twierdze i miejscowości zdobywane przez wojska królewskie. W pierwszych rozdziałach pierwszego tomu tego dzieła znajduje się szereg prac grafików francuskich, według rysunków szwedzkiego marszałka polnego E. J. Dahlberga. Dzięki jego rysunkom posiadamy dziś wierny obraz naszych twierdz i walk ze Szwedami. Na sztychach nie brak też sylwetek we współczesnych strojach, a sceny działań wojskowych dają okazję do studiów nad uzbrojeniem i ówczesną taktyką wojenną.

Z kręgu malarzy gdańskich pracujących na zamówienie dla polskiej szlachty i bogatych mieszczan zasługuje na uwagę Jan Krieg (1590—1645), który najczęściej rysował sceny alegoryczne; jego akwarelki cieszyły się dużym uznaniem współczesnych. Nasze dwa rewindykowane rysunki, to sceny alegoryczne: pier-



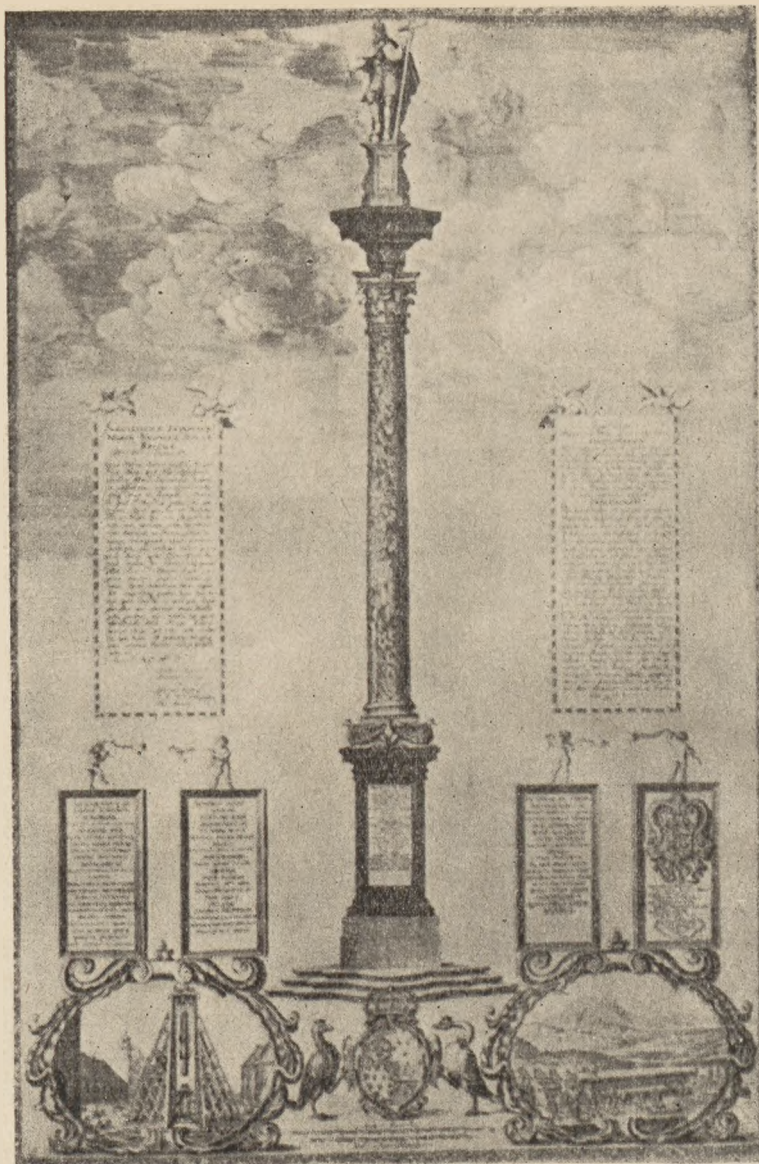
Ryc. 43. Orzeł Tretera. Miedzioryt. Poznań, Muzeum Narodowe.

wszy, sygnowany, pochodzący z 1617 r. wykonany jest tuszem i akwarelą, i utrzymany w chłodnych barwach z przewagą niebieskiego i szarego, z dodatkiem fioletu;⁷ przedstawia prawdopodobnie alegorię sławy i znikomości.⁸ Drugi rysunek (tusze z sepią) również jak i poprzedni w kolorach stalowo-niebieskich, miejscami lekko lila, przedstawia alegorię pokoju w latach wojny i pochodzi z roku 1622.⁹ W zbiorach muzeum berlińskiego znajdowały się przed wojną dwa rysunki Kriega, również o tematyce alegorycznej, z których jeden nosił datę 1619; nasze, być może wiążą się z nimi bliżej — brak jednak fotografii rysunku berlińskiego uniemożliwia wyciągnięcie ściślejszych wniosków.

Dwie sceny z życia Chrystusa, Andrzeja Stecha, (1635—1697)¹⁰ świadczą o interesującym artystę zagadnieniu rembrandtowskiego światłocienia. „Umywanie nóg” to scena oświetlona

tylko dwiema świecami, które nieznacznie rozjaśniają ciemne wnętrza.¹¹ Drugi rysunek, „Chrystusa i jawnogrzeznicą”¹² nosi podobny charakter, choć akcja toczy się nad brzegiem morza. Stecha cechowała wyjątkowa staranność i dbałość o wykończenie szczegółów. Współpracował on z Danielem Schultzem (1615—1683), z Gdańska, słynnym portrecistą i „malarzem zwierząt”. W rewindykacjach Schultz reprezentowany jest kartą z kilkoma drobnymi szkicami ptaków i zwierząt; podziwiać tu trzeba nie tylko świetną obserwację natury ale i umiejętność uchwycenia charakterystycznych cech, właściwości i ruchu zwierzęcia. Mała ara, kazuar czy głowa sępa — drobne te studia odznaczają się dużą żywością i prawdziwością ujęcia.

Spośród rewindykowanych prac gdańskich na czoło wybijają się rysunki Daniela Chodowieckiego (1726—1801). Odzyskaliśmy najbardziej charakterystyczne dla jego twórczości



Ryc. 44. Wilhelm Hondius, Kolumna Zygmunta. Miedzioryt. Poznań, Muzeum Narodowe.

drobne scenki rodzajowe i studia z natury, zwłaszcza postaci kobiecych. Trzy są sygnowane; cechuje je doskonała obserwacja i żywe ujęcie sytuacji, bezpośredniość oraz szczerą wypowiedź. Artysta chętnie przedstawia swych bohaterów z profilu np. „portret męski”, „kobietę przy stole” czy „kobietę na krześle”. Dwie sceny rodzajowe są przypuszczalnie projektami do ilustracji powieściowych; noszą charakterystyczne cechy ujmowania tematu przez Chodowieckiego, pełne ruchu i wyrazistości przedstawionych drobnych postaci, którymi wypełnia wnętrza np. „Towarzystwo przy stole”. Większych rozmiarów jest rysunek „Droga do Emaus”, projekt ryciny, która zdołała być pierwszą częścią oratorium J. Schuback’a.¹³

Z artystów obcych wspomnieć trzeba Alto-

montego (1657—1745), pracującego dla króla Jana III od 1684 r. w Polsce. Jego rysunek wykonany czarną kredką przedstawia śmiejącego się fauna.¹⁴

Trzy projekty dekoracyjne Tylmanna z Gammern (1630—1706), któremu zawdzięczamy szereg pięknych budowli warszawskich, to małe scenki mitologiczne i „putta”.

Józef Grassi jest zapewne autorem dwóch rewindykowanych portrecików ołówkowych, popiersia kobiecego i męskiego;¹⁵ cechuje je miękkość linii i wykwinna elegancja, delikatność i wysubtelnione rysy, tak charakterystyczne dla stylu tego malarza.

Artystą obcego pochodzenia wrośli w polskie warunki, był Jan Piotr Norblin (1745—1830). Kilka jego odnalezionych prac



Ryc. 45. Jan Piotr Norblin. *Nimfy w kąpielu*. Gwasz. Poznań, Muzeum Narodowe.



Ryc. 46. Jan Piotr Norblin. *Nimfy*. Rysunek. Poznań, Muzeum Narodowe.



Ryc. 47. Marten Heemskerck, Scena biblijna. Rysunek. Poznań, Muzeum Narodowe.

dobrze charakteryzuje cechy jego stylu. „Aleja brzozowa”¹⁶ rysowana jest sangwiną, o wysoko wybijałych drzewach znanych z „Fêtes galantes” i o pióropuszcach koron łączących się w górze. Na drodze, w dali, dwie drobne figurki ludzkie. Przestrzenie między drzewami, to „okna” przeznaczone dla światła i powietrza. Może jest to alejka w parku w Arkadii, gdyż w zachowanych jego widokach można się dopatrzeć podobnych „zakątków” dużych drzew, kontrastujących z maleńkimi sylwetkami ludzkimi. Matka z dzieckiem, rysunek sygnowany, utrzymany w ciemnym kolorystyce, rozjaśniony białozłotymi światłami,¹⁷ wykazuje silne zależności od Rembrandta, zarówno w efektach światłocieniowych jak i w samym ujęciu kobiety siedzącej przy piecu kuchennym.

„Wieńczenie grobowca”¹⁸ — rysunek Norblina (tuszem), pełen romantycznego nastroju, — o dużych walorach dekoracyjnych posiada na odwrocie ołówkowy szkic kobiet w kąpeli; ten sam temat widnieje na kolorowym gwaszu¹⁹ Norblina „Nimfy w kąpeli”. Obie sceny wykazują dość duże podobieństwo do paneau z salonu pałacu Wł. Branickiego, z grupy obrazów wykonanych dla Powązek Izabelli Czartoryskiej.²⁰ Podobne jest ustawienie centralnej postaci, klęczącej jedną nogą na fotelu, jak i nagiej kobiety przedstawionej na naszym szkicu, a także w drugim rysunku, gdzie z obu stron umieszczonej w środku kobiety usługują jej szkicowo potraktowane dziewczyny; dalej pluskające się w wodzie nimfy z prawej strony, mają podobny układ ciał jak na wymienio-



Ryc. 48. Parmeggianino. Madonna z Dzieciątkiem i świętymi. Rysunek. Poznań, Muzeum Narodowe.

nym panneau. Podobieństwa te wskazują na to, że nasze rysunki mogły być studiami do obrazu z Powązek.

W tej różnorodnej mieszance rewindykatorów reprezentowani są również i włoscy artyści: m. in. alegoria obfitości Annibale Caracci (1560—1609) wykonana piórką — zapewne projekt do jego licznych pomysłowych fresków dekoracyjnych.²¹

Trochę podobny rysunek sygnowany „Taddeo Zuccari” (1539—1566) przedstawia również alegoryczną postać kobietą²² z rogiem obfitości. Rysunek przypisywany Parmeggianinowi (1503—1540) przedstawia „Adorację Madonny z Dzieciątkiem”²³ i nastrojem swym, przypo-

mina jego obraz olejny „Madonna del collo lungo” (Drezno); głowa Madonny jest jednak skierowana w przeciwną stronę i okryta podobnie jak na rysunku Parmeggianina, znajdującym się w British Museum w Londynie. Anioł ustawiony bardziej frontalnie, ma więcej swobodnej przestrzeni po lewej stronie, gdyż grupa osób przesunięta została na prawo. Dzieciątko nie śpi. Klęcząca postać po prawej stronie przypomina trochę kompozycję obrazu „Madonna ze św. Małgorzatą”²⁴

Inny Włoch, Matteo Rosselli (1578—1650) reprezentowany jest przez dwie ciekawe prace: tuszem i akwarelą. Jeden ze szkiców przedstawia wewnątrz namiotu, w którym biblijna

Jahel uśmierca młotem filistyńskiego wodza Sisarę²⁹; na drugim — Perseusz uwalnia Andromedę.³⁰ Oba niesygnowane, potraktowane bardzo malarsko, działają plamami i światłocieniem.

W ciepłym, brązowym kolorycie utrzymana jest akwarelka, przedstawiająca męczeństwo św. Hadriana, opatrzona objaśnieniem, że pochodzi „z daru autora³¹ Jana Cingiaroli” (1706—1770); talent kolorysty wypowiada się w malarskim ujęciu kompozycji oraz umiejętnym cieniowaniu barwy o jednym walorze. Kontury akwareli podkreślone są miejscami czerwono-brązową kredką.

Wśród licznie reprezentowanych malarzy obcych nie zabrakło i artystów z północy jak: Heemskercka czy Cuypa.

Klasycznym przedstawicielem niderlandzkiego manieryzmu był Marten Heemskerck (1498—1574), rywal i przez pewien czas współpracownik Scorela. Rysunek ze sceną zaczerpniętą ze Starego Testamentu jest, być może, projektem do jakiegoś miedziorytu.³² Charakterystyczne dla Heemskercka jest tu przedstawianie muskularnych ciał, specyficzne rysy twarzy i manierystyczny niepokój kompozycji. Jest to chyba scena biblijna z przywiezieniem żony Izaakowi — Racheli, przez starego sługę Abrahama.

Abraham Bloemaert (1564—1651) doskonale pejzażysta, reprezentowany jest w zbiorach rewindykowanych jednym rysunkiem z nędzną, krytą słomą chatą, na tle tonącego w wodzie podwórza.³³

Albert Cuyp (1620—1691) znany pejzażysta i malarz zwierząt, jest twórcą rysunku dużego psa, studium, sygnowanego i wykonanego czerwoną kredką; rysunek — na ciemnopiaskowym papierze — stanowi przykład doskonałej obserwacji drzemiącego zwierzęcia; utrzymany w ciepłym żółto-czerwonawym kolorze, doskonale wyraża leniwy wypoczynek wygodnie ułożonego psa.³⁴

Pewne pojęcie o charakterze malarstwa pejzażowego na przełomie XVIII—XIX wieku dają liczne rewindykowane rysunki artystów niemieckich i szwajcarskich przedstawiające krajobrazy i sceny rodzajowe.

Znajdujący się wśród nich „Krajobraz z wiodospadem”³⁵ Martina von Molitor (1759—1812) jest przykładem kierunku artystów, należących do Akademii Wiedeńskiej, uprawiających tzw. „pejzaż arkadyjski”. Ferdinand Olivier (1785—1841), czynny w Wiedniu (był pod wpływem J. Antona Kocha), jeden z głównych przedstawicieli tzw. „krajobrazu heroicznego”, rysował szczególnie chętnie okolice Salzburga i Wiednia.³⁶ Artysta wykorzystuje kolor papieru przy dekoracji scenicznej, przedstawiającej noc księżycową.

Dalsze rewindykowane rysunki zapoznają nas z artystami uprawiającymi typowy niemiecki pejzaż romantyczny. Są to: Heinrich Teodor Wehle (1778—1805)³⁷ oraz Karl Lud-

wig Kaaz (1773—1810).³⁸ Prace ich odznaczają się miękkością rysunku i delikatnością cieniowań. Nie tyle malarstwem pejzażowemu ale przede wszystkim ilustratorstwu zawdzięczał swoją wielką popularność malarz i grafik Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) z Hannoveru. Karta z szeregiem różnorodnych szkiców świadczy o jego zdolnościach karykaturzysty.³⁹ Po śmierci Chodowieckiego był on najbardziej cenionym ilustratorem na terenie Niemiec.

Przedstawicielami szwajcarskiego malarstwa pejzażowego są Marquard Woher (1758 do 1825)⁴⁰ z Bazylei i Adam Toepfer (1766 do 1847)⁴¹ z Genewy. Ich prace cechuje sielankowe traktowanie scen rodzajowych i pasterkich.

Najważniejszą pozycję pośród rewindykowanych grafik stanowią dzieła dwóch niemieckich artystów: Adolfa Menzla (1815—1905) i Maksa Klingera (1857—1920). Z wczesnego okresu twórczości Menzla, przypadającego na lata 1832—1838, odzyskał kilka ciekawych pozycji. Są to litografie okolicznościowe, z których kilka wykonał artysta według rysunków współczesnych malarzy. Okazję do tego znalazł Menzel dzięki zajęciom w pracowniach graficznych wydawnictw artystycznych w Berlinie (E. H. Schröder, E. S. Mittler a przede wszystkim L. Sachse). Poza winieta noworoczną „Odcinający rok” (Das entfliehende Jahr) laurkami jubileuszowymi dla lekarza Puhlmanna (1836) oraz profesora Gottlieba Schadowa (1838) zbiór rewindykowanych litografii zawiera pierwszy cykl Menzla pt. „Pielgrzymka doczesna artysty” (Des Künstlers Erdenwallen lit. 1833) wykonany przypuszczalnie w oparciu o wiersz Goethego.⁴² Cykl ten poza bogato zdobioną kartą tytułową posiada 11 rysunków przedstawiających drogę życiową biednego adepta sztuki. Jest to pierwsze dzieło, które zwróciło uwagę znawców i świata artystycznego na młodego Menzla; już tutaj ujawnia się jego inwencja, pomysłowość i łatwość rysowania. Z późniejszych lat twórczości Menzla pochodzą: okładka do książki pt. „Życie Wielkiego Księcia Fryderyka Wilhelma”, jej winieta końcowa oraz rysunek przedstawiający tamburzystę⁴³ do 3-tomowego dzieła pt. „Armia Fryderyka Wielkiego”, które artysta ozdobił 435 rysunkami (lit. kolor.) i winieta. Jest to rzadko spotykana rycina będąca drukiem próbnym. Ciekawa tematycznie jest litografowana karta tytułowa do pozycji Adama Mickiewicza pt. „Wieszcz” (Ein Barde) z r. 1836.⁴⁴

Arcydziełem Menzla w litografii tak pod względem artystycznym jak i technicznym jest zeszyt zawierający „Próby na kamieniu przy pomocy pędzla i szaberka” (Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen) 1851 r. Cykl zawierający obok karty tytułowej 6 rycin ukazał się w trzech odmianach. Egzemplarz znajdujący się wśród rewindykatorów jest wydaniem trzecim, nakładem braci Rocca w Berlinie.



Ryc. 49. Jan Piotr Norblin. Matka z dzieckiem. Rysunek. Poznań, Muzeum Narodowe.

Brakuje w nim jedynie karty tytułowej. Wśród rycin znajdują się „Portret Moliera”, „Gra w serso”, „Napad w lesie”, „Dama przy kominiku”, „Pościg” i „Klatka niedźwiedzia”; cechują je wspaniałe efekty światłocieniowe oraz delikatność zróżnicowania walorów czarnobiałych, zwłaszcza w „Portrecie Moliera” i w nastrojowej rycinie „Dama przy kominiku”.⁴¹

Szczególną zasługą Menzla było podniesienie poziomu niemieckiej sztuki drzeworytniczej. Dotychczasowe próby udoskonalenia drzeworytnictwa przez wydawców artystycznych, jak np. Fryderyka Unger’a w Berlinie i. i. nie dały oczekiwanych wyników, z powodu braku dobrych i technicznie wyszkolonych rytowników. Nakładem ogromnej pracy wykształcił Menzel kilku wybitnych artystów⁴²; którzy jego rysunki przenosili na klocek. Specjalne dokszał-

cenie tych rytowników konieczne było, ze względu na wysoki poziom artystyczny rysunków Menzla i jego wymagania. Wśród rewidykowanych rycin znajdują się pierwsze drzeworyty jednego z przeszkolonych przezeń rytowników, Unzelmana, który wykonał drzeworyty według rysunków Menzla: „Śmierć Franza von Sickingen”⁴³ oraz „Karta pamiątkowa ku czci Gutenberga” w 1840 r. z okazji 400-letniej rocznicy wynalazku druku.⁴⁴ Rycina wykazuje w porównaniu z pierwszą postępy w technice i kompozycji. Jest ona rzadko spotykana, gdyż odbito ją w niewielu egzemplarzach.⁴⁵

W latach 1840—1842 ukazuje się Fr. Kuglera „Historia Fryderyka Wielkiego”, zdobiona 376 rycinami i winietami Menzla.⁴⁶ Było to wydanie jubileuszowe w 100-lecie wstąpienia na tron Fryderyka II; nikt z ówczesnych artystów



Ryc. 50. Adolf Menzel. Wieszcz. Karta do „Poezji”
A. Mickiewicza. Poznań, Muzeum Narodowe.

nie mógł być bardziej odpowiednim ilustratorem tego dzieła jak właśnie Menzel, który od dawna zajmował się z zamiłowaniem studiami historycznymi osoby i czasów tego króla.⁴⁷ Wśród odzyskanych rycin znajduje się jedna ilustracja z powyższego dzieła ukazująca otwieranie trumny W. Księcia Fryderyka w obecności króla.

Fryderyk Wilhelm IV zainicjował w latach 1843—1856 wydanie „Dzieł Fryderyka II” w drukarni nadwornej Deckera, polecając Menzlowi jako najlepszemu znawcy tego okresu ozdobienie oraz zilustrowanie dzieła 200 drzeworytami. Wspaniałe to wydanie przeznaczone było jako prezent królewski tylko dla osób z otoczenia dworu oraz dla bibliotek, w 2 tomach i w zmniejszonym formacie. W rewin dykatakach znalazło się 50 winięt oraz ilustracji z dwustu tu wspomnianych.⁴⁸ Ilustracje te cechuje obok doskonałości wykonania, wielka umiejętność wczuwania się w treść utworu, in-

teligentny dowcip lub powaga i głęboka myśl, zależnie od wymagań tekstu.

Do tematyki dot. Fryderyka Wielkiego należy jeszcze kilka dalszych rycin: „Fryderyk II odwiedzający fabrykę”⁴⁹ oraz pełen wyrazu „Portret Fryderyka II” z książki J. Scherr’a „Schiller i jego czas”, 1859.⁵⁰

Do książki „Germania” tegoż autora⁵¹ należą dwie następne ryciny pt. „Klub palaczy tytoniu” (Tabakskollegium) Fryderyka Wilhelma I oraz „Fryderyk Wielki przy okrągłym stole w Sanssouci” (Tafelrunde von Sanssouci).⁵² Jest to jedyna z ostatnich rycin, po mistrzowsku ciętych przez sędziwego już A. Vogel’a.

Do drzeworytów o tej samej tematyce zaliczyć należy drugą rycinę przedstawiającą koło biesiadne ze Sanssouci, a będące kopią drzeworytniczą znanego obrazu olejnego Menzla pod tym samym tytułem.⁵³

Z popularnej publikacji Gustawa Weise’go



Ryc. 51. Adolf Menzel. Karta pamiątkowa ku czci Gutenberga. Poznań, Muzeum Narodowe.

pt. „Dla Młodych i Starych” posiadamy ilustrację Menzla „Wolny Czas” (Freistunde), przedstawiającą Fryderyka Wielkiego grającego na flecie w Sanssouci. W wymienionych rycinach powtarza się podobnie jak w ilustracjach wydawnictwa „Dzieła Fryderyka II” doskonala znajomość rzemiosła i dążność do wierności historycznej.

Z okazji setnej rocznicy urodzin Henryka von Kleist (1877 r.) ilustruje Menzel jego dramat „Rozbity Dżban” (Der zerbrochene Krug), opatrując go 30 rycinami.⁵⁴ Krótki termin przeznaczony na wykonanie prac spowodował, że ryciny te w porównaniu z poprzednimi, są mniej ciekawe i pomysłowe. Także technicznie nie dorównują poprzednim ilustracjom; większe płaszczyzny i cienie zaznaczył artysta tuszem, pozostawiając rytownikom swobodę wykańczania szczegółów. Z tych trzydziestu ilustracji posiadamy tylko pięć.

Menzel zajmował się także techniką akwaforty, którą mimo krótkotrwałych prób, opanował szybko, pewnie i z wielką doskonałością. Jedną z tych bardzo rzadko spotykanych lecz najczęściej reprodukowanych rycin „Dama przy otwartym oknie” znajduje się także wśród rewindykatów.⁵⁵

Dzięki usilnym staraniom nad podniesieniem poziomu artystycznego grafiki i olbrzymiemu dorobkowi własnych dzieł, szczególnie litografii i drzeworytów, stał się Menzel jednym z czołowych nowatorów grafiki niemieckiej XIX w.

Podobną pozycję jak Menzel w historii roz-

woju grafiki niemieckiej, zajmuje o całą generację od niego młodszy malarz, rzeźbiarz i grafik, Maks Klinger, o wielkich zasługach, zwłaszcza w dziedzinie akwaforty.

Dzięki rewindykacji zbiorów pokaźna ilość dzieł graficznych Klingerera daje nam dość wierny obraz całej jego twórczości. Są to znane utwory cykliczne pt. „Intermezzi”: „Żywot” (Ein Leben), „Miłość” (Eine Liebe), „O Śmierci, cz. I” (Vom Tode I) „Fantazje na temat Brahmsa” (Brahmsfantasien), „Namiot” (Zelt).

Klinger był z usposobienia filozofem, który głęboko sięgał myślami w sedno spraw i problemów życia ludzkiego. Sztuka ta będąca odzwierciedleniem jego rozmyślań jest — przy zachowaniu formy realistycznej — nieraz trudna do zrozumienia dla przeciętnego widza. Świat, w którym Klinger się obraca, jest światem wykwintnego, klasycznie wykształconego i krytycznie patrzącego nań człowieka. Jego ostrej obserwacji nie uchodzi żadna faza życia i duszy ludzkiej.

Cykl pt. „Intermezzi” (opus IV) wydany został w 1881 r. w Norymberdze; pochodzi on już z pierwszej fazy okresu dojrzałości artystycznej Klingerera, kiedy to artysta filozofując i moralizując, zaczyna zastanawiać się nad wielkimi problemami życia ludzkiego. Rysunek w tym cyklu przybiera na sile wyrazu i rozmachu, technika staje się bogatsza i pewniejsza.

„Intermezzi” składają się z dwóch grup tematycznych: „Pejzaże z centaurami” i „Seria Simplicjusza”. Do nich dołączone są trzy luźne

ryciny wykonane w 1879 r. (Nr 1, 2 i 12), z których pierwsza, Nr 1, pt. „Niedźwiedź i nimfa” służy jako wstęp do cyklu.⁵⁶ Rycina nr 2 jest pięknym studium morza, na którego brzegu przedstawiona jest postać kobiety, służącej jako sztafaż. Następują cztery „Pejzaże z centaurami”, wprowadzające widza w krajobraz wysokogórski. W nim umieszczone postacie centaurów nasuwają analogię do obrazów Arnolda Boecklina. O ile centaury Boecklina służą przede wszystkim jako plama barwna pełniąca w obrazie funkcje pierwszoplanowe, to Klinger używa tych postaci dla symbolicznego ożywienia krajobrazu górskiego i stosowania walorów światłocieniowych; podporządkowuje je jednak całkowicie pejzażowi. Sceny z centaurami są przede wszystkim sławieniem piękna i niebezpieczeństw przyrody górskiej, w różnych porach roku. Natomiast „Seria Smplicjusza”, następne 5 rycin tego cyklu, stanowi gloryfikację piękna niemieckiego krajobrazu leśnego. Symboliczna postać niemieckiego romantyzmu, Smplicjusz, uosobienie naiwności, przeżywa tajemnice uroku i grozy lasu. Cykl zamyka 12-ta i ostatnia rycina pt. „Amor, Śmierć i Zaświaty”. Widzimy tu trzy alegoryczne postacie podobne jeźdźcom Apokalipsy, pędzącym kłusem przez posępny teren, siejąc dookoła grozę i spustoszenie; — trzej wieczni wrogowie ludzkości — w rozumieniu Klingera, którzy odtąd w jego dalszych cyklach pojawiają się w najróżniejszych odmianach.

W następnym okresie artysta otrząsa się z romantyzującego nastroju i zwraca uwagę swoją na ponurą rzeczywistość otaczającego go życia współczesnego, wraz z jego ciężkimi i bezlitosnymi walkami. Dzięki tej zmianie wewnętrznej powstają dwa cykle: „Życie” i „Miłość”. „Życie” (opus VIII) ukazało się w Berlinie w 1884 r. Przedstawia ono tragiczne dzieje kobiety, która staczając się coraz niżej znajduje tragiczną śmierć ulicznicy.

Poetycznym i symbolicznym ujęciem swoich rycin staje się artysta sędzią i oskarżycielem bolączek społecznych. Niektóre sceny przypominają Goy'ę, którego sztuka wywarła wielkie wrażenie i wpływ na Klingera, o czym świadczą takie ryciny jak „Rywale”, „Na ulicy” i „Do Kanału”.⁵⁷ Uderza tu wyrazistość i prostota form, gestów i doskonała charakterystyka poszczególnych postaci.

Egzemplarz cyklu „Życie” należy do III-go wydania, zawierającego 15 rycin, w tym 2 ryciny wstępne (Prefatio I i II), 10 rycin części narracyjnej oraz epilog składający się z 3 rycin. Z odrzuconych przez Klingera płyt znajdują się wśród rewindykatów dwie odbitki, przedstawiające pierwszą wersję epilogu. Na jednej z nich widzimy „Chrystusa i jawno-grzesznicę”, na drugiej upadłą kobietę unoszoną w otchłań przez uskrzydloną śmierć („Finis”). Ryciny te uważać należy za rzadkość.

Cykl „Miłość” (opus X) zaczęty w 1880 r., wydany 1887 r., jest dedykowany Arnoldowi

Boecklinowi. Klinger porusza w nim podobny problem jak w „Życiu”, ale bohaterką jego nie jest ulicznica lecz kobieta ze środowiska mieszczańskiego, jej pierwszy wzlot miłosny, rozczerowanie, opuszczenie i śmierć. Cykl składa się z 10 rycin, z których pierwsza stanowi dedykację dla Boecklina a równocześnie symbolizuje istotę treści cyklu. W porównaniu z „Życiem”, wykazuje większą dojrzałość i wyższy poziom artystyczny oraz zwięzłą i precyzyjniejszą formę wyrazu. Jest to wynikiem pobytu artysty w Paryżu, z którego wrócił on pełen wrażeń i nowych koncepcji. Pod względem technicznym oba cykle przy delikatnym wydobywaniu półtonów wykazują wspaniałe malarskie efekty światłocieniowe. Cykl „O Śmierci” składający się z 10-ciu rycin powstał w 80-tych latach ubiegłego wieku i ukończony został w Rzymie 1889 r.

Klinger w swoim dziele zamierza zilustrować własne rozważania o śmierci, o jej wtargnięciu w życie ludzkie i o stosunku ludzi do śmierci. Pierwsza z rycin, „Noc”, przedstawia artystę pogrążonego w rozmyślnościach, siedzącego w ogrodzie nad morzem. Rycina jest potraktowana wybitnie po malarsku i oddaje w doskonały sposób nastrój i ciszę nocy księżycowej.

Następne pokazują śmierć w najrozmaitszych okolicznościach życiowych, jak śmierć marynarza (Nr 1), śmierć oracza (Nr 7) lub śmierć w katastrofie kolejowej (Nr 8 „Śmierć na szynach”).⁵⁸ Cykl zamyka rycina „Śmierć jako zbawiciel”, której myślą przewodnią jest motto, że człowiek unika jedynie formy śmierci a nie samej jej istoty.

Oprócz ryciny pierwszej wszystkie dalsze są otoczone obramowaniem, którego szkicowo ujęte rysunki przypominają morał i skutki głównej sceny w doskonałym dostrojeniu pod względem treści i formy. Cykl „O Śmierci I” należy do wydania pierwszego, które wyszło w 20 egzemplarzach. Są to druki próbne z niehartowanych płyt oryginalnych.⁵⁹

Klinger był wybitnie muzyczny i chętnie uprawiał muzykę. Słuchanie i wykonywanie dobrej muzyki, jak i napawanie się pięknem przyrody, były dlań silnymi bodźcami inspiracji artystycznej. Sposób traktowania treści cykli ma u niego charakter kompozycji muzycznej, co widoczne jest chociażby w czysto zewnętrznych określeniach kolejności dzieł „Opus I” itd. Również cała jego twórczość opiera się w zasadzie, podobnie jak w muzyce, na nastrojach wewnętrznych, które nadają realny kształt jego dziełom. Szczególnie twórczości Brahmsa czuł się Klinger bliski. Brahmsowi też poświęca Opus XII, pt. „Fantazje Brahmsowskie” (Brahmsfantasien).⁶⁰ Myśl zasadnicza tego cyklu jest czymś nowym i oryginalnym. Artysta nie tylko zamierza w nim zilustrować słowa tekstu poszczególnych pieśni Brahmsa, lecz dąży do personifikacji wrażeń muzycznych. Swoją wyobraźnią malarską stara



Ryc. 52. Maks Klinger. Do kanału. Poznań, Muzeum Narodowe.

się wyrzec podobne efekty i nastroje jak kompozytor tonami a poeta przy użyciu słów. Cykl „Fantazje Brahmsowskie” otwiera karta tytułowa „Akordy”, wprowadzająca w nastrój muzyczny pięciu pieśni Brahmsa. Ilustracje do pieśni, bądź to w większych rycinach bądź też w litografowanych obramowaniach, są doskonałym wyrazem zamierzeń artystycznych Klingera. Pieśni wraz z kartą tytułową tworzą pierwszą część cyklu.

Część druga jest nie tylko ilustracją „Pieśni Przeznaczenia” (Schicksalslied) do słów Hölderlina’a, lecz fantazją na temat całokształtu twórczości Brahms’a. Treść wiersza oparta jest na micie o Prometeuszu. Toteż po rycinie wstępnej „Evocation” artysta przedstawia w sześciu dalszych scenach walkę bogów z Tytanami.⁶¹ Dopiero po tym wstępie obrazowym podaje Klinger na rycinie ósmej słowa wiersza Hölderlina i rytuje na dalszych kartach nuty kompozycji z podpisanymi tekstem ilustracjami marginesowymi.⁶² Cykl zamyka rycina „Prometeusz wyzwolony”. Muzyka Brahmsa jest dla Klingera uosobieniem życia ludzkiego, w któ-

rzym postać Prometeusza staje się symbolem ducha twórczego. Cykl omówiony wykazuje wysoki poziom artystyczny i mistrzowskie cpanowanie różnych rodzajów technik graficznych.

Najobszerniejszy i ostatni cykl rytowany przez Klingera „Namiot” (Das Zelt) został wydany w 1915 r.⁶³ Cykl ten jest wytworem fantazji Klingera i stanowi w swej narracji zamkniętą całość o motywach przypominających baśń wschodnią. Dokładne określenie cyklu jest niemożliwe ze względu na małą czytelność tematyczną. Nawet autor zapytany o jego treść nie umiał lub nie chciał jej wyjaśnić. Z mniejszych prac graficznych Klingera rewindykaty zawierają kilka okazyjnych rycin samodzielnych, jak exlibrisy, zaproszenia, winiety itp.

Rewindykowane przez Muzeum Narodowe obiekty stanowią wartościowy i pożądany materiał dla naszego Gabinetu Graficznego.

Stan zachowania obiektów jest dobry, grafiki są starannie opravione i zakonserwowane.

¹ Według protokołu zdawczo-odbiorczego oraz zachowanych częściowo przedwojennych inwentarzy Pozn. Tow. Przyj. Nauk.

² Orzeł — miedz. o wym. 53 × 37 cm, rysował Tomasz Treter sekretarz kardynała Hozjusza a następnie Stefana Batorego i króla Zygmunta III, uczonego, który zajmował się z amatorstwa malarstwem i sztucharstwem. Sygn. Tho. Treter inv. Joannes Paninis Bruxellensis excudit 1617.

³ Miedz. o wym. 55,7 × 43,3. Król na koniu, w panczeru i szwedzkim kaftanie, na głowie ma kapelusz ze strusimi piórami. Włosy długie, mała bródka, zakręcone wąsy. Buty poza kolana. Rumak posiada kunsztownina ufrzywianą grzywą i ogon. W tle rozległa równina z obozem wojennym, okopami, namiotami i wojskiem. 5-wierszowy podpis Vladislao IV Regi Poloniae... 164...

⁴ Królowa na białym koniu. Ubrana w szeroką spódnicę i obcisły kaftan z koronkowym kołnierzem. Obfite loki spadają na ramiona, na głowie kapelusz ze strusimi piórami. Towarzyszą jej dwa pieski. W dali trzej myśliwi uzbrojeni w łuki, z psami, polują na jelenia. 5-wierszowy podpis „Vera effigies... Ceciliae Renata... 1645. Petro Danckers pinxit”. Wym. 57 × 44 cm.

⁵ Miedz. o wym. 65,5 × 46 wyd. 1646. Na wysockich cokołach 4 kolumny kompozytowe, które wyznaczają trzy przejścia pod bramą, środkowe dla pojazdów, boczne dla pieszych. We wnękach nad przejściami rzeźby Zygmunta I i Zygmunta III. W zwieńczeniu bramy „obraz” wedł. Adolfa Boy'a, przedstawiający symboliczną koronację pary królewskiej. Na łękach posągi; po obu stronach bramy dwie postacie w strojach z XVII w.

⁶ Miedz. o wym. 73 × 49 wyd. 1646. Kolumna Zygmunta III na placu Zamkowym, po jej bokach trzy tablice z objaśnieniami i dedykacjami. Pod kolumną herb Marii Ludwiki Gonzaga, po obu jego stronach w medalionach sceny transportu i montowania kolumny, ustawionej w 1644 r.

⁷ Rys. o wym. 14,5 × 18,5, sygnowany w prawym górnym narożniku „Hans Krieg Buerger und Meister in Danzig An. 1617”.

⁸ Szereg sylwetek ludzkich przeważnie z profilu, zgrupowało się za postacią strojonej kobiety. Na głowie ma ona beret z pękiem piór, przy sukni krótkie rękawy; odsonięty biust. Za nią stoi rycerz w zbroi, obok malarz z paletą i pędzlem w rękach, z obnażonym torsem i w berecie. Kobieta trzyma sztandar, tworzący baldachim nad połączoną po przeciwnej stronie postacią. W dali budowle z kolumnami i namiot.

⁹ Rysunek o wym. 15,5 × 10,2. Na pierwszym planie młoda kobieta, w wianku z gałązką oliwną na głowie, ze związanymi do tyłu rękoma. Za nią masywna postać drugiej niewiasty z obnażoną lewą pierśią, w zbroi i hełmie ozdobionym pióropuszem ze strusich piór. Na prawym ramieniu przewieszona tarcza. Niżej naga Gorgona, przytrzymująca rękami węże na głowie. Lewa strona rysunku pusta, koloru oliwkowo-brązowego, na niej sygnatura „Hans Krieg An. 1622. Danzig B.”

¹⁰ Uczeń i zięć Adolfa Boy'a.

¹¹ Gwaszem niesygnowany wym. 35,5 × 23,7. W ciemnym wnętrzu świeca trzymana przez św. Jana oświetla Chrystusa umywającego nogi jednemu z apostołów. Druga świeca we wnęce okiennej; z tyłu żywo gestykujący apostołowie.

¹² Rysunek gwaszem 33,5 × 18,4 — nie sygn. Przed stojącym w otoczeniu apostołów Chrystusem klęczy kobieta z błagalnie wyciągniętymi rękami. Na drugim planie zatoka, u brzegów której widoczne warowne miasto.

¹³ Rysunek tuszem i akwarelą nie sygnowany, wym. 15,8 × 16,6. Chrystus z dwoma uczniami w drodze do Emaus. Z lewej skała, po prawej krajobraz z miastem, o zachodzie słońca. W górze po prawej cztery główki aniołków. Jest to winieta do pierwszej części oratorium J. Schuback'a, wyd. w Hamburgu w 1778 r. u M. Chr. Bock'a (E. 261).

¹⁴ Rysunek czarną kredką wym. 20,7 × 15,8, w lewym dolnym rogu sygnowany: „Altomonte”.

¹⁵ Głowa młodej kobiety wym. 18,5 × 24. Głowa młodego mężczyzny wym. 16,5 × 22,5.

¹⁶ Aleja brzozowa, sangwina wym. 28,5 × 22,5.

¹⁷ Gwasz z olejem wym. 11,4 × 8,3 sygnowany „f. 1780 W.”

¹⁸ Wym. 18,5 × 29 cm.

¹⁹ Wym. 11,2 × 9,3 cm.

²⁰ Z. B a t o w s k i, Norblin; reprodukcje obrazu str. 72—73.

²¹ Rysunek sepia 16 × 23,5 sygnowany w prawym dolnym narożniku „Annibale Caracci”: piękna kobieta w fałdzystej szacie, z krótkim welonem, na głowie trzyma róg obfitości.

²² Rysunek piórkiem, wym. 14,2 × 19,3, sygnowany w prawym dolnym narożniku „Taddeo Zuccari”. Kobieta prawą nogę postawiła na kuli, w lewej ręce trzyma róg obfitości — ręka i róg szkiełowane ołówkiem.

²³ Rysunek gwaszem i bielą 20,7 × 27, niesygnowany przypis. Parmegianinowi. Madonna w lekkim marmorium na głowie, prawą rękę założyła na piersi, lewą osłania leżące na jej kolanach Dzieciątko. Nogi opiera na poduszce z frędzlami. Z lewej anioł z dzbanem, z prawej w głębi kobieta w czepku i brodaty mężczyzna. Z przodu klęczy ze skrzyżowanymi na piersiach rękami młoda niewiasta; na ziemi stoi kadzielnica. W tle zarysy kolumn i płytkiej wnęki.

²⁴ L. Fröhlich-Bum, Parmegianino und die Manieristen, Wien 1921 il. 430 str. 40 i tabl. 12.

²⁵ Rysunek gwaszem, niesygnowany wym. 17,8 × 26. W namiocie oparty o stół śpi wódz Sisara. Na stole tarcza i ozdobny dzban. Jahel przykłada lewą ręką gwóźdź do głowy śpiącego, w prawej trzyma duży młot.

²⁶ Rysunek akwarelą i gwaszem o wym. 26,2 × 20,5. Perseusz pędzi na pegazie; z lewej strony w morzu smok z otwartą paszczą, z prawej przykuta do skały Andromeda.

²⁷ Akwarelka ze śladami ołówka i kredki, wym. 31 × 23,5, sygnowana po lewej stronie na dolnym marginesie „ex dono auctoris Johannis Betini Cingiaroli pict.”. Święty Hadrian klęczy z głową wzniesioną ku górze. Stojący po lewej kat wznosi miecz, by obciąć wyciągnięte ku przodowi ręce męczennika. W górze po prawej główki trzech aniołków, poniżej zarysy dwóch postaci.

²⁸ Rysunek piórkiem, wym. 24,2 × 19, sygnowany „M. Heemskerck” w lewym dolnym narożniku, a datowany „1549” u dołu w środku. Brodaty mężczyzna konno, obok na mule kobieta w zawoju z przesłoniętą dolną częścią twarzy, z boku młody człowiek zdaje się pokazywać drogę; z tyłu widoczna głowa wielbłąda. W lewo zbacza odchodząca karawana ludzi z tobołami, ucznymi osłami i wielbłądem. W dali widoczny stos ofiarny, przy nim dwie klęczące postacie.

²⁹ Rysunek sepia 19,7 × 29,3.

³⁰ Rysunek kredką czerwoną i ślady czarnej, wym. 17,7 × 10,3. Sygnowany w prawym dolnym narożniku. Leżący pies skierowany w lewo, łeb położył między łapami.

³¹ Rysunek sepia i bielą (15,3 × 10,5) niesygnowany.

³² Cztery rysunki: a) „Niemiecki pejzaż idealistyczny” (Deutsche Ideallandschaft) — (13 × 15), rysunek ołówkiem na papierze koloru sepia, krajobraz górzysty, na I planie pasterz, na dalszym — zamek na szczyście góry, b) na odwrocie: rysunek rośliny liściastej — ołówek i biała kredka — niesygnowany. c) Dekoracja sceniczna, przedstawiająca park i fragmenty architektoniczne w świetle księżyca (12,5 × 16,3), rys. tuszem i bielą na papierze granatowym — niesygnowany. d) Krajobraz podczas burzy z rozwichrzonymi drzewami (18 × 26), akwarela, sygnowana „Ferdinand Olivier del.”.

³³ T. H. Wehle: trzy rysunki: a) „Stieglitzer Berg” (koło Dessau) — (18 × 27), akwarela sygn. „H. W.”. Część parku i jeziora oraz fragmenty architektury, noc księżycowa; na I pl., po prawej śpiący pasterz z psem. b) Pejzaż (18,5 × 25), akwarela niesygnowa-

na: — Pejzaż z zamkiem na szczycie góry, na I. pl. jezioro. c) Pejzaż (21,5 × 31,5) akwarela niesygnowana, pejzaż górzysty z rzeką, na I. planie drzewa oraz fragmenty architektury, na dalszym tle ruiny zamku.

³⁴ K. L. Kaaz, dwa rysunki: a) Krajobraz saski (20,8 × 32,7) sepia, na odwrocie napis: „Zum Andenken an Kaaz von Karoline Kaaz, Dresden den 25 Octbr. 1811”. b) Wąwóz skalisty z rycerzami (15,5 × 21,8), niesygnowany.

³⁵ (20,6 × 13,1) rysunek ołówkiem, sygnowany „Ramberg”.

³⁶ Marquard Woher: „Pejzaż (23,5 × 17,7) sepia i szaro-niebieska akwarela, sygnowany „M. Woher 1756”.

³⁷ Adam Toepfer, dwa rysunki: a) „Pejzaż wiejski” (40 × 18,5) sepia, niesygnowany. b) Pejzaż (36,5 × 27) akwarela niesygnowana — scena pasterska nad rzeką.

— Uszkodzenia rysunku przez ogień pochodzą z okresu przedwojennego.

³⁸ Cykl wydany w 1838 r. u L. Sachse’go w Berlinie, lit. piórkiem.

³⁹ Lit. piórkiem niekolorowana (Tamburzysta widziany od przodu i tyłu (20 × 15).

⁴⁰ Na I. pl. brodaty wieszcz z lirą (Wajdelota), obok niego puchar, z którego wydobywają się kłęby dymu. Widać w nich szkicowo ujęte postacie z głównych dzieł Mickiewicza, jak np. Konrad Wallenrod, Świtezianka, Trzech Budrysów i i. (17,5 × 10,2) lit. piórkiem.

⁴¹ Tego rodzaju techniki litograficznej, polegającej na wydobywaniu światła i cieni przy pomocy szaberką, z płyty pokrytej grubą warstwą tuszu litograficznego (tzw. „Schwarz- oder Schabkunst”) używali już przed Menzlem inni graficy jak np. Agricola, Charlet (1823). Jednak żaden z nich nie osiągnął tak wspaniałych efektów jak Menzel.

⁴² F. Unzelmann, A. Vogel, R. Mueller.

⁴³ Wydana 1839 r. Schade, Berlin, na chińskim papierze (33,5 × 48) „Dla członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Prusach 1838” z pieczęcią Towarzystwa.

⁴⁴ Na rycinie widać Guttenberga stojącego przy prasie z pierwszym arkuszem wydrukowanych psalmów. w rozmowie z dr. Faustem (34,2 × 48).

⁴⁵ Po pewnym czasie klocek został zapieczętowany i oddany pod opiekę Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie z poleceniem sporządzenia następnych odbitek dopiero w 1940 r. (wg Dorgerloh nr 665). Odbitki posiadają u dołu suchą pieczęć z monogramem Unzelmanna.

⁴⁶ Wydana w Lipsku w księgarni J. J. Weber’a.

⁴⁷ Dzieło Kuglera zyskało sobie dzięki świetnym ilustracjom ogromną popularność i osiągnęło aż 9 wydań do roku 1895.

⁴⁸ Jak np. ilustr. do „Historii mojego czasu”, „Historii wojny 7-letniej”, korespondencji oficjalnej i prywatnej króla — do „Instrukcji dla generałów” oraz essey’ów, wierszy, przemówień pochwalnych i wielu prac Fryderyka Wielkiego.

⁴⁹ Należą do dzieła Fr. Buelau „Historia niemiecka w obrazach” wyd. 1856 w Dreźnie. Król zwiedza fabrykę tkacką w towarzystwie młodego księcia (późniejszego Fryderyka II), rycina sygnowana „A. Menzel Berl. 1856” i „R. Mueller sc.”

⁵⁰ Król w mundurze zwrócony trzy czwarte w lewo, oparty o róg stołu, na piersiach Gwiazda orderu Czarnego Orła, na głowie trójkątny kapelus z piórami (18 × 13,6), sygn. „A. Menzel”, — „A. Vogel sc.”

⁵¹ Wydana 1878 w Stuttgartzie.

⁵² Król przy historycznym okrągłym stole w Sanssouci w otoczeniu 5 swoich wybranych towarzyszy, spośród których wymienić należy Markiza d’Argent oraz Voltaire’a, ryc. sygnowana „Ad. Menzel 78” i „A. Vogel sc.” (17,3 × 27,3).

⁵³ Rycina sygnowana „A. Menzel 1850” i „E. Paul sc.” (21,2 × 17,8).

⁵⁴ Wydanie luksusowe A. Hofmann, Berlin.

⁵⁵ Kobieta siedząca przy otwartym oknie z przykniętymi oczami, głowa oparta o skrzydło okienne; na kolanach robótka ręczna.

⁵⁶ Na gałęziach kołysze się filuternie nimfa, łechtająca trzcinką siedzącego poniżej niedźwiedzia. Jest to aluzja do wolnej, nieskrępowanej fantazji, która w swoim nieograniczonym polocie jest nieosiągalna dla przyziemnych filistrów.

⁵⁷ Rycina pt. „Rywale” przedstawia pojedynek dwóch mężczyzn, któremu przypatruje się kobieta. Rycina pt. „Na ulicy” pokazuje zestarałą ulicznicę w postawie wyzywającej. Rycina pt. „Do Kanału”: tłum kobiet usiłujący zepchnąć ulicznicę do kanału.

⁵⁸ Rycina nr 1 pt. „Marynarze” (Seeleute) przedstawia rozbitków-marynarzy, którzy się uratowali na skałach morskich, lecz grozi im nowa zagłada w postaci potwora — żółwia. W obramowaniu fantastyczna scena z piekła, przypominająca prace Goyi. Rycina nr 7 pt. „Rolnik” (Landmann) wyobraża wypadek przy oraniu: rolnik orzący został śmiertelnie zraniony kopnięciem konia. Krew jego wsiąka w ziemię. W obramowaniu widać, jak sącząca się krew użyźnia ziemię, z której wyrasta na nowo owies i żyto. Rycina nr 8 pt. „Na szynach” (Auf den Schienen) pokazuje kościotrupa, leżącego na szynach kolejki górskiej. W obramowaniu złamane szyny i przerażone twarze pasażerów.

⁵⁹ Egzemplarz MNP oznaczony jest nr. 8, — Część II cyklu „O śmierci” wydana dopiero 1898 r. w Berlinie.

⁶⁰ „Fantazje Brahmsowskie” („Brahmsfantasien”), Opus XII, wyd. w Berlinie 1894 r. u Amslera i Ruthardt’a w 150 egzemplarzach, zawierające 21 rycin i litografii na 37 kartach wraz z nutami i tekstem poszczególnych pieśni.

⁶¹ „Tytany”, „Noc”, „Kradzież światła”, „Uroczystość”, „Uprowadzenie Prometeusza”, „Ofiara”.

⁶² Kompozycja na chór 4-głosowy z orkiestrą lub akompaniamentem fortepianowym.

KRONIKA

Dominika Cicha

MUZEUM A MŁODZIEŻ

Spośród zagranicznej literatury fachowej, obejmującej olbrzymią ilość publikacji, dotyczących struktury, roli i działalności oświatowej muzeów na Zachodzie, dotarły do nas m. in. dwie broszurki: „Musées et Jeunesse”,¹ oraz Musée et Personnel Enseignant”.²

Pierwsza z nich, poza interesującymi wypowiedziami wybitnych specjalistów wymienionego zagadnienia, zawiera także spis w skali światowej muzeów zajmujących się dokształcaniem młodzieży, oraz zestawienie najważniejszych pozycji bibliograficznych.

Autorzy: Germaine Cart, dyrektor Service Educatif w Luwrze, Molly Harrison, kustosz Geffrye Museum w Londynie, oraz Charles Russel, Kierownik wydziału oświatowego w Nowojorskim Muzeum Przyrodniczym, w krótkich esejach informują zainteresowanych, jak kształtuje się sprawa muzeów dla młodzieży i związanych z tym zadań na trzech wielkich terytoriach: w Stanach Zjednoczonych, Europie kontynentalnej, oraz w Anglii i Wspólnocie Brytyjskiej. Każdy z artykułów przedstawia kolejno: organizację wewnętrzną muzeów na danym terenie oraz zakres i metody ich działalności, nie roszcząc sobie pretensji do wyczerpania zagadnienia, co tłumaczy się ograniczonymi ramami publikacji.

Poniższe uwagi mają na celu zasygnalizowanie członkom polskich zespołów oświatowych ważniejszych zagadnień poruszonych w broszurach.

Idea przekształcenia muzeów w centra kultury, mające na celu kształcenie jak najszerszych warstw społeczeństwa, szczególnie zaś młodzieży nie jest koncepcją nową. Pierwsze jej załączki pojawiają się już w minionym stuleciu. Wymienić tu należy inicjatywę wielkie-

go muzeum angielskiego ze South Kensington, założonego w połowie XIX wieku, oraz prywatnych muzeów prowincjonalnych: Horsfall Museum w Manchester (1877) Educational Museum w Harlesmere (1895) i Educational Museum w Selby (1899), których działalność zasadzała się w pewnej mierze na współpracy z młodzieżą. Zasadniczą formą tej współpracy były, w wypadku Muzeum w Harlesmere, kursy urządzone dla uczniów miejscowych szkół, których zakończeniem bywał egzamin.

W Europie kontynentalnej większą dbałość wówczas o młodzież wykazują: Muzeum Luwru, które od ok. 1880 r. przyjmuje regularnie wycieczki szkolne, poświęcając im szczególną uwagę i starania, oraz Nordisk Museum w Sztokholmie, rozwijające od 1906 roku żywą działalność oświatową.

Są to jednak wypadki odosobnione. Dopiero po roku 1930 zauważamy wzrost liczby muzeów, które bądź wyłącznie, bądź częściowo opierają swoją, coraz bardziej zorganizowaną działalność na współpracy z zakładami szkolnymi. Ciekawy jest fakt, że propozycje tej współpracy przychodzą z zewnątrz, od nauczycieli, którzy pierwsi zwracają uwagę na wielką rolę, jaką w dokształcaniu młodego pokolenia grać mogą muzea.

Rozbieżności, jakie zarysowały się u podłoża samego zagadnienia między muzeologami i dziś jeszcze istnieją, dotyczą problemów, czy i jak należy organizować muzea przeznaczone wyłącznie dla dzieci i młodzieży.

Zwolennicy tej koncepcji, tj. zakładania muzeów specjalnych — zwłaszcza muzeolodzy amerykańscy — stwierdzają, że zwykłe muzea nie są w stanie zaspokoić potrzeb dzieci i młodzieży, tak różnych od potrzeb i zaintereso-

wań dorosłych. Atmosfera powagi i spokoju, przenikająca te muzea, rodzaj obiektów, oraz sposób ich wystawiania (zbyt wysokie gabloty, nieodpowiedni, zbyt trudny tekst napisów objaśniających), prędko nużą młodych zwiedzających. Wreszcie, motywem decydującym, podnoszonym przez entuzjastów a przemawiającym za organizowaniem muzeów specjalnych, jest fakt, że członkom personelu naukowego muzeów brak wykształcenia pedagogicznego, które by pozwoliło im w pełni na zrozumienie młodzieży i odpowiednie interpretowanie zbiorów.

Przeciwnie stanowisko reprezentują szczególnie muzeolodzy europejscy. Ich zdaniem potrzeby młodzieży, oraz przeciętnego widza dorosłego są identyczne. Tworząc muzea specjalne pozostawia się na uboczu zasadniczy problem, jakim jest przereorganizowanie muzeów starego typu w taki sposób, by służyły one i młodzieży i dorosłym. Fakt, że muzea specjalne z racji niedostatecznych kredytów zadowolili się muszą często obiektami drugorzędnymi i mało interesującymi, spłykanie ekspozycji i jej interpretacji, idące w parze ze źle zrozumianą popularyzacją przemawiają przeciwko zakładaniu tego rodzaju placówek. Jeszcze jednym kontrargumentem, podnoszonym przez muzeologów szwedzkich, jest twierdzenie, że na dziecko należy patrzeć jako na „un adulte en puissance”. Mając na względzie ciągły jego rozwój, nie ma potrzeby tworzenia muzeów specjalnych, których zawartość stałaby się prędko niedostateczna dla zmieniających się potrzeb dziecka.

Wynikiem tych sprzecznych stanowisk jest rozbudowana sieć muzeów specjalnych w Stanach Zjednoczonych i mała ich stosunkowo ilość na terenie Europy.

Muzea amerykańskie, zajmujące się młodzieżą dzielą się na trzy grupy:

Pierwsza obejmuje około 35 muzeów specjalnych, zaopatrzonych w odpowiednie zbiory oraz personel. Nazywa się je w Stanach Zjednoczonych „Children's Museums”, rozumiejąc pod *children* całą młodzież.

Druża grupa obejmuje ok. 30 muzeów ogólnych. Pewien ich dział noszący nazwę „Junior Museum”, część kolekcji wchodząca w jego skład oraz specjalny personel — oddane są na usługi młodzieży.

Reszta wreszcie (ok. 165 do 200), to muzea zwykłego typu, zwracające jednak baczną uwagę na potrzeby młodzieży.

Większość muzeów wszystkich trzech grup mieści się w wielkich ośrodkach miejskich. Wyjątkami są dwa muzea „objazdowe”, obsługujące regiony wiejskie, oraz dwa inne związane z tak zwanymi „Ecoles réunies” (consolidated schools). Jedynym w swym rodzaju jest ruchome muzeum miejskie (dans une remorque), które zależnie od okoliczności i potrzeb przenosi się z miejsca na miejsce.

Organizacja wewnętrzna muzeów amerykań-

skich zależna jest w dużej mierze od instytucji, czy osób, finansujących dane muzeum. I tak rozróżnić można:

- a) Muzea prywatne — ich rada administracyjna oraz personel, — biorą na siebie odpowiedzialność za utrzymanie, oraz generalną politykę muzeum.
- b) Muzea finansowe przez instytucje społeczne.
- c) Muzea półprywatne, tak jeśli chodzi o kierownictwo, jak i o finanse.

Niektóre z tych muzeów utrzymywane są przez stany, czy uniwersytety, większą ich część jednak subwencjonują władze miejskie. Prywatne znajdują się często pod opieką lokalnych stowarzyszeń artystycznych, oraz takich organizacji jak Junior Leagues of America, American Association of University Women, czy grup studenckich.

Środki, za pomocą których zdobywa się w Ameryce fundusze potrzebne na utrzymanie muzeów są różnorodne. We wszystkich prawie wypadkach udział finansowy personelu muzeum stanowi ich oparcie materialne. Uzupełnieniem są dochody uzyskane z przedstawień teatralnych, czy seansów filmowych, wyświetlanych dla młodzieży i dorosłych. Niektóre muzea wydzierżawiają w godzinach rannych swe lokale dla przedszkoli, pobierając za to opłatę.

Typ, oraz ilość zbiorów w muzeach dla dzieci są różne. Ogólnie biorąc są to przeważnie kolekcje reprezentujące nauki przyrodnicze oraz etnologię. Pochodzą one, podobnie jak fundusze z różnych źródeł — z darów i zakupów, dokonywanych często wielkim wysiłkiem personelu muzeów, czy osób prywatnych z nim związanych. W wielu wypadkach zbieraniem eksponatów zajmują się same dzieci (minerały, insekty, mięczaki), obiektów o charakterze przemysłowym dostarczają przeważnie kupcy lub przemysłowcy, militaria — zdemobilizowani żołnierze. Szczególnie cennymi zbiorami amerykańskich muzeów dla dzieci są obiekty związane z kulturą i życiem Indian, z których korzysta się przy nauce geografii, historii, antropologii, socjologii i sztuki.

Jakość kolekcji stanowi w wielkim stopniu o atrakcyjności danego muzeum i jego możliwościach w przyciąganiu coraz szerszego kręgu zwiedzających.

Muzea dla dzieci liczne i dobrze zorganizowane w Stanach Zjednoczonych są jeszcze w krajach Europy Zachodniej rzadkie.

Miast tworzenia muzeów specjalnych istnieje tu tendencja do przystosowywania muzeów zwykłych do potrzeb dzieci i młodzieży.

Spośród małej liczby (około 12) europejskich muzeów dla dzieci jedno tylko w całej pełni zasługuje na to miano — *Musée de l'Education* w Hadze. Założone przed 40-tu laty, jako muzeum prywatne, w roku 1920 przeszło pod zarząd miejski. Jego bogate zbiory dotyczą przede wszystkim nauk przyrodniczych. Po-

dzielone na działy (geologia, botanika, zoologia, etnografia etc.), eksponowane w specjalnych salach, zgrupowane w nich tematycznie (np. ptaki, płazy), pozwalają na przeprowadzenie lekcji bez niepotrzebnego, rozpraszającego uwagę dzieci przenoszenia się z miejsca na miejsce. Szczególnie frapującą częścią kolekcji muzeum są obiekty pochodzące z Indii Holenderskich (ubiory, broń, narzędzia, sztuka).

Muzeum dysponuje poza tym jasnymi i wesołymi klasami szkolnymi, wyposażonymi w aparaty projekcyjne, oraz niewielkie kolekcje przeznaczone do użytku młodzieży. W salach odbywają się pogadanki, prowadzone bądź przez nauczyciela przyprowadzającego młodzież, bądź przez pedagoga — pracownika muzeum. Gabinety fizyczne i chemiczne oddane do dyspozycji młodzieży pozwalają na przeprowadzenie doświadczeń i badań, które tak bardzo interesują uczniów.

Musée de l'Education w Hadze oddaje wielkie usługi i nauczycielom, i młodzieży ze szkół miasta i okolicy. O jego popularności świadczy duża ilość zwiedzających — w 1947 roku liczba uczestników wycieczek przekroczyła 40 000.

Szczególna niechęć muzeologów angielskich do tworzenia muzeów specjalnych pociąga za sobą przekształcanie i adaptację szeregu istniejących na terenie Anglii i Wspólnoty Brytyjskiej placówek dla potrzeb młodzieży.

Po okresie dość odosobnionych wysiłków, mających na celu przekonanie tak pracowników muzealnych jak i nauczycieli o przydatności i korzyściach płynących ze współpracy między muzeami a zakładami szkolnymi, od 1935 roku następuje w tym względzie radykalna zmiana.

W wyniku przeobrażeń młodzież znajduje obecnie jak najszerszy dostęp do muzeów dla dorosłych, w których organizuje się dla niej specjalne galerie, eksponując tam stale lub czasowo obiekty mogące zainteresować młodego odbiorcę.

Muzea angielskie kładą główny nacisk na ekspozycję stałą. Nie rozporządzając zaś dostatecznymi środkami materialnymi, oraz personelem, który by zajmował się urządzaniem specjalnych wystaw czasowych, tak pożądanych przez zwiedzających, korzystają z pomocy i współpracy organizacji, czy instytucji spełniających podobną rolę. Są to subwencjonowane przez Ministerstwo Finansów, a posiadające szeroką autonomię w zakresie swej działalności *The Arts Council* i *The Council of Industrial Design*. Ich zadaniem jest organizacja i wysyłanie w teren wystaw artystycznych, opieka nad rozwojem ognisk artystycznych w mniejszych miastach i ośrodkach wiejskich, nie posiadających muzeów sztuki, zaopatrywanie szkół i klubów młodzieżowych w materiał wizualny, dotyczący sztuk stosowanych i przemysłu (broszury, albumy modeli,

fotografie, makiety, filmy, przeźrocza). Z usług *Councils* korzystają także muzea, którym organizacje te użyczają często sal ekspozycyjnych.

Podobną działalność rozwija *National Association of Girls Club and mixed Clubs*. Zorganizowane przez nią kluby przeznaczone są dla młodych, którzy skończyli naukę szkolną, nie zdołali jednak z różnych przyczyn zetknąć się z muzeum i jego zbiorami. Za małą opłatą *Association* wypożycza swoim klubom obiekty, które mogą być zakwalifikowane jako „obiekty muzealne”. Są to obrazy, mapy geograficzne, rzemiosło artystyczne różnych krajów, zbiory pieśni ludowych, opisy tańców narodowych etc., pozwalające korzystającym na zapoznanie się z życiem i kulturą mieszkańców różnych części świata. W niektórych hrabstwach Anglii powołano do życia *County Art Organisers* i *County Craft Organisers*, którzy wykonują podobne zadanie jak wyżej wymienione instytucje.

Łącznikiem między muzeum a młodzieżą są członkowie zespołów oświatowych. W skład tych „*services éducatifs*”, jak się je powszechnie nazywa, wchodzi przeważnie (Ameryka) nauczyciele-specjaliści danych dyscyplin, reprezentowanych w muzeum, którzy mają poza sobą praktykę pedagogiczną w szkołach podstawowych lub średnich. W Europie, gdzie nie liczne tylko muzea posiadają funkcjonującą regularnie służbę oświatową pracą tego typu na marginesie swoich zajęć zajmuje się asystent danego muzeum lub personel naukowy, który rozdziela między siebie poszczególne zadania. Czasem muzea powołują nauczyciela (historii czy przyrody), który wchodzi w skład ich pracowników, częściej jednak pedagog-specjalista używany jest tylko jako siła pomocnicza. Poza nauką w szkole spędza on kilka godzin tygodniowo w muzeum.

Finansowanie *Services éducatifs* zależne jest od lokalnych wydziałów oświaty lub departamentów, którym podlega dane muzeum. W budżetach muzeów prywatnych pewna suma przeznaczona jest także na opłacenie służby oświatowej.

Działalność zespołów oświatowych w muzeach Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej rozwija się w czterech zasadniczych kierunkach:

1. Przygotowywanie „*visites éducatives*”.
2. Organizowanie wystaw oświatowych stałych i czasowych.
3. Przygotowywanie materiałów przeznaczonych na wypożyczenie do szkół.
4. Publikacje i konferencje informacyjne.

Odchylenia w metodach pracy, stosowanych przez zespoły poszczególnych krajów, tłumaczą się stopniem ich rozwoju, specyfiką danego muzeum, czy terenu.

„Wizyty” obejmują zazwyczaj cykl lekcji, nierzadko wchodzących w skład oficjalnego programu nauczania, rozplanowany na cały rok

szkolny. Tematyka lekcji, powiązana ściśle ze zbiorami muzeum, oraz dostosowana do programów szkolnych, opracowywana jest przez członków służby oświatowej i zainteresowanych nauczycieli. Programy, zawierające także terminarz, dostarcza się szkołom na początku roku szkolnego. Każdy z zawartych w nich tematów opatrzony jest krótkimi notatkami, pozwalającymi nauczycielowi na uprzednie przygotowanie uczniów do zagadnienia, które poruszane będzie na lekcji. Od sposobu i stopnia przygotowania uczniów zależy w wielkiej mierze powodzenie wizyty. W wielu krajach, inicjatywę ich organizacji pozostawia się właśnie zakładom szkolnym. Od zainteresowanych profesorów zależy wtedy wybór muzeum, ustalenie tematu lekcji, oraz decyzja, czy będzie ona prowadzona przez instruktora muzeum, pedagoga wchodzącego w skład personelu muzealnego, czy też przez nauczyciela przyprowadzającego młodzież. We wszystkich wypadkach pożądane jest, by nauczyciel i wykładowcy muzealni zgodni byli co do tematu i metody podania lekcji. Należy zwracać uwagę, by grupy uczniów przyprowadzane do muzeum nie przekraczały dwudziestu osób, w tym samym wieku i o równym mniej więcej poziomie umysłowym. Łatwiej jest wtedy przepytywać młodzież w czasie lekcji, obserwować jej reakcję, powodować dyskusję i rywalizację między poszczególnymi uczniami. Należy unikać prowadzenia do muzeum dzieci zbyt małych, które rzadko interesują się ekspozycją, jeżeli ta nie jest przystosowana do ich poziomu umysłowego. Doświadczenia wykazały, że największą korzyść odnoszą dzieci między 10 a 15 rokiem życia. Młodsze nie zainteresują się, starsze wolą chodzić same.

Programy lekcji konstruowane i realizowane są w zależności od tego, czy dotyczą grup młodzieży, czy też tych dzieci, które przychodzą do muzeum indywidualnie.

Istnieją dwa rodzaje wizyt grupowych: tzw. „visites dirigées” i „visites libres”. Często te dwa rodzaje łączą się w tzw. „visites combinées”.

Pierwsze, którym nadać możemy nazwę „programowych” wchodzące w skład oficjalnych programów nauczania, odbywają się zawsze w czasie lekcji szkolnych. Młodzież, przychodząca do muzeum pod kierunkiem swego nauczyciela uczestniczy w krótkim wykładzie, ilustrowanym bądź to materiałem wyświetlanym przez epidiaskop, bądź przeznaczoną specjalnie na ten cel kolekcją obiektów oryginalnych. Wykład, bardzo krótki zazwyczaj, odbywający się w odpowiedniej, wyposażonej w pulpity i ławki szkolne sali, przeprowadzony jest zależnie od umowy, przed lub po zwiedzeniu wybranego odcinka galerii i dotyczy zawsze określonych, wystawionych tam eksponatów. Czasem, na początku wizyty przeprowadza się krótkie, informujące „wprowadzenie”, po którym młodzież zwiedza i bada

indywidualnie te obiekty, które ją specjalnie interesują. Wykład zamyka wtedy wizytę.

Wykłady są jedną z licznych a wypracowanych odmiennie przez różne muzea form współpracy muzeum z młodzieżą. Niektóre programy w miejsce wykładów, zazwyczaj nużących młodzież, wprowadzają formy dopuszczające większy i żywszy udział uczniów w lekcji. Należą tu przede wszystkim pogadanki i dyskusje, mające na celu interpretację obiektu. Bierze się pod uwagę obiekty wystawiane w salach, należące często do specjalnej kolekcji przeznaczonej dla młodzieży, lub też, gdy istnieje obawa uszkodzenia obiektu — wzięte z rezerw muzealnych. Wielką, trzeba to podkreślić, przywiązuje się wagę w muzeach Ameryki czy Europy Zachodniej, i to nawet w muzeach nie zawsze przeznaczonych wyłącznie dla młodzieży na bezpośrednie jej skontaktowanie z oryginalnym obiektem. Dziecko, któremu pozwoli się dotknąć eksponat zapamiętuje doskonale jego kształt, barwę, czy materiał, z jakiego jest zrobiony. Daje to o wiele lepsze rezultaty, niż słuchanie wykładu, lub pasywne kontemplowanie obiektu wystawionego w gablocie, czy oglądane na ekranie.

W muzeach, posiadających sale klasowe, młodzież znajduje sztalugi, palety, papier, ołówki. Rysunki wykonane w czasie wizyty, notatki robione na marginesie wykładu, czy też dotyczące wybranego obiektu, uzupełnione w szkole dyskusją, stają się podstawą wspólnego opracowania wizyty i pozwalają na wyciągnięcie z niej jak największą korzyść. Często prace te wystawiane są na specjalnych, czasowych wystawach uczniów w szkole, czy muzeum. Inną formą, mającą na celu wciągnięcie młodzieży do aktywnego udziału w czasie lekcji są „visites conférences” (seminaria), przeprowadzane zazwyczaj przez specjalistów, lub dyskusje uczniów na temat tego, co zobaczą w muzeum, lub czym będą się tam zajmować.

„Visites libres” (wizyty nadobowiązkowe) odbywają się zazwyczaj po lekcjach. Obejmują one grupy młodzieży, oraz indywidualnie zwiedzających, którym jednak nie we wszystkich muzeach poświęca się należyta uwaga. Grupy młodzieży, idąc za wskazówkami nauczyciela szukają często w muzeum materiału do zadanej lekcji. Towarzyszący im niekiedy pedagog ogranicza się jedynie do dyskretnego kierowania grupą.

Sobota, dzień w Stanach Zjednoczonych wolny od nauki, przeznaczona jest w większości wypadków na zajęcia w muzeum, gdzie przygotowuje się dla młodzieży atrakcyjne i zarazem pouczające ćwiczenia. Będą to więc filmy, konferencje, specjalne wystawy, gry, „puzzles”, a przede wszystkim uczestnictwo w pracach tzw. klubów muzealnych, zakładanych szczególnie w muzeach techniki, czy przyrody. Członkowie klubu to jednostki specjalizujące się w jakimś zagadnieniu. Stąd „klub mineralogii”,

„klub fotografiki” i inne. W atmosferze serdeczności, atmosferze, która łączy w sobie elementy wypoczynku i badań naukowych odbywają się zebrania młodych entuzjastów. Zbierają się oni w regularnych odstępach czasu, by badać, klasyfikować, czy preparować interesujące ich obiekty, ucząc się przy tym posługiwania się metodami naukowymi. Niektóre z dzieci odbywają swego rodzaju praktyki u konserwatorów, pod ich troskliwą opieką. Dzieci mają możliwość zetknięcia się z pracownikami — zajmują się ceramiką, fotografią, cięciem i szlifowaniem kamieni, tkactwem, konstrukcją modeli samolotów, radia i innych aparatów elektrycznych, mogą rzeźbić, malować i rysować. Liczne muzea posiadają maszyny drukarskie, co pozwala młodzieży na redagowanie, składanie i drukowanie własnych ulotek i biuletynów informacyjnych, etykiet i afiszy.

Dla dzieci młodszych aranżuje się ulubione przez nie „godziny opowiadań” (heure du conte).

„Visites combinées”, w przeciwieństwie do krótkich w zasadzie wizyt dwóch pierwszych typów trwają od czterech do ośmiu godzin. Są one przeznaczone dla młodzieży ze szkół bardziej oddalonych od muzeum.

Takie „konwersatorium” dzieli się na dwie części: w pierwszej przeprowadza się wykład w sali szkolnej muzeum, ilustrowany przezroczami, czy oryginalnymi zabytkami, w drugiej dzieci pozostawione własnej inicjatywie, rozbite na małe grupy, udają się do sal ekspozycyjnych i prowadzą „badania” na własną rękę, nad poszczególnymi punktami omówionego poprzednio zagadnienia. Pozostawia się im zupełnie nieskrępowanie w wyborze przedmiotu i sposobu badania, co spotyka się z wielką aprobatą młodych.

Wizyty finansowane są przez zakłady szkolne. W wypadku, gdy lekcje wchodzi w skład oficjalnego programu nauczania dyrekcje szkół przeznaczają na ten cel na początku każdego roku jakąś sumę globalną, w innym wypadku płaci się za każdą wizytę osobno.

Od dzieci nie pobiera się opłat wstępu. Udogodnienia w tym względzie idą tak daleko, że np. w wielkich miastach St. Zj. przejazd dzieci ze szkoły do muzeum i z powrotem, w wypadku, gdy komunikacja znajduje się pod zarządem miejskim, jest bezpłatny. W pewnych godzinach rannych i popołudniowych grupa młodzieży pod kierunkiem osoby dorosłej (zazwyczaj kogoś z rodziców), udaje się na zajęcia do muzeów. Jeżeli przejazd zależy od kompanii prywatnych, które rzadko godzą się na bezpłatne przejazdy, każde dziecko płaci za siebie.

Jednym ze środków, na którym pewne muzea bazują swoją współpracę z młodzieżą, są ankiety, które uczniowie wypełniają w czasie wizyty lub też po powrocie do szkoły. Ankiety są chętnie przyjmowane przez dzieci. Wpro-

wadzają one element ożywienia do nudnych nieraz wykładów, zmuszają dziecko do żywej aktywności, do skupienia swej uwagi i studiowania danego obiektu. Prowadzącemu zaś lekcje pozwalają na ocenę jej przydatności i korzyści, jaką młodzież wynosi z wizyty w muzeum.

Wyniki ankiety zależne są od jasności, konkretności i precyzyjności pytań. Stąd też redakcja ankiety powinna być przemyślana z niezwykłą pieczołowitością i z wszystkimi szczegółami. Przede wszystkim należy przygotować kilka rodzajów ankiet, dostosowanych do wieku i poziomu intelektualnego różnych grup młodzieży. Trzeba wziąć pod uwagę warunki techniczne sali ekspozycyjnej, w której zazwyczaj nie ma miejsca na oparcie kartki papieru i swobodne pisanie. Pytania powinny dotyczyć niewielu tylko obiektów, ich zasięg powinien być niezbyt szeroki. Celem ankiet jest bowiem nie obarczanie umysłu dziecka, czy wyciąganie zeń wielkiej ilości wiadomości, lecz poprzez umiejętne pytania doprowadzenie go do właściwego poznania i zrozumienia obiektu. Czas, jaki dziecko spędza w muzeum, musi być zużyty głównie na studiowanie ekspozycji, pytania powinny być sformułowane w ten sposób, by można dać na nie szybką i zwięzłą odpowiedź, ograniczając ją nawet do monosylab, np. „tak” lub „nie”. Można też używać formuł: „podkreślić odpowiednie słowo” lub „skreślić niepotrzebne”. Poza tym trzeba mieć na uwadze fakt, by pytanie, zanim się na nie odpowie, zmuszało ucznia do dokładnego zbadania obiektu. Dzieci bowiem często idąc po linii najmniejszego oporu przywiązują więcej wagi do etykiety, niż do samego przedmiotu i skwapliwie przepisują jej treść. Jest to szczególnie groźne w muzeach sztuki, gdzie nie tylko dzieci zresztą, za rzecz istotną biorą nazwisko, daty życia i śmierci artysty, nie zwracając baczniejszej uwagi na jego dzieła.

Tak sformułowane pytania jak np. „Jaki artysta francuski malował na Tahiti?” „Kto odkrył w Europie porcelanę” są banalne a poza tym kompletnym milczeniem pokrywają sam obiekt.

W muzeach sztuki w Szwecji i Norwegii ankiety zawierają m. i. następujące pytania: „Jaki obraz lubisz najbardziej? dlaczego? Czy bardziej jesteś wrażliwy na kolor, kompozycję, czy temat obrazu?” „Jakie nasuwa ci on sugestie?” Ankiety te przeznaczone dla dzieci w wieku od 15 do 18 lat, a więc dla młodzieży, która umie już analizować swe wrażenia, apelują nie tyle do jej pamięci, ile do jej wrażliwości i zmysłu estetycznego.

Sukces wizyty w muzeum zależy w wielkim stopniu od osoby, która kieruje i opiekuje się w tym czasie młodzieżą.

Problem, komu powierzyć tę odpowiedzialną funkcję wywołał wiele dyskusji, nie uwiecznionych jednak spodziewanym skutkiem. Asy-

stent, który jest zorientowany w problemach muzealnych i doskonale zna zbiory, może dać wyczerpujące i ściśle wyjaśnienia dotyczące ekspozycji; nie zorientowany jednak w metodach pedagogicznych nie zawsze znajdzie odpowiedni sposób interpretowania, odpowiadający poziomowi i zainteresowaniom młodzieży. Nauczyciel doskonale znający swoich uczniów nie ma częstokroć pojęcia o zbiorach i ich interpretacji. Nie wszystkie zaś muzea mają w swym gronie pedagogów, którzy łączą te dwie umiejętności. Aby zaradzić złemu, muzea różnych krajów organizują bezpłatne kursy dla uczniów szkół pedagogicznych i dyplomowanych nauczycieli, przygotowując ich do umiejętnego wykorzystywania zbiorów w muzeum jako pomocy naukowej ułatwiającej realizację programów szkolnych.

Cykl świetnie zorganizowanych kursów, przeznaczonych dla uczniów szkół pedagogicznych prowadzi się od szeregu lat w Nowej Zelandii. W czterech głównych muzeach tego kraju około 12% kształcących się nauczycieli odbywa tam rok raz w miesiącu praktykę. Przez pierwszy tydzień przyszły pedagog zaznajamia się z nowym środowiskiem, kustoszami i ich pracą, metodami ekspozycji i jej interpretacji, zbiorami muzeum, rozważając ich przydatność dla celów oświatowych. Przez następne trzy tygodnie asystuje on przy lekcjach, przygotowuje potrzebny do nich materiał, w końcu sam prowadzi wizytę (przeciętnie cztery grupy młodzieży, o różnej rozpiętości wieku od 9—16 lat, dziennie). Prowadzone w tym czasie dzienniki dotyczące problemów pedagogicznych, ekspozycji i jej interpretacji stają się podstawą jego późniejszej praktyki nauczycielskiej.

Ponieważ niewielka tylko ilość uczniów szkół pedagogicznych korzystać może z praktyk muzealnych, dla pozostałych służba oświatowa poszczególnych muzeów organizuje wykłady, objęte również programem szkoły. Słuchacze tych wykładów trzy do czterech razy w roku udają się do muzeum na konferencje, wystawy lub specjalne pokazy. Nauczyciele, którzy otrzymali przeszkolenie muzeograficzne formują w Nowej Zelandii grupę ludzi doskonale zorientowanych w zbiorach danego muzeum i umiejących je wykorzystać w swej dalszej pracy zawodowej.

Podobną dbałość o przeszkolenie przyszłych nauczycieli wykazują też muzea innych krajów. Kursy tego samego typu odbywają się w Norske Folksmuseum i Narodowej Galerii w Oslo, a w ciągu ostatnich czterech lat także w Victoria and Albert Museum w Londynie. Uczestniczą w nich nie tylko uczniowie szkół pedagogicznych, ale także studenci historii sztuki, przyszli nauczyciele tego przedmiotu w szkołach. Ci ostatni spędzają przez przeciąg całego roku szkolnego pół dnia w tygodniu w muzeum, zajmując się w tym czasie

specjalnie przysyłanymi ze szkół grupami młodzieży.

O ile kursy organizowane dla uczniów szkół pedagogicznych odnoszą zamierzony skutek, o tyle aranżowanie ich dla nauczycieli dyplomowanych napotyka na pewne trudności. Jedną z nich jest zazwyczaj brak czasu pedagogów. Często więc przeprowadza się po prostu, bezpośrednio przed wizytą rozmowę z nauczycielem, w której zostaje on poinformowany o jej celu, temacie i sposobie interpretacji. Niektóre muzea znalazły inne jeszcze wyjście z sytuacji: przygotowują one krótkie pisemne opracowania, w których wyszczególnione są punkty tematu i wysyłają je na kilka dni przed wizytą zainteresowanemu nauczycielom. Ci zobowiązani są do zapoznania się i przedyskutowania ich z uczniami. Niekiedy „streszczenia” te omawiane są przez uczniów i nauczyciela już w muzeum, bezpośrednio przed lekcją.

Zagadnienie ekspozycji stanowi jeden z ważnych punktów, na którym opiera się współpraca młodzieży z muzeum. Peter Floud, kierownik wystaw objazdowych w Victoria and Albert Museum poświęca tej sprawie obszernie omówienie we wstępie do referowanej broszury.

Na pierwszy plan wysuwa się tu kwestia, czy organizować wystawy czasowe, czy też ograniczyć się do ekspozycji stałej, jeśli nie można sobie pozwolić na urządzenie ohydnu równocześnie. Zasadniczo przywiązuje się większą wagę do wystaw czasowych, których ilość i sukces świadczy, w pojęciu członków rad administracyjnych muzeów, komitetów, czy ofiarodawców o żywotności i przydatności danego muzeum. Co więcej, wystawy czasowe pozwalają kustoszowi na eksperymentowanie, na ukazanie nowoczesnych metod i koncepcji ekspozycji.

Wystawy czasowe, których obiekty wypożyczone są jednorazowo z zewnątrz, pożądane są szczególnie w muzeach sztuki. Są one nieraz jedyną okazją dla młodzieży mieszkającej poza wielkimi centrami zetknięcia się z oryginalnym, rzadko dostępnym dziełem.

Rzadkie są, szczególnie w Europie, wystawy „specjalne”, które z racji swego charakteru stanowić mogą dla młodzieży czynnik frapujący. Wyprawa na taką wystawę przerywa zazwyczaj monotonię szkolnego życia, staje się wydarzeniem atrakcyjnym i pociągającym. Należy unikać prowadzenia młodzieży na zbyt liczne wystawy, a ograniczać się do takich, które nie zmuszają uczestników do zbyt wielkiego wysiłku umysłowego. Nie trzeba bowiem zapominać, że zwiedzanie jakiejś wystawy powinno być dla młodzieży nie tylko ćwiczeniem, ale i odprężeniem. Szczególnie wskazane są wystawy, które angażują równocześnie pamięć, wzrok, słuch, zaspakajając zarazem wrodzoną ciekawość ucznia: odkrycie naukowe, życie i dzieło artysty lub uczonego, wielki

fakt historyczny będą bardziej zrozumiałe i dostępne, jeśli zilustruje się je nie tylko obrazami i tekstami, lecz filmami i płytami (np. *Życie i twórczość Chopina*).

Znaczenie ekspozycji stałych nabiera większej wagi, gdy chodzi o muzea przyrodnicze, techniczne, etnograficzne etc. Jest to szczególnie ważne w muzeach regionalnych, w których fauna, flora, przemysł, zabytki miejscowe stanowią podstawę zbiorów. Ta stała ekspozycja pozwala młodzieży na dokładne poznanie interesujących ją tematów — wystawy stałe mają bowiem to do siebie, że mogą być oglądane kilkakrotnie i tym samym szczegółowo. Zdecydowane korzyści dają wystawy stałe tak grupom szkolnym, jak i młodzieży zwiedzającej muzeum indywidualnie. W wypadku pierwszym nauczyciel, po uprzednim zapoznaniu się z ekspozycją może przygotować odpowiednio uczniów, dostosowując program wizyty do materiału wystawionego, w drugim — uczeń o wiele chętniej wraca do muzeum mając świadomość, że ulubione przezeń obiekty, z którymi się już zaznajomił, znajdzie w tej samej sali i tym samym miejscu.

Bogate zasoby materiałowe, oraz wykwalifikowany personel muzeów amerykańskich, składający się z doświadczonych pedagogów, orientujących się i wcielających w życie nowoczesne metody pedagogiczne pozwalają również na dobre organizowanie wystaw, odpowiadających w całej rozciągłości najistotniejszym potrzebom młodzieży. Różnica między opartymi przeważnie na teorii metodami, stosowanymi w muzeach europejskich a powiązanymi ściśle z praktyką — muzeów amerykańskich widoczna jest w technice wystawiennictwa. Zaznacza się ona przede wszystkim w zbyt wielkiej ilości eksponowanych przedmiotów, które w miejsce jasnej i przejrzystej koncepcji wprowadzają chaos i zaciemniają zagadnienie. Niebezpieczeństwo przeładowania ekspozycji, nadmiernia P. Floud, jest dobrze znane i właściwie trudne do uniknięcia. Wchodzi tu bowiem w grę *patologiczny* niemal u kolekcjonerów, a przenikający także kustosz instynkt nabywania i gromadzenia eksponatów, oraz idące za tym inklinacje do pokazywania wszystkiego na salach. Drugim, niemniej ważnym błędem jest tendencja do zbytniego przeładowywania ekspozycji materiałem objaśniającym. Jest to, według autora, reakcja przeciwko starej metodzie, gdy obiekty nie były opatrywane napisami. Młody pracownik muzealny, któremu powierza się zorganizowanie wystawy, rozumie, iż głównym jego zadaniem jest zaopatrzenie każdej gabloty w szeroki opis, plany, mapy, wykresy. Oczywiście dzieje się to ze szkodą dla zwiedzającej młodzieży. Trudno dziecku skupić się nad książką — czy będzie miało dość sił, by po przeczytaniu wielkiej ilości napisów studiować jeszcze obiekt? Ekspozycja, która jest uzupeł-

nieniem materiału objaśniającego mija się całkowicie z celem.

Podstawą materiału wystawowego, używanego do wystaw dydaktycznych są zazwyczaj makiety i modele — materiał łatwy do przeniesienia i zezwalający na dotykanie go. Stosowanie makiet i modeli jest przedmiotem licznych krytyk, ma też wielu przeciwników po obydwu stronach Atlantyku. Dochodzi się bowiem do przekonania, że trzeba i należy pokazywać młodzieży obiekty oryginalne. Lepiej więc pokazać najpospolitsze, ale oryginalne krzesło z XVIII w. niż najwierniejszą, lecz wykonaną w XX wieku kopię. Często jednak stosowanie się do tych dezyderatów trudne jest do wykonania — nie rzadko bowiem muzeum z braku funduszy nie ma wyboru między autentycznym a kopią. Zasadniczym jednak kryterium, stosowanym przy wyborze jednego lub drugiego obiektu powinno być stwierdzenie, czy młodzież w ogóle zauważa różnicę między oryginałem a kopią. Jeśli już nie można uniknąć użycia modeli czy makiet, trzeba, by były one skonstruowane w skali dostępnej wyobrażeniom dziecka. I tak łatwiej zrozumie ono miniaturową konstrukcję łodzi Wikingów, bo przypomina ona zabawki, niż trudne do zrozumienia przedstawienie systemu planetarnego. Dziecku brak tu skali porównawczej.

Specjalne trudności wychodzą na jaw przy zastosowywaniu, szczególnie w muzeach techniki, czy przyrody tzw. modeli „ożywionych”, które można wprowadzić w ruch przez naciśnięcie guzika. Młodzież uwielbia zwiedzanie muzeum pełnego takich atrakcyjnych modeli. Stwierdzono jednak, że zbyt wielką wagę przywiązuje ona do naciskania guzików, pozostawiając na uboczu i nie interesując się obiektami. Zajmujący się tą sprawą pedagodzy widzą złe strony tego systemu, nie umieją jednak znaleźć wyjścia z sytuacji.

Inną formą działalności oświatowej muzeów jest traktowany różnie na trzech omawianych obszarach system wypożyczania zakładom szkolnym obiektów, stanowiących wybitną pomoc przy realizacji programów nauczania. I tu prym wiodą znow muzea amerykańskie. Prawie wszystkie muzea Stanów Zjednoczonych, należące do trzech wymienionych grup posiadają eksponaty przeznaczone specjalnie na wypożyczanie ich szkołom, klubom, towarzystwom a nawet osobom prywatnym. Co więcej, w dwóch wielkich muzeach Stanów service éducatif zajmuje się wyłącznie tymi sprawami. Wypożyczany materiał bywa różny. Są to przede wszystkim przezroczka, filmy, diagramy, obrazy. Często wypożycza się w gablotach całe kolekcje, obrazujące takie zagadnienia jak: Kultura Indian amerykańskich. Człowiek i jego narzędzia, Energia atomowa i inne.

Obiekty wypożyczane są zazwyczaj bezpłatnie. Korzystający zobowiązani są do odbioru eksponatów i dostarczenia ich w odpowiednim terminie. Liczne muzea posiadają specjalny

personel, którego głównym zadaniem jest dostarczanie materiału bardziej oddalonym zakładom szkolnym.

Muzea Europy Zachodniej rzadko i dość niechętnie wypożyczają swoje eksponaty. Do nielicznych wyjątków należy Instytut Tropikalny w Amsterdamie. Obiekty dotyczące życia i kultury ludów podzwrotnikowych, uzupełnione mapami, filmami, rysunkami, podręcznikami, w których nauczyciele znajdują informacje dotyczące wystawki rozprowadzane są szeroko po kraju.

W niektórych krajach Europy stworzono specjalne „organismes centraux de prêts”, które wypożyczają szkołom materiał dydaktyczny. Taką rolę spełnia Musée Pédagogique w Paryżu, założone w 1879 r. Dysponuje ono obecnie olbrzymią liczbą 500 000 przeźroczy i 12 000 filmów, które mogą być wypożyczone każdej chwili. Wysyła się je bezpłatnie na całą Francję. Aby ułatwić cyrkulowanie tych materiałów w większych miastach Francji, stworzono oddziały tej instytucji. Na tych samych zasadach założone muzeum szkolne w Bernie rozporządza mapami, modelami i preparatami biologicznymi, które wypożyczają się szkołom w oparciu o roczny abonament.

W Anglii istnieje obecnie rozległa sieć „services des prêts”, związana z muzeami, galeriami sztuki, częściej zaś z lokalnymi wydziałami s/wiaty, w skład której wchodzi również instytucje wymienione już poprzednio. Wypożyczane eksponaty, często całe ich kolekcje dobrane są w ten sposób, by można je porównywać z sobą i prześledzić ewolucję poszczególnych obiektów.

Uzupełnieniem prac przedsięwziętych przez poszczególne muzea, mającym na względzie dobro młodzieży, są popularne wydawnictwa, w skład których wchodzi ankiety, broszury, w przystępny sposób omawiające związane z muzeum zagadnienia, reprodukcje dzieł sztuki, czy monografie ilustrowane przykładami

z danej galerii. Muzeum Narodowe w Sztokholmie z okazji wielkich wystaw publikuje kalendarze — katalogi, w których reprodukowane są najważniejsze eksponowane dzieła. Sprzedaż tych kalendarzy powierza się młodzieży. W zależności od ilości sprzedanych katalogów szkoły otrzymują od muzeum oryginalne dzieło sztuki: rzeźbę, obraz, czy grafikę. Interesujący eksperyment przeprowadza co pewien czas Muzeum Sztuk Pięknych w Oslo. Poleca ono młodym artystom plastynom wykonanie do dekoracji szkół pracy graficznej (przeważnie kolorowej litografii). Korzyści są tu obustronne: ułatwia się start malarzowi, dzieci zaś od początku zapoznają się z oryginałem.

Krótki ten i dość pobieżny przegląd pracy oświatowej muzeów w Ameryce i Europie Zachodniej nasuwa przy porównaniu z taką działalnością polskich zespołów oświatowych, szereg pesymistycznych myśli. Brak naszym placówkom sprężystej więzi organizacyjnej, brak właściwego zrozumienia zadań, czy wreszcie wypracowanych metod pracy, ograniczonej w większości wypadków do oprowadzania wycieczek, czy mniej lub więcej metodycznie przeprowadzanych lekcji. Nie ma u nas rzetelnej, żarliwej dbałości o młodzież przychodzącą do muzeum, dynamizmu i entuzjazmu, który cechować winien działalność placówek oświatowych. Jest za to dużo partykularyzmu, nie pozwalającego na wyjście poza obręb własnych, tak miłych nieraz możliwości i doświadczeń.

Najwyższy już czas na stworzenie stałej platformy współdziałania tych, którzy powinni popracować nad dydaktyką muzealnej pracy oświatowej. Miejmy nadzieję, że reaktywowanie Związku Muzeów pozwoli stworzyć konieczną więź polskiej służby oświatowej dla pogłębienia i rozwinięcia jej dotychczasowych osiągnięć.

PRZYPISY

¹ Musées et Jeunesse, Paris 1952, Conseil International des Musées.

² Zagadnienie omówione w broszurze Musée et Personnel Enseignant, Paris 1956.

MUZEUM W PYZDRACH

Zapomniana miejscina nad Wartą, której w połowie XIX w. odebrano rangę miasta — Pyzdry — w powiecie wrzesińskim, doczekały się swego muzeum. Znalazło ono pomieszczenie w dwóch izbach zabytkowego domu podcieniowego (w Rynku), który został wyremontowany staraniem służby konserwatorskiej. Uroczyste otwarcie muzeum odbyło się w dniu 12 maja 1957 r.

Ekspozycja nowego muzeum obejmuje dwa działy: historyczny i etnograficzny. W dziale historycznym wystawiono na wstępie materiał archeologiczny, który wraz z planszą objaśniającą wprowadza w pradziejach obszaru, na którym powstało późniejsze miasto. Dzieje miasta pokazano w czterech etapach: Okres najstarszy wiąże się z grodem pierścieniowym w dolinie Warty, grodem książęcym w Dłusku i wsią służebną Rybitwy. Drugi okres — najświetniejszy — przypada na wieki średnie, kiedy Pyzdry dzięki dogodnemu położeniu na skrzyżowaniu traktów handlowych Śląsk—Pomorze i Niemcy Środkowe—Kraków osiągnęły znaczny dobrobyt, którym cieszyły się jeszcze w XVI w. Na przestrzeni XVII i XVIII wieku, klęski żywiołowe, wojny i polityka szkodliwa dla miast, doprowadzają Pyzdry do gospodarczej ruiny. Miasto pozostaje jednak nadal ośrodkiem administracyjnym rozległego powiatu pyzdrskiego aż do r. 1815. Ostatni odcinek historii, to vegetacja na granicy zaborów aż do I. wojny światowej, a potem odzyskanie praw miejskich i próby dźwignięcia się z upadku bez nadziei osiągnięcia dawnego znaczenia, z uwagi na dokonane w ciągu XIX w. przeobrażenia w strukturze gospodarczej i administracyjnej dawnej Ziemi Pyzdrskiej.

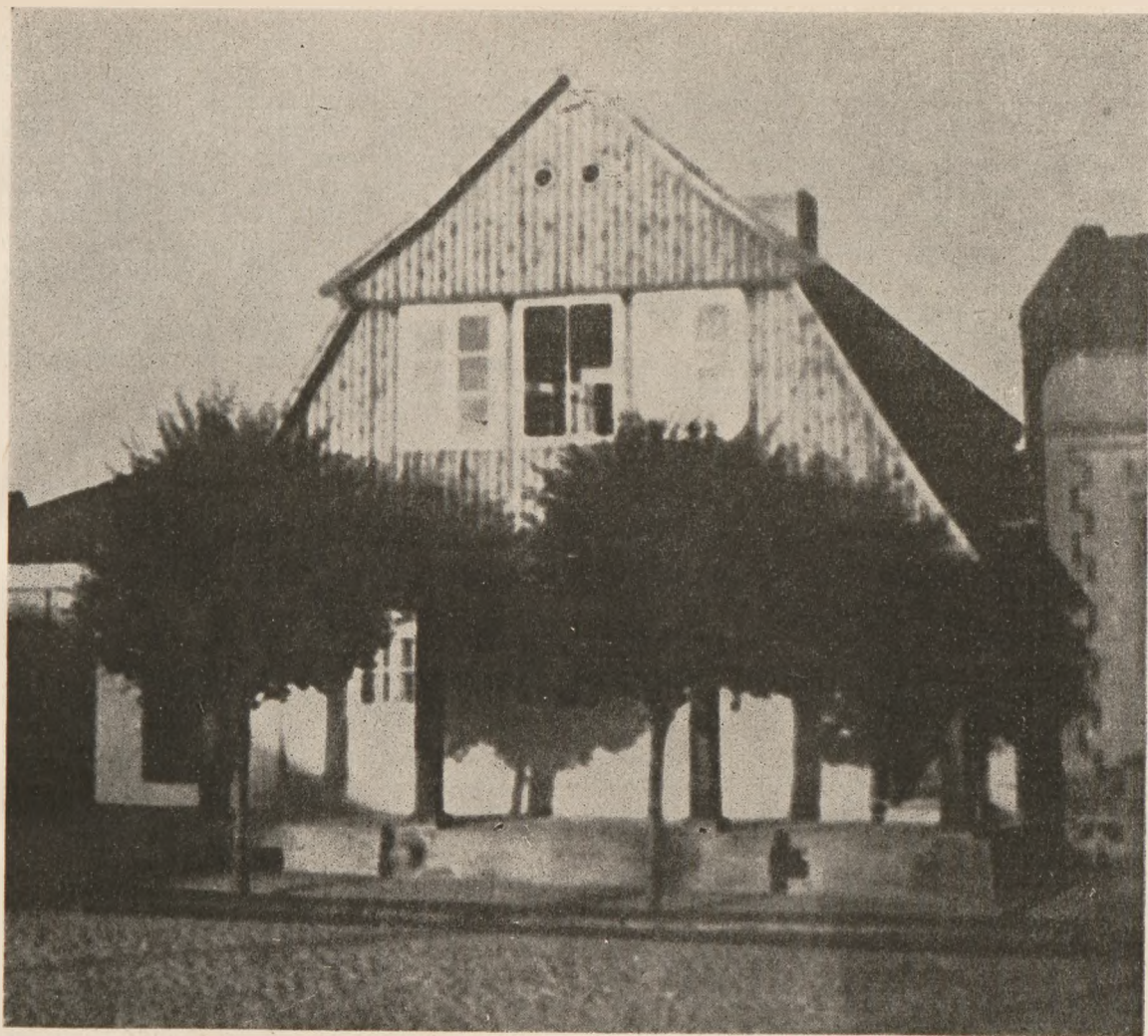
Dzieje miasta poznajemy w muzeum nie tylko dzięki efektownym planszom. Bardziej bezpośrednią wymowę mają zabytki, na które

składają się dokumenty, plany, pieczęcie, monety, broń, wyroby rzemieślnicze i obrazy (portrety burmistrza z XVIII w. Ogrodowicza i jego żony), dopełnione instruktywnymi fotografiami.

Ekspozyty etnograficzne w drugim dziale nowego muzeum zebrane zostały w okolicy Pyzdr, które leżą na linii stykania się grupy północnej Wielkopolan z grupą południową (Kaliszaków). Na granicy zasiedlenia obu grup wytworzyły się ugrupowania drobniejsze, jak dziś już słabo się wyróżniający Porzeczenie lub jeszcze wyraźniej odrębni Taścacy. Do nich dochodzą osadzeni tu w XVIII w. polscy „Holendrzy”. Na materiał ekspozycyjny poza planszą informującą składają się narzędzia pracy, garncarstwo, plecionkarstwo, wyroby tkackie, kowalskie, malarstwo, rzeźba ludowa i taśtackie hafty na tiulu. Podobnie jak w dziale historycznym i tu rozwieszono fotografie, ilustrujące głównie budownictwo regionu pyzdrskiego.

Mimo szczupłości miejsca zdołano wystawić materiał rozmieścić w sposób przejrzysty i bez przeładowania, przeważnie w gablotkach, wykonanych we formie skromnej, dostosowanej do zabytkowego wnętrza. Materiał ten składa się z ekspozatów zebranych przez miejscowe społeczeństwo i z depozytów dostarczonych głównie przez Muzeum Narodowe w Poznaniu. Opracowaniem scenariusza i urzędzeniem muzeum zajęli się mgr J. Przewoźny (historia), mgr Z. Pieczyński (archeologia) i mgr St. Błaszczyk (etnografia). Wykonanie plansz powierzono art. graf. A. Borysowi. Kierownictwo nowej placówki muzealnej objął początkowo mgr T. Jurasz, po nim mgr E. Janowska.

Przy narodzinach drobnych placówek muzealnych stawiano nieraz już pytanie, czy two-



Ryc. 53. Pyzdry. Muzeum Regionalne.

rzenie małych muzeów regionalnych o charakterze lokalnym jest zjawiskiem pożądanym. Małe muzea nie zawsze bowiem mają warunki zapewniające im rozwój, a zbiory gromadzone są niekiedy bez należytej dokumentacji i wskutek tego tracą na wartości naukowej. Jeżeli tak jest, to wydaje się, że droga do naprawy wiedzy — nie poprzez negowanie celowości muzeów regionalnych — ale przez udoskonalenie ich struktury i polepszenie obsady personalnej. Pyzdrom wydają się nie grozić choroby, trapiące inne małe muzea — pod warunkiem, że chwilowy zapał tamtejszego społeczeństwa i lokalnych czynników nie zamieni się w obojętność. Jest na pewno zjawiskiem dodatnim, że nawet tak małe środowiska miejskie jak Pyzdry wykazują ambicje kulturalne, niezaspakajane w minionym okresie w imię jakiejś niezdrowej tendencji do kulturalnego niwelowania prowincji. Oddolna inicjatywa prowincji wyłamuje się wprawdzie z centralnie wypracowanych planów nasycania terenu placówkami muzealnymi według pewnych, ogólnokrajowych kryteriów. Inicja-

tywa taka jest jednak tak zdrowym kulturalnie zjawiskiem, szczególnie tam, gdzie towarzyszy jej szczerze zainteresowanie społeczeństwa dokumentacją dziejów własnego ośrodka, że słusznie została zaakceptowana przez Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków. Aczkolwiek zainteresowania miejscowego społeczeństwa zapewniają placówce właściwy rozwój, nie znaczy to jednak, by tego typu małe muzea nie oczekiwały pomocy ze strony czynników nadrzędnych.

Muzeum w Pyzdrach mieści się, jak wspominałem, w zabytkowym podcieniowym domu, który zasługiwał na zabezpieczenie. Myśl ochrony obiektu zabytkowego połączono szczęśliwie z inicjatywą zorganizowania w nim muzeum regionalnego. W ten sposób obiekt znalazł trwałego użytkownika, a muzeum historycznie właściwe pomieszczenie. Szczęśliwe jest również i to, że pozostałe pomieszczenia w tym domu zajmuje jego właściciel. Stworzono więc tu placówkę muzealną w domu pulsującym codziennym życiem. To rozwiązanie, najbardziej słuszne pod względem muzealnym

i konserwatorskim, jest jednocześnie najbardziej ekonomiczne. Tylko taka forma zapewnić mogła realizację pomysłu, a stała się nawiązaniem do tradycyjnych form powstawania małych muzeów; w miejsce pierwotnego kolekcjonera i właściciela obiektu, weszła inicjatywa społeczna, skupiająca miejscowe czynniki i wspomagająca właściciela. Wobec poważnego zapóźnienia w rozwoju naszej sieci muzealnej niewątpliwie zaleca się jak najszersze stosowanie tej formy tworzenia małych, lokalnych muzeów regionalnych.

Ale tak Pyzdry, jak i inne muzea regionalne, które już istnieją czy dopiero się organizują,

pozostaną placówkami zapomnianymi przez ogół społeczeństwa, jak długo nie rozbudzimy powszechnej ochoty do wędrówek po kraju. Piękny szlak turystyczny, który już woła o wędrowców, wiedzie od uroczego Żerkowa przez mickiewiczowski Śmiełów, do majestatycznie górujących nad Wartą Pyzdr, a dalej przez biskupi Ciężęń, do Łądu. Muzeum w Pyzdrach jest na tym szlaku placówką informującą o przeszłości ziemi, placówką niezbędną. W przyszłości może stać się ponadto bazą dla prac badawczych, które prędzej czy później rozpocząć trzeba będzie wzorem Międzyrzecza czy Kalisza.

KONKURS LUTNICZY W POZNANIU

Oddział Instrumentów Muzycznych Muzeum Narodowego w Poznaniu jest jedyną w Polsce (a jedną z nielicznych w Europie) placówką naukową, zajmującą się zbieractwem instrumentów muzycznych oraz badaniami instrumentologicznymi. Młode to, bo zaledwie 12 lat liczące muzeum, posiada już na swoim koncie poważne osiągnięcia naukowe. Do najważniejszych zaliczyć należy przeprowadzone przez kustosa działu Doc. Szulca badania nad powstaniem i rozwojem skrzypiec. Temat ten podejmowany już wielokrotnie przez instrumentologów wielu krajów, jest jeszcze zawsze zagadnieniem otwartym, ze względu na trudności w ustalaniu pochodzenia skrzypiec. Wkład wniesiony przez poznańską placówkę rzuca na dzieje skrzypiec nowe światło. Okazuje się bowiem, że najwcześniejsze wiadomości dotyczące tego instrumentu znajdujemy w Polsce już w 1514 r., że wiek XVI — okres ostatecznego skryształowania się formy skrzypiec jest w polskim lutnictwie reprezentowany przez takie nazwiska jak Mateusz Dobrucki, Marcin Groblicz, Baltazar Dankwart i i., których zachowane instrumenty wykazują wysokie zalety brzmieniowe, śmiało wytrzymujące konkurencję współczesnych im mistrzów włoskich; Magginiego, Amatiego, czy późniejszego Stradivariusza.

Jak widać, nie brak nam tradycji i to najwyższej klasy nie tylko w dziale wiolinistyki, ale również w zakresie lutnictwa. Dobrze się więc stało, że w program Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego włączono poza kompozycją i wykonawstwem również i sztukę lutniczą. *Międzynarodowy Konkurs Lutniczy im. H. Wieniawskiego* organizowany przez Sekcję Lutniczą III Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego oraz Stowarzyszenie Polskich Artystów Lutników odbył się w listopadzie 1957 r. właśnie w gmachu Muzeum Instrumentów Muzycznych, które oddało na ten

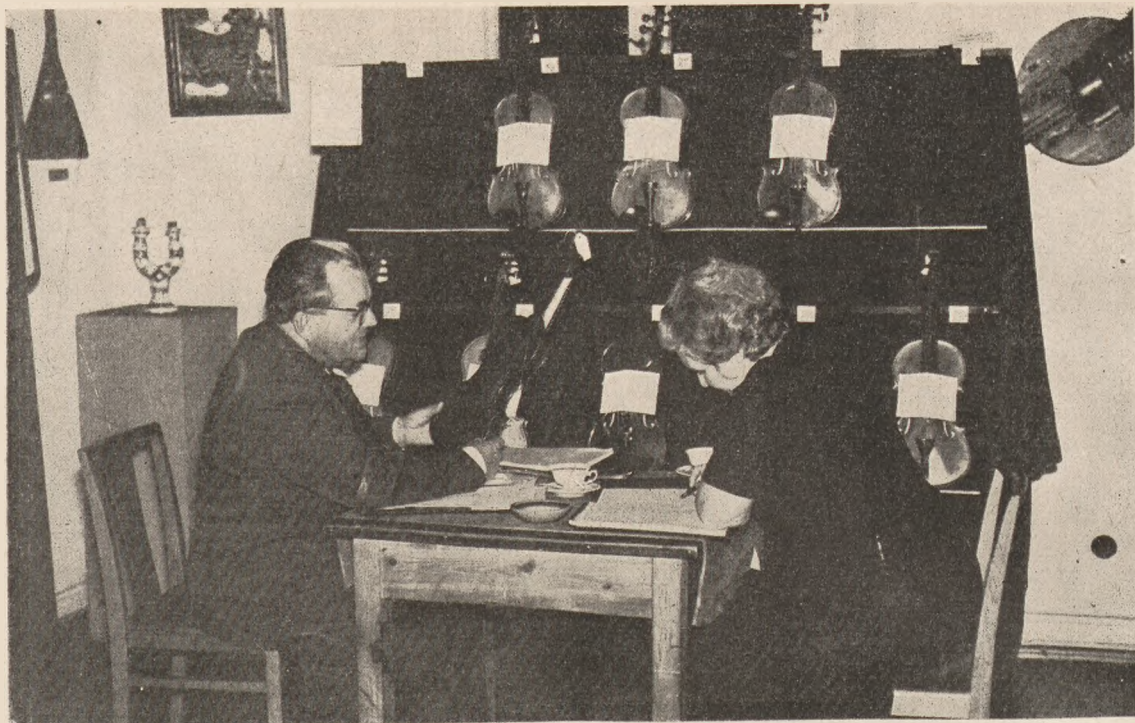
cel swoje pomieszczenia, a także zajęło się stroną techniczną organizacji konkursu.

Celem jaki postawili przed sobą organizatorzy konkursu, było pokazanie naszego współczesnego dorobku lutniczego w skali międzynarodowej oraz skonfrontowanie poziomu i osiągnięć polskich lutników z osiągnięciami lutników innych krajów — uczestników konkursu.

Zainteresowanie jakie wywołał konkurs w kraju i za granicą było — bez przesady — olbrzymie. 91 lutników z 16 krajów (w tym 28 lutników polskich) nadesłało 131 instrumentów: Anglia — 1, Belgia — 6, Brazylia — 2, Bułgaria — 12, Chiny — 1, Czechosłowacja — 13, Francja — 2, Holandia — 3, NRD — 5, NRF — 4, Norwegia — 1, Węgry — 8, Włochy — 18, USA — 1, ZSRR — 14. Polscy lutnicy nadesłali 40 prac.

Trzy instrumenty jako nie odpowiadające warunkom konkursu (imitacja starych skrzypiec), odrzucono.

Do Jury zaproszonych było 13 spośród najpoważniejszych znawców skrzypiec, lutników i wirtuozów polskich i zagranicznych: Louis Poulet z Belgii — profesor klasy kameralnej w Królewskim Konserwatorium w Brukseli, Organizator Konkursów Kwartetów Smyczkowych w Liège, Jean Bauer z Francji — wybitny lutnik z Angers, zdobywca I nagrody na Konkursie w Liège w 1954 r., Herman Meinel z NRD — elektroakustyk, Dyrektor Instytutu Naukowo-Badawczego, Ferdinand Jaura z NRF — członek Zarządu Związku Niemieckich Lutników w NRF, Istvan Lakatos z Rumunii — profesor klasy skrzypiec konserwatorium w Cluj, Leandro Bisiach z Włoch — wybitny lutnik z Mediolanu, Galina Barinowa z ZSRR — profesor klasy skrzypiec konserwatorium moskiewskiego. Z Polaków w skład Jury weszli: wirtuozi — prof. Irena Dubiska, prof. Zdzisław Jahnke (przewodniczący Jury), prof. Eugenia Umińska, prof. Tadeusz Wroń-



Ryc. 54. Międzynarodowy Konkurs Lutniczy. Prof. H. Meinel i prof. G. Barinowa przy pracach I etapu.

ski (sekretarz Jury), oraz lutnicy Józef Kubas z Krakowa i Feliks K. Pruszek z Warszawy — nestor lutników polskich.

Konkurs przeprowadzony został na zasadzie absolutnej tajności. Wszystkie nadesłane instrumenty opatrzone zostały godłami. Nadawcą przesyki była osoba zaufana — wybrana przez lutnika — tak że organizatorzy nie wiedzieli czyje instrumenty zostały nadesłane. Adres i nazwisko lutnika — autora dołączone były do instrumentu w zalakowanej kopercie. Ponieważ jednak treść hasła, a w języku rosyjskim, bułgarskim, chińskim itp. również alfabet — mogłyby dawać wskazówki odnośnie pochodzenia instrumentu, bezpośrednio przed rozpoczęciem konkursu notariusz zamienił wszystkie godła na numery, które aż do końca konkursu stanowiły podstawę rozpoznawania instrumentów.

Instrumentami konkursowymi opiekował się powołany przez Sekcję Lutniczą III międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego lutnik, mgr M. Niewczyk. Praca jego polegała głównie na sprawdzaniu stanu w jakim nadeszły skrzypce oraz na usuwaniu ewentualnych drobnych uszkodzeń, wynikłych w czasie transportu.

Prace konkursowe Jury podzielone zostały na dwa etapy: I etap obejmował ocenę skrzypiec pod względem wartości lutniczej i użytkowo-artystycznej (przystosowanie do gry, łatwość wydobywania dźwięku itp.) II etap — sprawdzenie wartości dźwiękowej instrumentu, a więc jego przydatności muzycznej, estradowej.

Ze względu na wielką ilość nadesłanych na konkurs skrzypiec, Jury przed rozpoczęciem prac postanowiło przeprowadzić wstępną eliminację. 5-osobowa komisja składająca się z jurorów-lutników przejrzała wszystkie nadesłane instrumenty, odrzucając te, które pod względem lutniczym wyraźnie odbiegały od wysokiego poziomu reprezentowanego na konkursie. W ten sposób już we wstępnej eliminacji, przeprowadzonej w sposób bardzo surowy, odrzucono 59 instrumentów. Chcąc jednak uzyskać absolutną pewność, że wśród nich nie znalazł się żaden instrument posiadający większą wartość dźwiękową, przesłuchano jeszcze kilka z budzących największe wątpliwości, dopuszczając jeszcze cztery do oceny punktacyjnej I etapu.

Prace I etapu (nieдоступnego dla publiczności) przeprowadzone zostały w dniach 1—6 XI. Dla ułatwienia wszechstronnej oceny instrumentu jurorzy pracowali w zespołach dwuosobowych. W skład każdego zespołu wchodził lutnik i skrzypek wirtuoz. Wartość lutnicza podobnie jak i użytkowo-artystyczna oceniana była w granicach 1—100 punktów przy czym suma obu ocen podzielona przez 2 stanowiła średnią ocenę danego instrumentu.

Najniższa średnia ocena I etapu wynosiła 36,25 pkt. Najwyższa natomiast 74,26 pkt. Podkreślić należy, że 75% instrumentów otrzymało ocenę ponad 55 pkt., co przy bardzo surowej klasyfikacji uznać należy za poważne osiągnięcie, świadczące o wysokim poziomie nadesłanych prac.

Na posiedzeniu końcowym I etapu Jury usta-



Ryc. 55. Międzynarodowy Konkurs Lutniczy. Prof. Z. Jahnke, prof. I. Lakatos i F. K. Pruszek

liło 61 punktów jako minimum, które musi uzyskać instrument przechodzący do II etapu. W ten sposób po obliczeniu wyników okazało się, że do drugiego etapu przechodzi 27 instrumentów z następujących krajów: Czechosłowacja — 6, Francja — 1, Holandia — 1, NRD — 3, NRF — 3, Norwegia — 1, Polska — 4, Włochy — 6, ZSRR — 2.

Przed rozpoczęciem prac II etapu notariusz ponownie zamienił numery z I etapu na instrumentach przechodzących do II etapu, stosując nowy system numeracji.

Prace Jury w II etapie (dostępne dla publiczności) odbywały się w Auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu i polegały na ocenie wartości dźwiękowej skrzypiec i ich przydatności estradowej.

Każdy z instrumentów biorących udział w tym etapie przegrywany był kolejno przez trzech skrzypków wykonujących trzy różne teksty. M. Giżelski grał fragment z IV Sonaty Bacha, E. Statkiewicz — fragmenty Kaprysów Nr 2 i 17 Paganiniego, I. Iwanow — fragment Andante z Koncertu skrzypcowego Głazunowa.

Punktowanie skrzypiec odbywało się również w granicach 1—100 pkt., przy czym najniżej oceniony instrument uzyskał średnią ocenę 43,16 pkt., najlepsze zaś skrzypce 72,91 pkt.

W ogólnej ilości 75% instrumentów otrzymało ponad 50 pkt. Po obliczeniu wyników całego konkursu (suma średnich ocen obu etapów) stwierdzono, że najniższa ocena instrumentów biorących udział w obu etapach wynosi 110,09 pkt., a najwyższa 137,98 pkt. Z tego

75% skrzypiec otrzymało ponad 115 pkt. (co odpowiada stosunkowi punktów w I etapie i świadczy o słuszności przyjętych kryteriów oceny).

Ze względu na niewielką różnicę punktacji nie przyznano I nagrody, przenosząc przewidzianą na nią kwotę na trzy IV nagrody nie przewidziane regulaminem konkursu.

A oto lista nagrodzonych lutników:

Dwie II nagrody w wys. po 15 000 zł otrzymali:

1. Józef Vavra, CSR — 137,98 pkt. za skrzypce oznaczone godłem „Corelli”.
2. René Quenoil, Francja — 137,13 pkt. za skrzypce oznaczone godłem „Appassionato”.

Dwie III nagrody po 9 000 zł przyznano:

1. Józefowi Pötzlowi, CSR — 132,61 pkt. za skrzypce opatrzone godłem „Dalibor”.
2. Harry’emu Mullerowi, NRD — 131,59 pkt. za skrzypce opatrzone godłem „102”.

Trzy IV nagrody po 8 000 zł otrzymali:

1. Albert Lang, CSR — 130,83 pkt. za skrzypce oznaczone godłem „Gavotte”.
2. Eugeniusz Gosiewski, Polska — 130,04 pkt. za skrzypce opatrzone godłem „Sole di Primavera”.
3. Franz Joseph Klier, NRF — 129,09 pkt. za skrzypce opatrzone godłem „F. K. S.”.

Złote medale otrzymali:

Otello Bignami, Włochy — złoty medal Stow. Polskich Art. Lutników, jako najwyżej punktowany lutnik włoski.

René Quenoil, Francja — złoty medal Stow. Włoskich Lutników ANLAI, jako



Ryc. 56. Międzynarodowy Konkurs Lutniczy. I etap.

najmłodszy z najwyżej punktowanych lutników.

Eugeniusz Gosiewski, Polska — złoty medal Międzynarodowego Konkursu Kwartetów im. Królowej Elżbiety w Liège, jako najwyżej punktowany lutnik polski.

Ponadto przyznano trzy nagrody specjalne:

Nagrodę SPAL 9000 zł Józefowi Swirkowi, Polska ze specjalnym podkreśleniem „za wybitne osiągnięcia lutnicze”.

Nagrodę Państwowej Filharmonii w Poznaniu 9000 zł Eugeniuszowi Gosiewskiemu, Polska.

Nagrodę Filharmonii Narodowej w Warszawie 9000 zł Mieczysławowi Bielańskiemu, Polska.

Tak więc na 13 przyznanych nagród i medali, 5 z nich przypadło w udziale lutnikom polskim, co uważać należy za poważny sukces, tym więcej, że jak to już podkreślałem, ogólny poziom i wymagania stawiane przez Jury były bardzo wysokie. Dowodem tego jest chociażby fakt, że najlepszy włoski instrument znalazł się dopiero na 9 miejscu w punktacji ogólnej, podczas gdy pierwsze z polskich skrzypiec znajdują się na 6 miejscu. Prawdziwą niespodziankę sprawili Czesi, których prawie 50% instrumentów przeszło do II etapu, zajmując w czołówce I, III i V miejsce. Wyróżniają się

tu lutnicy z małej miejscowości Luby koło Cheby, którym właśnie przypadły w udziale wspomniane miejsca. Nie mniejszą rewelacją konkursu były dla nas instrumenty E. Gosiewskiego (obydwa nagrodzone) i J. Świrka, którego skrzypce wzbudziły zachwyt jurorów z Włoch, Francji i Belgii.

Wszystkie nagrodzone prace zgodnie z regulaminem konkursu przechodzą na własność państwa i włączone zostają do kolekcji państwowej, z której następnie będą wypożyczane młodym skrzypkom wirtuozom. Także jeden z lutników włoskich G. Ferrari, biorący udział w konkursie w charakterze obserwatora, ofiarował dwa swoje (nienagrodzone) instrumenty: E. Umińskiej i E. Statkiewiczowi, a trzeci kolekcji państwowej.

Po zakończeniu prac Jury odbyło się uroczyste zakończenie konkursu w czasie którego członkowie Jury G. Barinowa, I. Dubiska i E. Umińska koncertowały na nagrodzonych instrumentach.

W dniach 1—31 grudnia 1957 r. wszystkie skrzypce, które przeszły do II etapu, wystawione były na specjalnej wystawie urządzonej w sali gotyckiej muzeum instrumentów muzycznych. Wystawa cieszyła się wielkim zainteresowaniem gości zagranicznych przybyłych na III Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. H. Wieniawskiego w Poznaniu.

R É S U M É S

Dobrochna Strumillo

QUELQUES COLLECTIONS EN GRANDE POLOGNE AU XIX^e SIECLE

Ce fut la Grande Pologne qui se releva la première de l'apathie dans laquelle sombra la nation polonaise, après l'échec de l'insurrection de novembre (1831). Poznań devint un refuge pour l'élite intellectuelle de la Pologne, un centre scientifique et publicitaire. Ce fut son âge d'or qui fut suivi par des répressions après l'insurrection de 1848.

Sur tout le territoire du Grand Duché de Posnanie naissaient différentes sociétés dont le but était le relèvement économique et culturel de la province. Afin de tromper la vigilance des autorités prussiennes, ces associations portaient les noms de „casino” ou de „société de plaisance”, telles les sociétés de Poznań, de Gniezno, de Bydgoszcz, Raszków, Odolanów, Szamotuły et de Gostyń. Le Casino de Gostyń développa une activité des plus vives et des plus fructueuses. Sa classe des Lettres avait pour but de propager la connaissance de l'histoire de la Pologne, de ses monuments, d'éveiller l'intérêt pour les souvenirs historiques et le folklore national. Le président Józef Morawski, et le secrétaire, Edmund Bojanowski, se distinguèrent dans les travaux de la société. Le domaine essentiel de l'activité du Casino de Gostyń fut la recherche et le rassemblement d'oeuvres d'art, la recherche et l'étude de souvenirs nationaux sous le nom „d'étude des temps anciens” — une des manifestations de l'esprit historique au XIX^e siècle. L'intérêt pour cette branche de la science datait de l'époque du classicisme. Au temps du romantisme, ce mouvement revêtit un nouveau caractère; autrefois il se concentrait dans la capitale, à Varsovie: maintenant il se répand et embrasse, outre les collectionneurs de race, un bon nombre d'amateurs, il se détourne de l'antiquité pour s'intéresser au passé national. La mode de collectionner qui se répandit en Pologne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e avait sa source dans les tendances de la scien-

ce européenne, mais elle eut, chez nous, beaucoup plus d'importance par suite de la perte de l'indépendance: l'étude des antiquités nationales était considérée comme une oeuvre de patriote et comme un devoir civique.

Les résultats des recherches et les découvertes des membres du Casino étaient présentés dans des exposés aux séances de la classe des Lettres et publiés dans le „Przyjaciół Ludu”. Ce périodique, édité à Leszno, dans les années 1834—49, eut une grande influence sociale et culturelle et contribua dans une grande mesure à rassembler des documents concernant l'art national. Le „Przyjaciół Ludu” acquit une popularité énorme, il se répandit au-delà des frontières du Grand Duché de Posnanie jusqu'en Galicie et dans le Royaume de Pologne, il était connu en Prusse Orientale et parvenait en Silésie. Les sujets dominants étaient des thèmes d'histoire — direction qui lui avait été donnée par ses premiers rédacteurs, Jan Popliński, professeur de gymnase à Leszno, et Józef Tułasiewicz, historien et collectionneur plein d'ardeur, bibliothécaire éminent de la Bibliothèque Raczyński.

L'intérêt général pour le passé national pénétra aussi dans le domaine de l'histoire de l'art: une part importante des articles du „Przyjaciół Ludu” fut consacrée aux monuments de culture et d'art, aux souvenirs du brillant passé historique, comme aux murailles et aux tumulus préhistoriques, aux châteaux, aux monuments et aux tombes, aux objets d'artisanat artistique, aux monnaies, aux médailles et aux sceaux. Une correspondance active favorisait l'échange de vues sur tout le territoire de la Pologne. De temps en temps paraissait un article présentant une courte monographie de ville. Parmi toutes les manifestations de l'art, l'architecture et l'artisanat artistique étaient privilégiés. Dans les articles consacrés à la peinture, on remarque les noms d'Orłowski, de Płoński, de Chodo-

wiecki, de Dolabella; Parmi les étrangers ceux de Dürer, de Holbein, de Rubens, de Vélasquez, de Murillo. Dans le domaine de la musique il faut mentionner le premier travail important sur Chopin d'Antoni Woykowski. Dans les dernières années de son existence, le „Przyjacieł Ludu” consacra beaucoup de place aux questions d'ethnographie, de culture et d'art populaire. C'est ce périodique qui a le mérite d'avoir inauguré le mouvement ethnographique en Grande Pologne. De ce moment date en Grande Pologne le rassemblement de chansons et de légendes populaires, l'étude des conditions de la vie du peuple, de ses coutumes et de ses cérémonies.

A côté du Casino de Gostyń, le casino de Szamotuły développe, depuis 1841, une activité importante. C'est là que s'organise la So-

ciété des Collectionneurs d'Antiquités du Pays, grâce à Jędrzej Moraczewski, historien et chercheur de mérite. Ses membres font l'inventaire des monuments, collectionnent les éditions anciennes, les monnaies, les objets d'artisanat artistique. En 1846, les autorités prussiennes dissolvent la Société et les collections sont dispersées. Des restes insignifiants seront recueillis plus tard par la Société des Amis des Sciences de Poznań.

Dans le domaine de la recherche sur les antiquités du XIXe siècle, les deux sociétés mentionnées ont des mérites incontestables: la classe des Lettres du Casino de Gostyń et la Société des Collectionneurs d'Antiquités du Pays de Szamotuły. Leurs travaux ont été interrompus par suite des répressions du gouvernement prussien, en 1848.

Barbara Kuczalówna

ÉTUDES ET ESQUISSES DE JAN MATEJKO

Dans les collections de la Maison de Matejko à Cracovie, se trouvent 9 dessins que Matejko exécuta pour son tableau „Batory pod Pskowem”. Les travaux suivants complètent ces dessins: une étude à l'huile de 1869 au Musée National de Poznań, un dessin avec la figure de Batory au Musée National de Varsovie, et trois esquisses, publiées par M. Treter et E. Lepkowski. La conception du tableau date de 1855 déjà; c'est alors que l'artiste exécuta la première esquisse. Il revint à ce sujet après un intervalle de plus de 15 ans, avant 1869. Le tableau, connu sous le titre de „Batory pod Pskowem” embrasse deux moments historiques la légation des Moscovites auprès du roi à Wielkie Łuki en 1580 et la capitulation de Pskov en 1582, avant la paix

de Moscou. Les dessins et les esquisses en question peuvent être divisés en deux groupes: le premier révèle la vision de l'artiste de l'ensemble du tableau, et le second comprend les représentations des figures particulières de la scène. Ils permettent de pénétrer le procès du développement de la vision artistique de Matejko, d'analyser la technique de son dessin et montrent les hésitations dans la conception générale de l'oeuvre. Des esquisses rouges, pleines de mouvement et des études réalistes, minutieusement travaillées, attestent l'audace et la capacité de Matejko-dessinateur. Ce domaine de son activité artistique n'a jusqu'à présent pas retenu l'attention des chercheurs et n'a pas été suffisamment étudié.

EXPOSITIONS

Przemysław Smolarek

LA SECTION MARITIME DU MUSÉE DE LA POMERANIE OCCIDENTALE À SZCZECIN

Les problèmes nautiques sont un phénomène nouveau dans la pratique de la muséographie polonaise. Le premier Musée de la Mer en Pologne a été fondé en 1924, à Varsovie par Stanislas Ledóchowski. Après la dernière guerre fut ouvert, grâce aux soins de l'Institut Baltique, un Musée de la Mer à Szczecin qui renouait avec la tradition d'avant-guerre, évidemment sur une échelle beaucoup plus grande. Les restes qui furent sauvés du musée

Ledóchowski y trouvèrent place, ainsi que les anciennes collections du général Mariusz Zaruski et de Léopold Janikowski qui constituèrent le noyau de nos musées maritimes d'après-guerre (1945). En 1950, le musée fut incorporé au Musée de la Poméranie Occidentale dont il forme une section. Dans son type il se rapproche du musée de la mer à une seule direction, comme à Helsingör ou à Stockholm. Par suite des conditions spécifiques dans lesquelles

nous nous trouvons, le musée rassemble en premier lieu les spécimens qui concernent le port, le dock et le bateau.

Les travaux de recherche scientifique sont étroitement liés aux problèmes capitaux de la Section:

1. L'inventaire et l'étude des monuments de l'histoire de la navigation en chalands et de la construction des vaisseaux slave, dantzicoise et polonaise.

2. L'inventaire et l'étude des monuments de l'histoire de la construction de ports et de voies d'eau sur le territoire de la Pologne.

3. L'inventaire des monuments et le catalogue des sources écrites, concernant l'histoire de la navigation dantzicoise et polonaise.

4. Le catalogue des sources écrites pour l'histoire de la construction de vaisseaux slave, dantzicoise et polonaise.

5. Le catalogue des sources écrites pour l'hi-

stoire de la construction de ports et de voies d'eau sur le territoire de la Pologne.

6. La conservation des épaves de barques slaves et prussiennes, trouvées sur le littoral méridional de la mer Baltique.

7. La construction de modèles des principaux types de bateaux de la navigation sur la Baltique du XIII^e au XX^e siècle.

8. La construction de modèles des unités de la flotte de guerre de l'ancienne République Polonaise.

9. La construction de modèles de la flotte polonaise contemporaine (de l'entre-deux-guerre et de l'après-guerre).

10. La construction de maquettes des principaux ports et maritimes, des territoires polonais.

11. La construction de maquettes des principaux docks et chantiers de construction de chalands.

Anna Gosieniecka

L'EXPOSITION DES COLLECTIONS REVENDIQUÉES DE GDAŃSK

En septembre 1956, on organisa à Varsovie, à Poznań et à Gdańsk, des expositions des oeuvres d'art rendues par l'URSS que l'armée soviétique avait sauvé en Allemagne pendant la guerre.

Gdańsk qui avait perdu la majeure partie de ses collections récupéra 4700 spécimens: 50 sculptures, 140 tableaux, 4500 dessins et gravures. Parmi les sculptures se distinguent les oeuvres des artistes dantzicois avec le Maître Paul en tête. Dans les peintures le superbe triptyque de Memling, le Jugement Dernier. Il avait déjà été enlevé de l'église Notre-Dame en 1807 et rendu à la ville; en 1945 il fut évacué et vient de retourner à Gdańsk où il est toujours l'objet de la curiosité et de l'admiration générale.

La peinture hollandaise est représentée par

Halina Gaworzewska

Ewa Kamińska

LA REVENDICATION DE LA COLLECTION DE GRAVURES DE POZNAŃ

Le Musée National de Poznań a organisé, en septembre 1956, une exposition des collections de gravures qui avaient été enlevées par les autorités allemandes, pendant la dernière guerre, et ont été rendues dernièrement à la Pologne par l'URSS.

Elles proviennent de trois collections:

1. l'ancienne collection du Musée de Poznań,
2. la collection Czartoryski de Gołuchów,
3. la collection de la Société des Amis des

des noms tels que J. v. Goyen, A. Cuyp, G. Dou, P. Moreelse, N. Maes, J. van Noort, N. Berchem, J. Steen et d'autres. Parmi des Flamands figure A. van Dyck avec une esquisse, „La Crucifixion”, une étude pour le tableau de 1630, destiné à l'autel de l'église St-Michel à Gand.

Le nombre de dessins et de gravures revendiqués est important, ce sont des dessins italiens, français, allemands et néerlandais. Il y a, entre autres, Dürer (un excellent dessin — étude d'un acte d'homme), W. Peurer, H. Schaufelein, H. v. Aachen, H. Holbein.

Le XVII^e siècle est représenté par un ensemble de dessins de Chodowiecki et un certain nombre de travaux intéressants d'artistes néerlandais et hollandais.

Sciences de Poznań.

Une grande partie des collections revendiquées est constituée par des oeuvres d'artistes polonais: Treter, Hondius, J. P. Norblin. Il y a aussi quelques noms d'artistes néerlandais (M. Heemskerck), italiens (Parmeggiamino, Rosselli), et hollandais (A. Cuyp). Cependant les oeuvres d'artistes allemands sont en plus grand nombre, entre autres Molitor, Menzel et Klinger.

CHRONIQUE

Dominika Cicha

LE MUSÉE ET LA JEUNESSE.

L'article est un compte rendu de la publication: G. Cart, M. Morrison, Ch. Russel, Musées et jeunesse, Paris 1952 (Conseil Interna-

tional des Musées. Unesco. Trois exposés). Il contient aussi des remarques concernant les musées polonais et leur activité éducatrice.

Stanisław Błaszczyc

LE MUSÉE DE PYZDRY.

Le communiqué annonce l'ouverture d'un nouveau musée régional à Pyzdry, (voïvodie de Poznań), comprenant une section historique

et ethnographique. Son but est de faire connaître aux visiteuses l'histoire de la ville et la culture de la région.

Włodzimierz Kamiński

LE CONCOURS DE LUTHIERS A POZNAŃ.

Le Musée d'Instruments de Musique (section du Musée National de Poznań) a organisé, en novembre 1957, un concours international de luthiers, dans le cadre du programme du Concours International de Violon Henri Wieniawski.

91 luthiers, originaires de 16 pays, y prirent part. 131 instruments concouraient.

Le jury se composait de 13 des plus éminents connaisseurs, luthiers et virtuoses, polonais et étrangers. M. Louis Poulet de Belgique, professeur de la classe de chambre du Conservatoire Royal de Bruxelles, l'organisateur des Concours de Quatuors à cordes de Liège; M. Jean Bauer de France, luthier éminent d'Angers, lauréat du 1er Prix au Concours de Liège de 1954; M. Herman Meinel de la RDA, électricien acousticien, Directeur de l'Institut de Recherche Scientifique; M. Ferdinand Jaura de la RFA, membre du bureau de l'Association des Luthiers Allemands, M. Istwan Lakatos de Roumanie, professeur de la classe de violon du conservatoire de Cluj; M. Leandro Bisiach d'Italie, luthier éminent de Milan, Mme Galina Barinova de l'URSS, professeur de la classe de violon du conservatoire de Moscou; les Polonais: Mme prof. Irena Dubiska, M. prof. Zdzisław Jahnke (président du jury); Mme prof. Eugenia Umińska, M. prof. Tadeusz Wroński (secrétaire du jury), et les luthiers M. Józef Kubas de Cracovie et M. Feliks K. Pruszek de Varsovie, nestors des luthiers polonais.

Comme la différence des points n'était pas assez marquante, le I^{er} prix ne fut pas attribué et la somme qui lui était destinée fut partagée

entre trois gagnants du IV^e prix qui n'avait pas été prévu dans le règlement du concours.

Deux II^e prix 15 000 zł. chacun ont été attribués ex aequo à:

1. M. Józef Vavra CSR — 137,98 points pour le violon portant l'emblème „Correlli”.
2. M. René Quenoil, France — 137,13 points pour le violon à l'emblème „Appassionato”.

Deux III^e prix — 9000 zł. chacun — ont été attribués ex aequo à:

1. M. Józef Pötzl, CSR — 132,61 points pour le violon à l'emblème „Dalibor”.
2. M. Harry Muller, RDA — 131,59 points pour le violon à l'emblème „102”.

Trois IV^e prix — 8000 zł. chacun — ont été attribués à:

1. M. Albert Lang, CSR — 130,83 points pour le violon à l'emblème „Gavotte”.
2. M. Eugeniusz Gosiewski, Pologne — 130,04 points pour le violon à l'emblème „Sole di Primavera”.
3. M. Franz Joseph Klier, RFA — 129,09 points pour le violon à l'emblème „F. K. S.”.

Des médailles d'or ont été décernées à

M. Otello Bignami, Italie- la médaille d'or de l'Association des artistes luthiers polonais pour le luthier italien avant le plus de points.

M. René Quenoil, France- la médaille d'or de l'Association des Luthiers Italiens ANLAI pour le plus jeune des gagnants.

M. Eugeniusz Gosiewski, Pologne — la médaille d'or du Concours International de Quatuors Reine Elisabeth de Liège, pour le gagnant polonais.

En outre trois prix spéciaux ont été accordés à:

Le Prix SPAL — 9000 zł. — à M. Józef Swirek, Pologne, avec la mention „pour un succès remarquable dans la lutherie”.

Le prix de la Philharmonie de l'Etat de Poznań — 9000 zł. — à M. Eugeniusz Gosiewski, Pologne.

Le prix de la Philharmonie Nationale de Varsovie — 9000 zł. — à M. Mieczysław Biełański, Pologne.

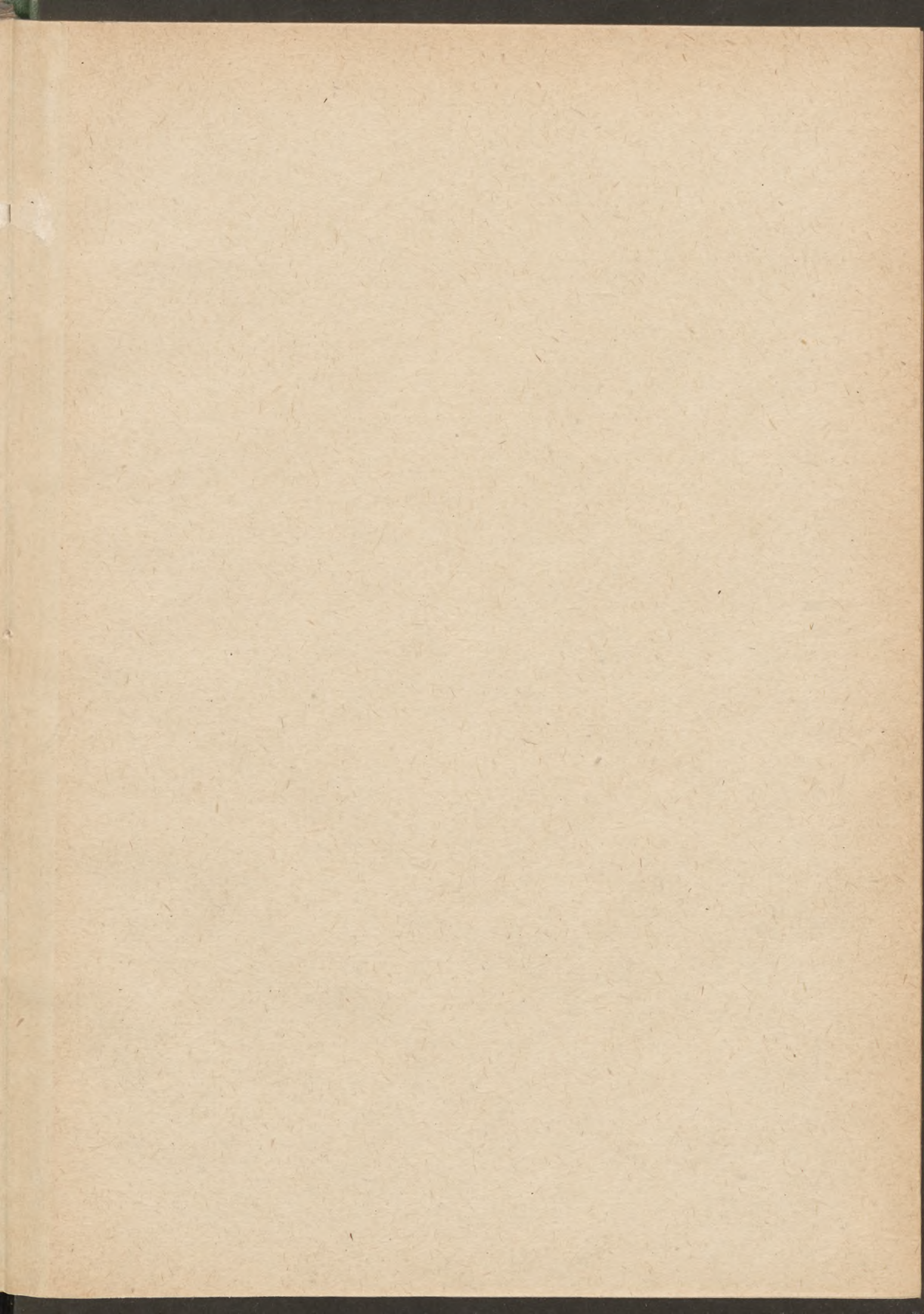
Sur 13 prix et médailles accordés, 5 échurent à des luthiers polonais ce qui peut être considéré comme un succès considérable, d'autant plus que le niveau général et les exigen-

ces du jury étaient sérieux. Les Tchèques dont 50% des instruments prirent part à la deuxième étape du concours marquèrent leur classe en occupant les I, III et V places, pour les travaux de luthiers originaires d'une petite localité, Luby près de Cheby. M. Gosiewski nous ménagea une agréable surprise, de même que M. Swirek, avec leurs violons qui furent admirés par les membres du jury italiens, français et belges.

Tous les violons qui avaient pris part à la deuxième étape du concours furent exposés, du 1er au 31 décembre, dans la salle gothique du Musée d'Instruments de Musique. Cette exposition fit salle et compta, parmi ses visiteurs, les étrangers prenant part au III Concours International de Violon Henri Wieniawski à Poznań.



31512



Cena zł 15,-

B