

MUZEAL  
NICTWO

POZNAŃ 1967





MUZEALNICTWO  
NR 14





OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTKÓW

# MUZEALNICTWO

NR 14

WARSZAWA — POZNAŃ 1967

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI  
ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

PROF. DR JANUSZ DURKO, DOC. DR KAZIMIERZ MALINOWSKI,  
PROF. BOHDAN MARCONI, PROF. DR KSAWERY PIWOCKI,  
PROF. DR ZDZISŁAW RAJEWSKI

Redaktor Naczelny: DOC. DR KAZIMIERZ MALINOWSKI

Sekretarz Redakcji: DR ANNA DOBRZYCKA

Redakcja techniczna: KAZIMIERZ LIPIŃSKI — MIECZYŚLAW NEUMANN

Tłumaczenia francuskie: MGR MARIA KOLBUSZEWSKA

FOTOGRAFIE WYKONALI:

Státní Ústav Památkové Péče, Praha: 1–9. St. Kusza: 10–19. Muzeum w Toruniu: 20–27. Muzeum Pomorskie w Gdańsku: 28–32. Muzeum w Szreniawie: 33–36. St. Sobkowicz, Warszawa: 37–39. Muzeum Techniki, Warszawa: 40–52. Muzeum Śląskie we Wrocławiu: 53–59. Muzeum Narodowe w Poznaniu: 60–61. Staatliche Museen, Berlin: 62–67. Staatsgemäldesammlungen, München: 68–74.

Okladkę projektował JÓZEF SKORACKI

OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTKÓW WARSZAWA 1967 r. Nakład 700+20 egz.

Ark. wyd. 22,5. Ark. druk. 24,5. Papier ilustracyjny kl. III, 110 g, 61×86/8 cm

Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka w Poznaniu, Zam. 1920/60-A-2



## SPIS TREŚCI

	Od Redakcji	
<i>Kazimierz Malinowski</i>	Michał Walicki. Muzeolog . . . . .	9

### MATERIAŁY

	Galeria Ignacego Korwin-Milewskiego . . . . .	21
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	Ze studiów nad Raczyńskim . . . . .	28
<i>Anna Dobrzycka</i>	Państwowe galerie obrazów w zamkach Czechosłowacji	33
<i>Oldřich J. Blažíček</i>	Kolekcja sztuki staromeksykańskiej w poznańskim	
<i>Maria Frankowska</i>	muzeum etnograficznym . . . . .	44

### MUZEA

	Muzeum w Ratuszu Toruńskim . . . . .	56
<i>Jerzy Remer</i>	Skansen kaszubski we Wdzydzach . . . . .	65
<i>Longin Malicki</i>	Muzeum Rolnictwa w Szreniawie . . . . .	70
<i>Władysław Rogala</i>		

### WYSTAWY

	Wystawa Bernarda Bellotta Canaletta w Muzeum Narodowym w Warszawie . . . . .	75
<i>Krystyna Sroczyńska</i>	Zabytki i tradycje techniki polskiej. Wystawa w Muzeum Techniki w Warszawie . . . . .	81
<i>Jan Pazdur</i>	Przemiany kulturowe wsi dolnośląskiej w okresie XX-lecia PRL . . . . .	90
<i>Stanisław Błaszczuk</i>	Rzemiosło wielkopolskie XVI-XIX wieku . . . . .	99
<i>Grażyna Wróblewska</i>	Wystawa „Deutsche Romantik” w Berlinie . . . . .	104
<i>Zofia Ostrowska-Kęblowska</i>	Wystawa nowych nabytków Pinakoteki w Monachium	113
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>		

### MISCELLANEA

	Czy warto eksperymentować? . . . . .	122
<i>Helena Boczek</i>	Socjologiczne zadania badawcze w polskich muzeach . .	126
<i>Mieczysław Kalisz</i>	W trosce o losy prywatnych i „niczyich” zbiorów . . .	130
<i>Tadeusz Banasik</i>	Dioramy przyrodnicze. Zagadnienie ich budowy formalno-plastycznej i ich zawartości treściowej . . . . .	133
<i>Franciszek Kotula</i>		
<i>Jerzy Świecimski</i>		

## RECENZJE I OMÓWIENIA

Światowa statystyka muzealnictwa ( <i>KMal</i> ) . . . . .	140
H. A. Knorr, Inventarisation und Sammlung in d. Heimatmuseen ( <i>L. Przymusiński</i> ) . . .	141
Tezy do teorii muzeologii ( <i>KMal</i> ) . . . . .	141
L. Benoist, Musées et muséologie, 1960 ( <i>D. Cicha</i> ) . . . . .	144
R. Aloï, Musei, Architettura, Tecnica, 1952 ( <i>Z. Waźbiński</i> ) . . . . .	144
Répertoire international de musée et des ateliers de restauration ( <i>L. Przymusiński</i> ) . . .	145
Dawne meble polskie ( <i>S. Narębski</i> ) . . . . .	146
R. L. Filler, Control of deteriorating effects of light upon museum objects ( <i>W. Felhorski</i> )	148
Słowacka Bibliografia Muzeologiczna 1962/5 ( <i>A. Ryszkiewicz</i> ) . . . . .	149

## PRZEGLĄD CZASOPISM MUZEALNYCH

Museum 1964 ( <i>Ź. Paszkiewicz</i> ) . . . . .	151
Neue Museumskunde 1964 ( <i>U. Popłonyk</i> ) . . . . .	154
Museumskunde 1964 ( <i>U. Popłonyk</i> ) . . . . .	157
Musejní a vlastivědná práce ( <i>K. Brandys</i> ) . . . . .	159

## KRONIKA

Wspomnienie pośmiertne (Juliusz Zborowski) . . . . .	163
Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa. R. 1964. I. Muzea artystyczne <i>D. Cicha</i> II. Muzea etnograficzne <i>K. Pietkiewicz</i> III. Muzea histo- ryczne <i>Ź. Kosim</i> IV. Muzea archeologiczne <i>M. Konopka</i> (Konferencje, Zjazdy, Uroczystości. Nowe i zreorganizowane muzea. Nabytki. Wystawy. Różne). . . . .	165

## RÉSUMÉS



## Od Redakcji

Z numerem tym wprowadzamy do naszego pisma dwa nowe działy: Przegląd czasopism muzealnych (zagranicznych) i Recenzje. Przegląd czasopism zawierać będzie streszczenia zawartości głównych czasopism muzeologicznych: *Museum*, *The Museums Journal*, *Museumskunde*, *Neue Museumskunde*, *Časopis Národního Muzea*, *Musejní a Vlastivědná Práce*, *Revista Muzeelor*, *Musei e Gallerie d'Italia*. W dziale recenzji znajdą się omówienia zawartości innych czasopism zagranicznych poświęconych sprawom muzealnictwa, recenzje z artykułów obcych i polskich, ukazujących się w rocznikach i biuletynach muzealnych, a także recenzje z publikacji specjalnych, wydawnictw książkowych, materiałów powielanych i protokołów kongresów, zjazdów i konferencji — poświęconych problematyce muzeologicznej.

Chcemy w ten sposób rozszerzyć nasz serwis informacyjny i zapoznać pracowników polskich muzeów z trudno dostępną literaturą, wskazując na ciekawsze źródła i opracowania, przydatne w praktyce muzealnej. Przegląd czasopism z działu recenzji zajmować się będzie tylko tymi publikacjami, które dotyczą historii i teorii muzealnictwa, organizacji służby muzealnej, techniki pracy muzealnej i budownictwa muzealnego. Z tego zakresu będą częściowo wyłączone sprawy konserwatorskie, bo w zasadzie ten dział muzeologii objęty jest programem „Ochrony Zabytków”. W przeglądzie czasopism zagranicznych pomijać będziemy informacje dotyczące spraw polskich, znanych skądinąd naszym czytelnikom i informacje o wystawach, które znajdują się w naszej „Kronice”.

Mamy nadzieję, że dzięki tak znacznemu rozszerzeniu programu naszego pisma stanie się ono podręcznym informatorem każdego pracownika muzeum. Aby ten ambitny zamiar spełnić, nie wystarczą jednak skromne możliwości naszego zespołu redakcyjnego. Dlatego liczymy na szeroką pomoc czytelników, których serdecznie prosimy o nadsyłanie wszelkich wiadomości z zakresu muzealnictwa oraz krytycznych uwag. Szczególnie zaś wdzięczni będziemy za nadsyłanie notatek, streszczeń, sprawozdań z kongresów, zjazdów i recenzji z publikacji, rozproszonych w kilkuset pismach wydawanych przez muzea różnych krajów.





*Kazimierz Malinowski*

## MICHAŁ WALICKI

### MUZEOLOG

Zmarły niedawno Profesor dr Michał Walicki był historykiem sztuki i pedagogiem, konserwatorem i muzeologiem, organizatorem prac badawczych i wydawcą publikacji naukowych. Pracował w Urzędzie Konserwatorskim i w Zakładzie Historii Architektury Polskiej, w Akademii Sztuk Pięknych i na Uniwersytecie Warszawskim, w Muzeum Narodowym w Warszawie i Instytucie Sztuki PAN. Działając na terenie tak odmiennie ukierunkowanych placówek łączył kryteria i postawy wszystkich w/w specjalności, nadając każdemu podjętemu zadaniu swoisty, indywidualny profil. Ta tendencja do wiązania różnych postaw wynikała chyba głównie z tego, że obiekt, który był przedmiotem jego badań analizował przede wszystkim z pozycji zabytkoznawstwa, traktując go jako dokument wymagający wszechstronnego wyjaśnienia i usytuowania na bardzo szerokim tle, tak, aby mógł być dostatecznie wymowny dla ustalenia przekonywującej syntezy. Drugą zaś skłonnością, która narzucała mu kompleksowe ujmowanie faktów i zjawisk, było żywe zaangażowanie w sprawach społecznych. Ta skłonność powodowała, że podjęte problemy rozpatrywał mając zawsze na uwadze stronę użyteczności społecznej. Prace wykonywane przy inwen-

taryzacji i dokumentacji zabytków, skrzętne gromadzenie materiałów, porównawczych i bibliograficznych, zapobiegliwe kolekcjonerstwo muzealne, troska o właściwą organizację muzealnictwa i instytutu, oraz osobiste zaangażowanie w rozbudowie i realizacji zadań wydawniczych, były dyktowane przez społecznika, dla którego ogólny pożytek jest zawsze głównym impulsem działania. Zabytkoznawcza postawa i społeczne skłonności były też powodem, że Profesor Walicki tak żywo interesował się perspektywami rozwojowymi muzealnictwa, że szukał dla wyznaczenia tych perspektyw wzorów najbardziej postępowych, zarówno w krajach zachodu jak i wschodu i zabierał głos w tych sprawach wtedy, kiedy znajdowaliśmy się w momencie zwrotnym. Takim momentem był okres po podpisaniu paktu o nieagresji ze Związkiem Radzieckim i okres po wyzwoleniu z pod okupacji hitlerowskiej, kiedy otwierały się nowe możliwości rozkwitu spraw kultury. Wypowiedzi Profesora Walickiego dotyczyły zadań oświatowych i naukowych oraz spraw organizacyjnych muzealnictwa polskiego. W tej kolejności przedstawić też pragnę jego poglądy na te zagadnienia.

#### I. ZADANIA OŚWIATOWE.

Zadania oświatowe muzeów wywodzą się zdaniem Michała Walickiego z czasów, które zostały nazwane okresem Oświecenia. Wtedy to, jak pisze „zbiory muzealne przybierają ... znaczenie narodowego pamiętek kościoła” ... „Rozpamiętywaniem się w tych dokumentach narodowej chwały” pisze w innym miejscu „żywiły się i krzepiły narodowe ruchy

Europy I połowy XIX w. Była to pierwsza polityczna rola, jaką z powodzeniem odegrały muzea”.<sup>1)</sup> Mówiąc o muzeach puławskich cytuję z konspektu X. Zubowskiego i katalogu wydanego przez Czartoryską w 1828 roku ustępy o treści patriotycznej i edukacyjnej. Przypominając zaś pobyt w Puławach artystów poszukujących materiałów dla swych prac

na tematy starożytnicze. słusznie stwierdza, że „... zbiory puławskie, mimo swego prywatnego charakteru, stały się już w zaraniu swego powstania pewnego rodzaju stacją naukową emanującą silnie promienie miłości ku ojczyźnej historii i jej pogrobowych pamiątek”.<sup>2)</sup> Te funkcje społeczne, które w drugiej połowie XIX w. nabrały ponownej aktualności, wzbogaciły się na przełomie wieków o hasła żądające nadania muzeom roli instytucji oświatowej. Śledząc dalszą ewolucję idei oświatowej Profesor Walicki przypomina, iż „... począwszy od pamiętnego zjazdu w Mannheim (1903), muzea wkroczyły na drogę szeroko rozumianej służby społecznej i w ten sposób odmierzony już został definitywnie szlak ewolucyjny życia muzeów ... aż po aktywną i świadomą swych celów funkcję społeczno-wychowawczą i oświatową”.<sup>3)</sup> Od tego to zjazdu w Mannheim, „który przeszedł pod hasłem „Muzea — jako instytuty kultury dla ludu”, rozróżnił się nowy ożywiony ruch na polu muzeologii który ... „zapewnił [jej] pełnię publicznego oddziaływania”.<sup>4)</sup> Do tego ważnego momentu wraca jeszcze raz Walicki cytując następujące słowa Lichtwarcka: „W tem co się dzieje w muzeach leżą nieoszacowane moce, i to daje im zupełnie odrębne i nieodzowne stanowisko obok Uniwersytetów i Akademii”.<sup>5)</sup> W latach trzydziestych, mając na uwadze ówczesne muzea historyczne dochodzi nawet do wniosku, że „... muzea europejskie zdają się obecnie odchodzić stopniowo od tej zasady, która widziała w nich piękny „no man's land”, stając się coraz to liczniej potężnymi ogniskami propagandy ideowej i dążąc powoli do urabiania, nie zaś wychowywania obywatela”.<sup>6)</sup>

Dla uwypuklenia znaczenia jakie posiadają zadania oświatowe, Profesor Walicki powoływał się na opinię czołowych muzeologów. Cytuje więc przede wszystkim J. Capart'a, który w 1922 r. powołał w brukselskim muzeum Cinquantenaire służbę oświatową i tak uzasadnia ten krok: „Le musée est un merveilleux instrument de travail et de culture, et un des buts du Service Educatif et de montrer comment s'en servir”.<sup>7)</sup> Do tej służebnej roli przywiązuje również duże znaczenie cytowany przez Walickiego R. F. Bach, dyrektor Metropolitan Museum „który skreślił swój pogląd na działalność muzeów w słowach: „Servir et conserver” przy czym z naciskiem podkreślił pierwszeństwo w życiu pierwszego z tych dwóch haseł”.<sup>8)</sup> Redaktor naukowy „Museums Journal” organu Związku Muzeów Brytyjskich. F. A. Bather, stawiając obok siebie pracę badawczą i oświatową widział w tej ostatniej przede wszystkim narzędzie do pobudzenia „samodzielnych refleksji widza i rozbudzenia w nim świadomości zamkniętych i trwających procesów historycznych. To poruszenie wi-

dza, uaktywnienie jego stosunku do rzeczywistości, jaką odtwarza muzeum, zdaje się być istotnie ważkim emocjonalnie momentem o doniosłym znaczeniu.”<sup>9)</sup> Na tę pożyteczną funkcję muzeum zwraca również uwagę cytowany przez Walickiego dyrektor British Muzeum Sir Frederic Kenyon, który w wykładzie na temat: muzea a życie narodu (1928 r.) twierdził, że „Muzea zaspakajają w człowieku zmysł piękna ... zmysł ciekawości... wreszcie zmysł, który by można nazwać poczuciem kontynuacji albo następstwa: powoduje on zainteresowanie ludzkim dorobkiem w przeszłości, związany zaś jest z odczuwaniem genetycznej ciągłości zjawisk”. Doceniając ważność tej myśli Walicki pisze: „Trawestując nieco dowolnie ostatnie spostrzeżenie Sir Kenyona, zaryzykowałbym twierdzenie, że odpowiednio zorganizowane muzeum zdolne jest stać się potężnym środkiem kształcącym u widza rodzaj afirmacji życia drogą poczucia łączności z minionymi pokoleniami”.<sup>10)</sup>

Rozważając sprawy konkretnej działalności oświatowej muzeów, Walicki wiele uwagi poświęca sprawie współdziałania muzeum ze szkołą. Przypomina przy tej okazji szereg kongresów, które odbywały się w Dreźnie (1901) w Weimarze (1903) i Hamburgu (1905) a przede wszystkim kongres zwołany z inicjatywy dyrektora Muzeów Państwowych w Berlinie, Waetzolda, poświęcony zagadnieniu: Muzeum i Szkoła. Opierając się na doświadczeniach i praktyce muzeów belgijskich i amerykańskich, wysuwa trzy zadania oświatowe, które powinny muzea realizować: nauczanie, wychowanie i popularyzacja. Pierwsze zadanie można realizować przede wszystkim przez „odpowiednio instruowane wycieczki szkolne, w nawiązaniu do odnośnych tematów przerabianych w szkole”.<sup>11)</sup> Cytując jednego z muzeologów podaje przy tym, że kooperacja muzeum ze szkołą winna zmierzać do umożliwienia nauczycielowi warunków potrzebnych dla zapewnienia młodzieży większej skali doświadczeń i przeżyć na aktualne tematy, przy pomocy których stają się bardziej zrozumiałe kwestie warunków, wpływów i faktów historycznych.<sup>12)</sup> Za skuteczniejsze od wycieczek uważa ćwiczenia młodzieżowe (Museum-game) organizowane przez muzea belgijskie i amerykańskie (Junior-Museum), „które dążą do wyrobienia w młodocianym umyśle samodzielnej orientacji, twórczego zainteresowania się historycznymi oraz żywymi procesami, wykształcenia ... „zmysłu i szacunku do mechaniki zbiorowego życia ludzkiego”.<sup>13)</sup> Sprawę „Muzeum a Szkoła” rozpatrywał również przy okazji dyskusji na temat nauczania historii sztuki. I od tej strony rozpatrywane zagadnienie widział z perspektywy „zaktywizowania stosunku młodzieży do przeszłości oraz pobudzenia i celowego ukształtowania artystycznej emocji”.<sup>14)</sup>



Historia sztuki bowiem umożliwia „również należyte rozumienie głębszych przemian duchowych, jakie towarzyszą niezłomnie każdorazowym narodzinom nowej formy”. Opowiadał się wobec tego za wprowadzeniem do szkolnego programu „pełnoprawnej prope-deutyki historii sztuki względnie wiedzy o sztuce” i nie traktowanie wybranych zabytków tylko jako dokumentów dla wywodów historyczno-kulturalnych. W nauczaniu tym muzea wydatnie by ułatwiły pracę nauczyciela w szkole, lecz poważną „Pomocą dla tego celu byłoby utworzenie przy każdym z kuratoriów kadr kwalifikowanych „demonstratorów muzealnych” z pośród młodych historyków sztuki”.<sup>15)</sup>

Dla scharakteryzowania problemu oświaty dla dorosłych Walicki przytoczył wyniki ankiety F. Kimballa przeprowadzonej w Muzeum Pensylwanii, która miała unaocznić, czego szuka publiczność amerykańska w muzeach. Rzecz znamienna, że Walicki szczegółowiej omawia rezultaty dotyczące stosunku robotnika fabrycznego do zbiorów muzealnych. Robotników najbardziej interesowały obrazy. Analizując ten fakt dochodzi do wniosku, że dzieje się tak dlatego, ponieważ obrazy „stwarzają podstawy w kierunku sublimacji własnego życia, ... w treści obrazów szuka on ilustracji socjalnych zagadnień wczorajszego i dzisiejszego dnia, ... ekspresja formalna obrazu łatwiejsza jest do odczytania niż wymowa dokumentów, ... są one odbiciem obiektywnym ogólnoludzkich prądów duchowej i materialnej kultury”. Na koniec dodaje jeszcze jeden powód: niechęć dla wszystkiego, co przypomina warunki bytowania proletariatu.<sup>16)</sup> Wyraźnie zainteresowany tą grupą odbiorców postuluje „prowadzenie akcji oświatowej właśnie w kierunku zagadnień dobieranych selektywnie i rozwiązywanych w tendencjach „poziomego” (klasowego) układu socjologicznego, w ramach interesów życiowych poszczególnych grup społecznych”.<sup>17)</sup> Z doświadczeń Metropolitan Museum przytacza więc m.in. cykl wykładów zorganizowany pod kątem przeglądu techniki pracy rękodziel, z tematami takimi jak: Praca Wyspiarzy Śródziemnomorskich w Starożytności, Praca Bractw Kamieniarskich w Średniowieczu itd.<sup>18)</sup> W muzeologii radzieckiej, która — jak o tym obiektywnie i w tonie życzliwego zainteresowania informuje Profesor Walicki — opiera „podstawy swej pracy o mocno zarysowany kręgosłup ideologii polityczno-społecznej” organizowane są „wystawy specjalne lansujące tendencje klasowe i społeczne w oparciu o dialektykę materialistyczną”. Wykłady zaś ujęte w pewne cykle mają na przykład takie tematy: „Style historyczne jako rezultaty przemian formacji społecznych (z cyklu socjologii sztuki), Jak rysowali starzy mistrzowie (cykl technologiczny), Sztuka epoki feudalizmu i handlowego kapitalizmu (cykl społeczny)”.<sup>19)</sup>

Przykład wiedeńskiego Gesellschaft und Wirtschaftsmuseum daje mu okazję do podkreślenia wizualnych walorów muzeum. Muzeum to „wychodząc z założenia, że „słowa dzielą — obrazy łączą”, dąży do plastycznego uzmysłowienia możliwie największej ilości zagadnień ... Przez wykres, plakat, tablica synchronistyczna, model plastyczny... zmierza do ułatwienia widzowi szybkiej orientacji w zawiąskanych problemach społeczno-gospodarczego życia”.<sup>20)</sup>

Sprawie form pracy oświatowej poświęcił również nieco uwagi. Z praktyki służby oświatowej Musée du Cinquantenaire w Brukseli wymienia t.zw. heures du conte (museum hours), wykłady niedzielne, koncerty, seanse filmowe, elementarne kursy historii sztuki, a z działalności prowadzonej po za muzeum: wykłady na terenie szkół, wyjazdy prelegentów na prowincję. Z praktyki Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie podaje przykład organizowania wzajemnej wymiany wycieczek pracowników fabryki i pracowników muzeum. Z doświadczeń muzeów amerykańskich przytacza organizowanie t.zw. gawęd, gier muzealnych, kursów rysunku, wypożyczanie zbiorów reprodukcji oraz tworzenie wypożyczalni muzealnej, wysyłających odpowiednio skompletowane kolekcje przedmiotów do szkół prowincjonalnych”.<sup>21)</sup>

Wśród wszystkich przytoczonych form wycieczki wg Walickiego odgrywają szczególną rolę. Dlatego poświęcił temu zagadnieniu odrębny artykuł, w oparciu o teoretyków radzieckich.<sup>22)</sup> W artykule tym szczególnie interesujące jest wyodrębnienie szeregu pożytecznych skutków oddziaływania wycieczek historyczno-artystycznych. Oto one: „1. Obcowanie z konkretnym materiałem dostępnym emocjonalnemu przeżyciu jak i zmysłowemu poznaniu”. Właściwość ta ma duże znaczenie, albowiem „moment poznania i moment emocji są elementami integralnymi w procesie psychicznego życia. W poznaniu istnieje zawsze moment przeżycia i odwrotnie: nasze przeżycie jest źródłem poznania”.<sup>23)</sup> Drugą wartością jaką dają wycieczki jest „rozbudzenie... konieczności aktywnego ustosunkowania się do zagadnień czasu i przestrzeni” i z tym związana jest trzecia wartość, polegająca na „ćwiczeniu zmysłu wyobraźni i rekonstrukcji” oraz to co nazywa się odkryciem „zmysłu kontynuacji.” Wykształcenie tych umiejętności pozwoli bowiem „istniejącą w okrucinach nawet rzeczywistość plastyczną” odtworzyć i „ułatwić rekonstrukcję obrazu i zbliżyć do rytmu historycznego epoki.” Cenne są w związku z tym podane przez Walickiego kryteria analizy historycznej, które trzeba wykształcić wśród uczestników wycieczek „a) umiejętności odkrywania w obiekcie ... cech typowych... b) umiejętność określania nawarstwień dokonanych przez czas oraz oznaczania ich ewolucji c) umiejęt-

ność odnajdywania historycznych faktów w zabytkach sztuki monumentalnej i muzealnych obiektach...".<sup>24)</sup>

Profesor Walicki pisząc o zadaniach społeczno-wychowawczych muzeów, omawiając teorię i praktykę tego nowego zadania akcentował, że jest ono wyrazem „ustosunkowania się współczesnej muzeologii do potrzeb ogółu”. Sprawę tę rzutował jednocześnie na tło podstawowych zagadnień kultury. Kiedy pisze o powstaniu Service Educatif w Brukseli w 1922 r. mówi, że placówka ta zrodziła się „przez wojenną konieczność obrony wartości duchowych i kultury umysłowej”.<sup>25)</sup> Z wyraźną troską notuje więc pojawienie się tendencji nacjonalistycznych w muzealnictwie niemieckim. Tym tendencjom przeciw-

stawia stanowisko Richarda Graula, który pisząc o Narodowej i Międzynarodowej Misji Muzeów, widział znamiona szczęśliwej współpracy muzeów europejskich, zmierzających do budowy międzynarodowej syntezy, drogą planowej i trwałej podbudowy swych własnych narodowych wkładów do macierzystej europejskiej kultury”. „Miejmy nadzieję”, pisze Walicki „że danem jeszcze będzie muzeom humanistycznym spełnić na powierzonym im odcinku uciążliwą i piękną pracę: nazwijmy ją troską i walką o wychowanie nowego typu dobrego obywatela kraju i dobrego człowieka”.<sup>26)</sup> Pamiętajmy, że pisał to w rok po dojściu do władzy Hitlera. Nuta zatroskania była więc w pełni uzasadniona.

## II. ZADANIA NAUKOWE

Odrębnego artykułu dotyczącego zadań naukowych muzeów Walicki nie napisał. Tej bardzo istotnej części działalności poświęcał jednak dużo uwagi o w wielu wypowiedziach. Całą zresztą Swoją bogatą pracą naukową związaną z muzealnictwem dawał wyraz temu, jakie zadania naukowe należą do zakresu działalności muzealnej. Że tę część zadań uważał za istotny rys charakterystyczny dla pracy muzealnej wynika też z tego, że stale i od bardzo wczesnych już wypowiedzi, używał terminów: muzeologia, muzeolog, warsztat muzeologa i literatura muzeologiczna, i że najczęściej stosował te terminy wtedy, gdy szło o pracę naukową. Muzeologię traktował przy tym jako odrębną dyscyplinę, stawiając ją obok historii sztuki, dla podkreślenia jej swoistego charakteru.<sup>27)</sup>

Duże znaczenie miała dla niego sprawa gromadzenia zbiorów. Sam był jak wiadomo wytrawnym kolekcjonerem. Posiadał nieodzowną dla każdego zbieracza pasję poszukiwawczą i odznaczał się umiejętnością i zdolnością rozpoznawczą, smakiem w wyborze i konsekwencją w doborze dzieł, przeznaczonych dla różnych działów muzealnych. Oceny jego były oparte na poważnej analizie, przy czym kwestia atrybucji, w której celował, była zawsze docelowym zamierzeniem każdej jego ekspertyzy. Gromadzeniu przypisywał zresztą szczególne znaczenie w pracy muzeów. Między innymi trafnie zauważył, że rola muzeów polega także na komasowaniu rozproszonych przez kataklizmy dziejowe dzieł sztuki i kultury.<sup>28)</sup> Ambicją jego było poszukiwanie i odszukiwanie nieznanych dzieł i włączanie ich do korpusu jakiegoś okresu lub rodzaju twórczości artystycznej. Świadczą o tym wczesne poszukiwania i badania, przeprowadzane w naogół pomijanych przez historyków zbiorach muzeów diecezjalnych — we Włocławku i Częstochowie — oraz opublikowane

wyniki analizy nowych nabytków Muzeum Narodowego, a także fakt zorganizowania wielkiej i doniosłej wystawy polskiej sztuki gotyckiej i wystawy malarzy martwej natury. Ten sam cel miał na uwadze pisząc recenzje katalogów, które pisał ze względu na fakt wzbogacenia przez nie inwentarzy sztuki polskiej lub dla zrewidowania atrybucji, a tym samym dla właściwej oceny inwentarza polskich zasobów artystycznych.<sup>29)</sup> Tej funkcji jaką ma (tak nazwana przezeń) rewindykacja rzeczy nieznanych, przypisywał nie tylko wartość i znaczenie dla dziejów sztuki. W odzyskanych i zwaloryzowanych odpowiednią oceną i charakterystyką dziełach umiał dopatrzeć się wartości wychodzących po za granice tej dyscypliny. Z okazji wystawy sztuki gotyckiej pisał o tym, że „rewindykacje” rozszerzają także horyzonty dawnej kultury polskiej, potwierdzają i wyjaśniają „związek tej sztuki z twórczością zbiorową, jej rolę jako funkcji kultury”. Jednym z elementów średniowiecznej sztuki była bowiem „rzetelność rzemiosła i surowa dyscyplina formy, wypływająca z jednolitych, a programowo etycznych i uzgodnionych poglądów na społeczną misję sztuki i jej stosunek do rzeczywistości”.<sup>30)</sup>

Interesowała go też sprawa topografii sztuki. Już w 1929 roku omawiając zespół obrazów gotyckich muzeum wrocławskiego, wyjaśnia, że opublikowaniu tego artykułu przyswiecała tendencja i chęć „... wyjścia po za obręb jednolitej grupy terytorialnej (jak dotąd grupy Zachodniej Małopolski) i wciągnięcie w orbitę badań szeregu pozostałych dzielnic Polski oraz pogranicznych terenów, bez których uwzględnienia nie sposób jest myśleć o obiektywnej syntezie przedmiotu”.<sup>31)</sup> Obiekty zebrane na wystawie Polskiej Sztuki Gotyckiej pozwoliły na „rozbitcie obszaru Polski na odrębne prowincje artystyczne”. „W świadomości naszej”



jak pisze dalej we wstępie do katalogu tej wystawy „poczynają się kształtować, już po za orbitą sztuki Mało- i Wielkopolski, nowe ośrodki, reprezentowane przez warsztaty Kujaw, Sądeckizny, Mazowsza oraz pogranicza południowo-wschodniej Wielkopolski”.<sup>32)</sup> Ekspozycje tej wystawy pozwoliły też utwierdzić nasze przekonanie o autonomii polskiej kultury artystycznej średniowiecza, nawet w odniesieniu do sztuki polskiego Pomorza, przynajmniej do kręgu twórczości na ziemi chełmińskiej. Wydobycie wiadomości archiwalne pozwoliły także ujawnić przewagę polskiego żywiołu wśród malarzy i rzeźbiarzy w XV i XVI w. szczególnie na terenie Krakowa i Poznania.<sup>33)</sup> W innym miejscu, zajmując się zbiorem dzieł pochodzących z terenu archidiecezji warszawskiej pisał: „Skompletowanie w miarę możliwości rozsianego w terenie, a często niszczonego bezużytecznie materiału, pozwoli z czasem na bliższe sprecyzowanie artystycznej geografii z obszaru archidiecezji i ustalenie ich więzi stylistycznej z zabytkami przyległych terenów.”<sup>34)</sup>

Ze sprawą geografii i kwestią gromadzenia wiąże się także podniesione przez Walickiego znaczenie drugorzędnych materiałów zabytkowych. Słusznie stwierdza bowiem, że zespoły takich obiektów (dość liczne w katalogowanym przez niego zbiorze rzeźb Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie) obfitują w dokumenty, „ilustrujące w sposób niezwykle wyrazisty procesy deformacji, prymitywizacji, a także barbaryzacji, jakie nurtowały prowincjonalną twórczość cechową XVI i XVII wieku. Drogi i bezdroża tej twórczości, pisze dalej „oraz rosnący jej kontakt z plastyczną twórczością ludu ... zarysowuje się w świetle tego zbioru z ostrością dostateczną, by zachęcić do prac specjalnych w tym kierunku”.<sup>35)</sup>

Zainteresowanie do „topografii artystycznej” nasycało mu też myśl wyspecyfikowania typów tematów martwej natury, charakterystycznych dla pewnych określonych ośrodków sztuki holenderskiej.<sup>36)</sup>

Do zadań o charakterze naukowym należy w muzealnictwie również konserwacja zabytków. Do konserwacji Profesor Walicki przywiązywał, jako muzeolog, należną wagę. Rozprawa o obrazach, znajdujących się we wrocławskim muzeum była napisana głównie w celu zwrócenia uwagi na zły stan zachowania tych obiektów. Wskazywał przy tym na najbardziej drastyczne fakty zniszczeń i przeobrażeń, przy czym kładł nacisk na zniekształcenie zespołów tonalnych, ono bowiem uniemożliwiło w dużej mierze ostateczne określenie „stylistycznej definicji obrazu”. Apelując o natychmiastowe podjęcie koniecznych zabiegów, wypowiada się o roli i znaczeniu pracy konserwatora. „W naukowym poznaniu dzieła sztuki” jak pisze na zakończe-

nie tego artykułu, „zawsze w wysokim stopniu współdziała konserwator, odsłaniający swą pracą prawdziwe oblicze przekazanej nam przez minione pokolenia artystycznej spuścizny”. Powołuje się przy tym na stan konserwatorstwa europejskiego i przykład, jaki nam w tej mierze daje Związek Radziecki. Pisze mianowicie: „Wystarczy chociażby przypomnieć, pomijając już prace Europy Zachodniej w tej dziedzinie, zainaugurowany zaledwie od lat kilkunastu, zakrojony na szeroką skalę w sąsiedniej Rosji proces planowego restaurowania zabytków ikonowego malarstwa; ... znalazł (on) ponadto swe odrębne formy organizacyjne w postaci szeregu państwowych pracowni konserwatorskich, dysponujących własnymi, dobrze redagowanymi fachowymi publikacjami”.<sup>37)</sup> W roku 1934 mógł już podać w krótkiej notatce informację „Z działalności pracowni konserwatorskiej przy Dyrekcji Zbiorów Państwowych”. Pisze o niej, jako o centralnym laboratorium konserwatorskim, które posiada już ustaloną opinię i dla potwierdzenia tej opinii przytacza szereg obiektów, które zostały poddane zabiegom konserwatorskim wykonanym przez prof. Rutkowskiego, i art. mal. Mariana Słoneckiego i im zawdzięczają swe ocalenie.<sup>38)</sup> Naukowe znaczenie pracy konserwatora podkreślane przez Walickiego znalazło swój wyraz także w tym, że z okazji wystawy gotyckiej zaprosił prof. Rutkowskiego oraz Bohdana Marconiego, ówczesnego konserwatora Muzeum Narodowego w Warszawie do wygłoszenia wykładów związanych z tematem wystawy.<sup>39)</sup>

Ważną czynność opracowania naukowego obiektu muzealnego była przedmiotem szczególnej troski Profesora Walickiego. W tej materii posiadamy kilka jego wypowiedzi natury ogólnej, programowej no i oczywiście bogaty plon praktyki, który zawarł w licznych rozprawach, przede wszystkim zaś w redagowanych przez siebie katalogach. Analiza muzeologiczna łączy w sobie wymagania stawiane inwentaryzatorskim zapisom z kryteriami, które obowiązują przy opisie potrzebnym historykowi sztuki. Dyscyplinę wymagań inwentaryzatorskich znał Walicki choćby dlatego, że tak wnikliwie i wszechstronnie opracował dzieje inwentaryzacji w Królestwie Polskim i sam przeprowadzał inwentaryzację zabytków. Opisy z uwzględnieniem szerokiego kręgu aspektów stosował przy omawianiu wszystkich dzieł, które obierał za przedmiot swoich studiów. Formą redakcyjną, w której najściślej i najpełniej uwidacznia się dokonana analiza jest katalog.

W sprawie katalogów, ich redakcji i elementów, które powinny zawierać, wypowiedział się po raz pierwszy z okazji katalogu obrazów polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Kra-



kwie. Recenzja była ostra i wytykała wiele błędów. Zarzuca m.in. zbytnią narracyjność opisu i wytyka uczuciową interpretację, która jego zdaniem prowadzi do błędnych wniosków. Skutki niewłaściwego opisu mogą spowodować brak zróżnicowania waloru artystycznego poszczególnych dzieł. „Wyływa to z nierównomiernie stosowanego opisu oraz z samej jego budowy, ograniczającej się w tym katalogu przeważnie do rzeczowej interpretacji (kostiumy, realia), na niekorzyść akcentów stylistycznych, z przełożeniem punktu ciężkości na stronę anegdotyczną”.<sup>40)</sup> W recenzji drugiego katalogu — rzeźby z epoki średniowiecza — dopatruje się natomiast większej zwięzłości opisu i stwierdza znaczne ich zobiektywizowanie.<sup>41)</sup> Opisy są w dużej mierze sprawą indywidualnej koncepcji autora, zależą od charakteru publikacji. Bardziej obszernych i szczegółowszych opisów będziemy oczekiwali od katalogu będącego inwentarzem zbioru, bardziej skondensowanego od katalogu wystawy czasowej. We wstępie do katalogu wystawy gotyckiej mógł więc napisać: „Metoda zastosowana w opisach katalogu nawiązuje do ustalonego już na ogół schematu podobnych wystaw oraz katalogów muzealnych, opiera się zaś na kilku zwłaszcza publikacjach tego rodzaju”.<sup>42)</sup> Katalog wystawy malarzy martwej natury, jak pisze „został pomyślany w typie katalogu rozumowanego przy czym obszerniej potraktowano życiorysy artystów”.<sup>43)</sup>

Z opisem związany jest problem określenia kolorystyki. W katalogu obrazów krakowskich wytyka „dezorientacyjne określenie palety malarza (czerwony — zielony — niebieski)” i nieokreślanie karnacji. W katalogu sztuki gotyckiej został więc pominięty „opis strony kolorystycznej przy zastosowaniu potocznej terminologii (czerwony, zielony, żółty itp.) i dodaje bliższe natomiast zróżnicowanie palety barwnej, wiążące się nierozdzielnie z koniecznością ustalenia charakteru barwnika, było zupełnie niewykonalne w krótkim przeciągu czasu (trzy tygodnie), jaki pozostał na pracę katalogową”.

Następnym zarzutem, który podnosi w pierwszej recenzji są braki w datowaniu, a w szczególności brak daty pozyskania obiektu i z tym wiążące się pominięcie pochodzenia obrazu „a przynajmniej brak wzmianki o zaginięciu jego metryki”. Za poważne uchybienie uważa też brak określenia stanu zachowania i wskazania na partie restaurowane. Przy redakcji katalogu sztuki gotyckiej informuje więc, że „nacisk starano się położyć na względnie ścisłe określenie chronologii i stylistycznej przynależności zabytku oraz na zweryfikowaniu jego metryki pochodzenia.”<sup>44)</sup>

Stylistyczna przynależność wiąże się z ważnym zagadnieniem ustalenia autorstwa. O stosowanej przez Walickiego metodzie zapisu tego problemu

w drukowanym katalogu dobrze informuje następująca uwaga ze wstępu do katalogu wystawy martwej natury: „Przy określeniach obrazów nie posiadających oryginalnych sygnatur, starano się umotywić wysuniętą atrybucję przez podanie specjalnej literatury. W wypadkach gdy bezpośrednio analogie się nie nasunęły atrybucja podana jest bez szczegółowego dowodu”.<sup>45)</sup> Do materiału porównawczego przywiązywał oczywiście dużą wagę, bo to należy do klasycznej metody lokalizacji dzieła sztuki. Dlatego mówiąc o katalogu rzeźby krakowskiej nie omieszczał zaznaczyć, że „przeprowadzono na ogół przekonująco zestawienia z materiałem porównawczym”.<sup>46)</sup>

W kwestii bibliografii zaskakuje wyjaśnienie jakie daje w tej sprawie we wstępie do katalogu sztuki gotyckiej. „Przy podawaniu bibliografii ograniczyłem się do zacytowania orientacyjnej literatury, ze specjalnym uwzględnieniem prac monograficznych przy pominięciu natomiast ogólnikowych i często nieścisłych wzmianek inwentaryzacyjnych”. Wyjaśnienie to zaskakuje dlatego, bo Walicki podaje z reguły pełną i bardzo drobiazgową i szczegółowo odszukaną i odnotowaną literaturę przedmiotu. W katalogu martwej natury podaje nie tylko zakres podanej literatury, ale i cel, któremu ma ona służyć mówiąc: „Załączona bibliografia przedmiotu, z której korzystałem przy opracowywaniu katalogu, ułatwi czytelnikowi sprawdzenie osiągniętych wyników”.<sup>47)</sup>

Interesujące dociekania atrybucyjne muzeologa, do których skłania tajemniczość i zagadkowość każdego niemal zadania z tego zakresu oraz romantyczna atmosfera przygody, która mu towarzyszy i wreszcie bezpośrednie dojście do oryginału, do tej zmaterializowanej wizji, jaką jest każde dzieło sztuki, sprawiały, że Walicki był, w moim przekonaniu, przede wszystkim muzeologiem. Odkrycia atrybucyjne, których tak wiele dokonał, dawały mu wielką radość nad opornym materiałem dowodów i dokumentów. Przykładem wszechstronności dociekań, dającej pełną satysfakcję badawczą, może być analiza dwu obrazów przeprowadzona w artykule zatytułowanym: „Materiały do katalogu malarstwa holenderskiego w Polsce.”<sup>48)</sup> Nie był jednak zarozumiały i nie upierał się przy swoich określeniach. Przykładem było choćby to, że krytykę Dobrowolskiego oznaczeń sztuki gotyckiej przyjął, zmieniając nawet pierwotne datowanie przez siebie proponowane.<sup>49)</sup>

Na zakończenie tego rozdziału dotyczącego metody opisu, zalecanej i stosowanej przez Walickiego, a opartego wyłącznie na jego wypowiedziach w tej materii, chciałbym przypomnieć, że Walicki był chyba jednym z pierwszych historyków sztuki w Polsce, który zastosował metodę ikonograficzną.

W artykule zatytułowanym „Po wystawie sztuki gotyckiej” pisze mianowicie: „na ukształtowanie poszczególnej grupy mógł w sposób bardzo wydatny wpłynąć poszczególny tekst literacki — zaświadczy o tym w pierwszym rzędzie szeroko założona grupa Pietà z Gościeszyna, będąca wręcz ilustracją tekstu Jana de Caulibus, nader znamienna w swej historyczno-narracyjnej redakcji”.<sup>50)</sup>

W tym samym artykule uderzająca jest jeszcze jedna myśl wyrażona w następującym zdaniu: „Opinia plastyków o wystawie mogła by należeć do najciekawszych, gdyby plastycy recenzenci (Czyżewski, Bielska, Winkler, Podoski) odważyli się na... bardziej „plastyczno-współczesne” stano-

wisko. Dlatego do najciekawszych zaliczył artykuł L. Bielskiej ... reasumującej swe wrażenia z punktu widzenia współczesnego widza-artysty”.<sup>51)</sup> Wyrażone tu przekonanie o znaczeniu postawy współczesnej jako punktu odniesienia dla sztuki dawnej spowodowało też niewątpliwie, że Walicki zacytował w tym artykule charakterystyczny i dla jego postawy ideowej następujący fragment z przemówienia J. Starzyńskiego: „Instytut Propagandy Sztuki słusznie czyni ukazując społeczeństwu naszemu nieprzebrane skarby sztuki gotyckiej, która tak pięknie umiała pogodzić doskonałość sztuki z pełną użytecznością społeczną oraz umiejętnością przemawiania do szerokich mas”.

### III HISTORIA ZBIORÓW

Nie tylko historia poszczególnych obiektów, ale również historia zbiorów i muzeów należy do tej grupy zadań, które są immanentnie związane z muzeologią. Dzieje zbiorów mogą być wprawdzie rozpatrywane również z pozycji historyka kultury i mecenatu. Właściwe naświetlenie zyskują one jednak dopiero wtedy jeżeli punktem wyjścia będą losy kolekcji pojmowanej jako zespół o określonych celach muzealnych. Taką swoistą postawę zajmował Profesor Walicki. Już w artykule o muzeach puławskich podał nie tylko fakty historyczne, ale uwypuklił z nich te, które mówią o koncepcji programowej i ekspozycyjnej tych zbiorów, podając równocześnie dalsze losy samej kolekcji i poszczególnych ważniejszych jej obiektów.<sup>52)</sup> W wielu rozprawach wstępnych do katalogów i w samych katalogach z reguły uwzględniał przy opisie poszczególnych obiektów zagadnienie proveniencji i starał się podać, gdzie obecnie znajduje się omawiany obiekt. Wobec ogromnej dewastacji i ciąglego rozpraszania naszych zbiorów, ze szczególną dociekliwością śledził losy obiektów, które wchodziły kiedyś w skład wielkich i znamienitych kolekcji polskich. Wyrazem tej rewindykacyjnej pasji, zmierzającej do odtworzenia naszego dziedzictwa kulturalnego, napisał krótki, ale znamienny artykuł p.t. „Nowo znalezione obrazy z galerii Stanisława Augusta”.<sup>53)</sup> W oparciu o zrekonstruowaną przez Mańkowskiego galerię, podjął w nim zagadnienie weryfikacji jej inwentarza na przykładach kilku obrazów. Omawiając straty malarstwa obcego spowodowane najazdem hitlerowskim, zwraca uwagę na to, że zbiór Muzeum Narodowego był „bardzo typowy dla dziejów oficjalnego kolekcjonerstwa XIX wieku i początku XX stulecia”. Słusznie też dostrzegł, że „drugorzędne obrazy pochodzące z kolekcji prywatnych nabrały specjalnej wartości lokalnej”. Miał tu na myśli zbiory Zielińskiego, Radziwiłła, Potockiego i innych, które

weszły w skład zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Dla obiektywizmu z jakim oceniał wartość tej kolekcji zasługuje na podkreślenie fakt, że obok pozytywnie scharakteryzowanego zespołu obrazów niderlandzkich z rzetelnością naukowca przyznawał, że odbiegał on daleko „od przypadkowego francuskiego zestawu oraz na ogół bardzo przeciętnego niveau włoskiego zespołu”.<sup>54)</sup>

Główną pracą Profesora Walickiego z zakresu historii zbieractwa polskiego jest historia polskich zbiorów zawarta we wstępie do „Malarstwa Europejskiego w Zbiorach Polskich”.<sup>55)</sup> Kreśląc dzieje naszego kolekcjonerstwa trafnie wiąże okresy wzrostu i zaniku tej aktywności kulturalnej z sytuacją gospodarczą i społeczną oraz z zasadniczymi prądami kulturalnymi danego okresu. Zaznaczyć przy tym trzeba, że aczkolwiek głównym tematem są dzieje zbiorów obcego malarstwa, to rozpatruje je na tle historii ogólnego kolekcjonerstwa. Omawiając zbiory Stanisława Augusta z reguły obok wymienionego obrazu podaje krótką informację, czyją stał się własnością po rozbiciu tej kolekcji i w jakich zbiorach się obecnie znajduje. Oczywiście, że losy nie wszystkich obrazów mógł podać choć praca ta jest podsumowaniem wieloletniego poszukiwawczego „śledztwa” jakie w tym kierunku prowadził. Ważne w tym opracowaniu jest również to, że charakteryzując kolekcje Rzewuskiego, Sapiehy i innych, ocenia, co w nich miało wartość niewątpliwą, a co było repliką względnie nawet kopią. W razie niemożności sprawdzenia tej kwestii i uzasadnionych wątpliwości, podawał nazwiska artystów z dopiskiem „rzekome oryginały” (zbiór I. Krasickiego). Podobne kłopoty nastęrczał zbiór Michała Radziwiłła, tymbardziej, że katalog wymieniał najświetniejszych artystów. Atrybucje przypisujące autorstwo mistrzom najwyższej klasy uznał za przesadzone „bądź zgoła błędne”, inne za prawdopodobne,



wtedy gdy można było zaufać erudycji Blanka, autora katalogu. Podał przy tym, które z nieodnalezionych obrazów właściciel szczególnie cenił i ile za nie płacił, a także gdzie i kiedy nabył kolekcje. Przy innych kolekcjach podaje pobudki, które charakteryzowały zbieractwo danego okresu. Pewne kolekcje przełomu XVIII i XIX wieku „cechuje ... określona świadoma celowość naukowego kolekcjonerstwa ... budowanego na racjonalistycznych przesłankach”.<sup>56)</sup> Inne były wyrazem „raczej ... dbałości o znaczenie domu niż artystycznych zamiłowań”. Obraz dalszego etapu ma również przekonywująco rozłożone jasne i ciemne plamy naszego zbieractwa. Z jednej strony skłonność do przesadnie wysokich atrybucji, kosztownie pewnych

kolekcji rodowych i zanik zainteresowań dla malarstwa obcego, z drugiej zaś fakt coraz szerszego zainteresowania zbieractwem ze strony kolekcjonerów rekrutujących się z pośród warstw inteligencji mieszczańskiej, patriotyczne pobudki tworzenia kolekcji, podbudowane pozytywistyczną i gospodarską troską o dobra kulturalne oraz szersze rozumienie konieczności tworzenia muzeów publicznych. Z pośród wielu trafnych charakterystyk wystarczy cytować następującą jego lapidarną ocenę magnackich zbiorów: „Przeciwnieństwem kosmopolity Raczyńskiego był ... S. Mielżyński (który) w znacznie wyższym stopniu aniżeli Izabella Działyńska reprezentował ... ów najszlachetniejszy typ zbieracza, pracującego z myślą o społecznym pożytku”.<sup>57)</sup>

#### IV. ORGANIZACJA

Sprawami organizacyjnymi muzealnictwa interesował się Walicki bardzo żywo i aktywnie uczestniczył w wielu poczynaniach, które podejmowano na tym polu. Szczególnie wydatny był jego udział w organizacji Muzeum Narodowego w Warszawie, datujący się od roku 1934/5 w czasie okupacji i w pierwszych latach po wyzwoleniu.

Przed wojną przyczynił się do utworzenia w Muzeum Narodowym w Warszawie pierwszego w Polsce zespołu oświatowego, którego organizację z inicjatywy Profesora Walickiego. powierzono niżej podpisanemu. Jednocześnie walczył przyczynił się do ustawienia zbiorów średniowiecza i malarstwa obcego tego muzeum i przygotowania ekspozycji tych działów na uroczystość otwarcia nowego gmachu w roku 1938.

W czasie okupacji opracował projekt organizacji Instytutu Historii Sztuki<sup>58)</sup> i czynnie działał przy zabezpieczaniu zagrożonych zabytków Warszawy, a potem przy rewindykacji, prowadzonej w pierwszych latach po zakończeniu działań wojennych.

Równocześnie przemyślał i opublikował program rozwojowy muzealnictwa, który zawiera szereg bardzo oryginalnych i ciekawych propozycji, z których wiele zostało ze zdumiewającą dokładnością zrealizowanych. Program ten wychodzi z analizy stanu istniejącego. Zasadnicze fakty tego stanu podaje w 9 punktach, które nazwał elementami sytuacji. Są wśród nich uwzględnione, zarówno straty w zbiorach, ludziach, budynkach muzealnych i kościelnych, jak i wadliwość dawniejszej sieci i podziału materiału muzealnego a także otwarte wtedy i nieuregulowane zagadnienia dóbr poniemieckich. Ponieważ kwestie lokalowe stanowią zawsze punkt wyjścia dla każdej akcji merytorycznej, a budowa nowych gmachów była w tym czasie całkowicie nierealna, postuluje adaptację na cele muzealne trzech typów budynków tak zwanych przez Gmachów Rze-

czypospolitej, kamienic mieszczańskich i kościołów, zamienionych na muzea. W tych trzech rodzajach budynków powinny być jego zdaniem wyeksponowane mobilia, zabezpieczone w wyniku reformy rolnej i „bezdolne” narazie części kościelnego wyposażenia. Za takim zlokalizowaniem przemawiają jego zdaniem również „specjalne wymogi wychowawcze i propagandowej natury”. Sytuacja lokalowa, skłaniająca do szerokiego wykorzystania obiektów zabytkowych i nagromadzone na skutek perypetii wojennych mobilia — narzucają też potrzebę szerszego uwzględnienia zasady wnętrz zabytkowych w polityce ekspozycyjnej muzealnictwa polskiego.<sup>59)</sup>

Przez Gmachy Rzeczypospolitej rozumie „najcenniejsze pomniki dawnego świeckiego budownictwa, które z tytułu swego architektonicznego ukształtowania ... mogą ... przyjąć do swych wnętrz zespoły sprzętów, tkanin, obrazów, ceramiki itp.”. Przez takie przeznaczenie tych obiektów uzyska się celową ekspozycję i przyspieszy odbudowę tych cennych zabytków. Oprócz tego widzi w tym również — co zasługuje na szczególną uwagę — dwie wyraźne korzyści natury społecznej: muzea takie mogą „odegrać ważną rolę w dziele wychowania „klienta muzealnego” a gmachy staną się „żywymi, służącymi nie tylko reprezentacji, lecz przede wszystkim predystynowanymi do roli szlachetnej oprawy dla wszelkiego rodzaju manifestacji życia kulturalnego i społecznego”. Aby nie być gołosłownym podał od razu jakie obiekty wchodziłyby tu w rachubę. Na pierwszym miejscu wymienia zamki w Lublinie i Sandomierzu, zmienione przez carat na więzienia, które chce, aby były przekazane Ministerstwu Kultury i Sztuki, następnie ratusze w Toruniu, Gdańsku i Poznaniu, Pałac pod Baranami w Krakowie oraz pałace Potockich lub Czar-



toryskich w Warszawie, Branickich w Białymstoku i Biskupi w Kielcach oraz zamki w Wiśniczu i Piotrkowie.

Kamienice mieszczańskie powinny zdaniem Walickiego „obrazować przede wszystkim styl życia mieszkańców oraz zwyczaje i obyczaje miasta. Dom Uphagenów czas długi będzie tu niedoścignionym wzorem”. Wśród obiektów, które powinny być na ten cel przeznaczone wymienia: Pałac Górków w Poznaniu, Kamienicę Baryczków w Warszawie, Kamienicę Orsettich w Jarosławiu i inne.<sup>60)</sup> Prawie wszystkie z tych proponowanych przez Walickiego obiektów zostały jak wiadomo przeznaczone na cele muzealne.

Sprawę tworzenia kościołów-muzeów wysunął Walicki już w roku 1930/31. W artykule jaki wtedy ogłosił w „Ochronie Zabytków Sztuki”, nawiązując do idei stworzenia skansenów, nieodzownych dla ratowania budownictwa drewnianego, idei popularnej już od końca XIX wieku i nie realizowanej z powodu ciągłych trudności finansowych, wysunął projekt potraktowania kościoła w Boguszycach, jako rezerwatu muzealnego. Dla uzasadnienia tego pomysłu przytoczył wtedy niezwykle interesujące argumenty. Przypomniał na wstępie kampanię przeciwko „muzeom-więzieniom”, która rozgorzała na początku naszego stulecia, a wywołana była bezmyślnym ogałaniem zabytkowych wnętrz z ich wyposażenia. Tworzenie rezerwatów takich, jakim powinien być kościół w Boguszycach, położyłoby tamę wyrwaniu obiektów z ich naturalnego otoczenia. Inny bardzo trafny i oryginalny argument wyłuszczył następująco: tak jak w skansenie etnograficznym powinno się uwzględniać nie tylko sztukę ludową, ale zabezpieczać również kulturę materialną, tak w wypadku kościoła-muzeum wyposażenie wewnętrzne trzeba również traktować jego zdaniem jako „plastyczną ilustrację nurtujących (dany) teren procesów kulturalnych”. „Niejedno n.p. wnętrza kościelne z południowej części łódzkiego województwa jest dziś jeszcze wysoce pouczającym wykładnikiem ożywionych stosunków handlowych śląsko-krakowskich, podobnie jak gotyckie kościoły Mazowsza powiedzieć mogą niejedno o twórczej imigracji z Pomorza i Prus Wschodnich”.<sup>61)</sup> Dalším argumentem, który przytoczył już w artykule z 1946 roku była „obojętność niektórych muzeów diecezjalnych wobec arcyważnych zabytków sztuki sakralnej — nie wycofywanych do muzeów ze względów kultowych, a jednocześnie ... nie zabezpieczonych należycie w samym kościele”. Przez utworzenie kościołów-muzeów rozmieszczonych we wszystkich diecezjach można by osiągnąć właściwy nadzór nad zabytkami „bez wydzierania z właściwego otoczenia” i ułatwić dostęp do nich dla naukowców i artystów.<sup>62)</sup>

Drugim zagadnieniem, który podniósł Profesor Walicki w tym swoim problemowym artykule z 1946 roku, była kwestia podziału zakresów działania i funkcji głównych muzeów i z tym związanej racjonalnej komasacji i specjalizacji. „Sądzę, że nie będę daleki od prawdy” pisze Profesor Walicki, „że stać nas jedynie na trzy muzea w ogólnopolskim a częściowo i szerszym europejskim sensie, znaczeniu — t.zn. w Warszawie, Poznaniu i Krakowie w skali Muzeów Narodowych posiadających uprawnienia fachowej instancji nadzorczej w stosunku do określonego obszaru”. Zasadnicze akcenty z tytułu posiadanych zbiorów i perspektyw rozwojowych powinny opierać się w Warszawie na galerii sztuki polskiej i galerii sztuki obcej, w Poznaniu na galerii sztuki polskiej i galerii sztuki obcej, w Krakowie na galerii sztuki polskiej i zbiorach sztuki Bliskiego Wschodu. Do tego dopisuje uwagę, że w galeriach malarstwa obcego niezbędne jest uwzględnienie sztuki rosyjskiej, czeskiej i niemieckiej, od XVIII do XIX wieku, w charakterze materiału porównawczego dla badań nad sztuką polską. Jednocześnie opowiada się za koniecznością komasacji zbiorów powstałych w sposób przypadkowy a to dla zapewnienia „suwerenności i atrakcyjności w skali zainteresowań większego formatu”. Krytycznie odnosi się przy tym do niepomiarnej dużej ilości muzeów w stosunku do naszych zasobów. Wytyka im przy tym chorobę encyklopedyczności: „trzeba i należy już dzisiaj pomyśleć o możliwościach wyznaczenia dróg specjalizacji poszczególnych muzeów prowincjonalnych ...” i apeluje aby „zdecydowały się (one) wreszcie wkroczyć na drogę świadomej pracy kolekcjonerskiej i konserwatorskiej, zrywając z zasadą pomnażania ich drogą najmniejszego oporu: unikania przypadkowości zwłaszcza w zakupach...”. Wśród muzeów specjalistycznych postuluje jeszcze dziś aktualne utworzenie skansenu narazie jednego o charakterze syntetycznym (z czasem dwu do trzech) oraz muzeum odlewów gipsowych rzeźby i architektury. Po za tym sugeruje przyjęcie przez muzea terytorialnej specjalizacji zamykających się w kręgu określonych prowincji artystycznych i tworzenie zbiorów ilustrujących produkcję określonych manufaktur.<sup>63)</sup> O takie traktowanie programu rozwojowego muzealnictwa polskiego apeluje m.in. dlatego, że „w obliczu przeżytego pogromu kulturalnego nie stać nas na przypadkowość organizacyjną, natomiast ... wręcz musimy zbudować jasne i zdolne do życia zespoły muzealne”.<sup>64)</sup>

Zadania i program muzealnictwa wymagają jednak oprócz wytycznych działania również jasno określonych kwalifikacji, jakim powinien odpowiadać odpowiedzialny pracownik placówki muzealnej. Jak wspominałem, Profesor Walicki wyraźnie wyodrębnił muzeologię jako swoistą dyscyplinę

i zawód muzeologa. W swym programowym artykule napisanym w momencie kształtowania się nowego profilu muzealnictwa polskiego i tę kwestię uwzględnił pisząc o pracownikach-muzeów: „muszą to być pracownicy nie tylko dokładnie obeznani z zasadami administracji, metodą inwentaryzacji, biegli w specjalnych zagadnieniach poszczególnych działów, lecz ponadto posiadający inne zalety specjalne. Zaliczam do nich systematyczność i skrupulatność pracy, umiejętność koncentracji, zdolność rezygnowania z efektów często pseudo-naukowej manifestacji, wreszcie pogłębianą stale znajomość literatury muzeologicznej. Zapewne są to wymagania, które można przede wszystkim postawić personelowi muzeów centralnych. Ale właśnie je mam na myśli, gdy przypominam sobie wielotomowe serie „Mouseion’u, Technische Mitteilungen czy Museumskunde — jakże rzadko wyrywane ze snu na półkach bibliotecznych”. Fachowe wykształcenie wymaga oczywiście specjalnego przy-

gotowania i dlatego z satysfakcją witał Walicki inicjatywę Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków — powołania Szkoły Muzealnej.<sup>65)</sup>

Do sprawy zadań muzeologa wrócił jeszcze raz z okazji katalogu wystawy portretu holenderskiego zorganizowanej w Poznaniu. Pisząc wstęp do niego, jak mówi, odczuwał w wyniku uznania dla jego autora potrzebę „podkreślenia trudnego piękna pracy muzeologa, fascynującego rytmu pracownika nauki, podejmującego uczciwie bez niepotrzebnych kompleksów, trudne wycieczki w głąb artystycznej kultury przeszłości, trudne bo zdążające do wydobycia nie tylko określonych indywidualności twórczych, lecz równorzędnie zmierzające do uściślenia kryteriów wartościowania, do ujawnienia znamion współczesności i prawidłowości rozwoju historycznego procesu. Nie mała rola w tym względzie przypada warsztatowi specjalisty, od którego mamy prawo oczekiwać możliwie dokładnej terminologii atrybucji i naukowej diagnozy”.<sup>66)</sup>

★ ★ ★

Naszkieowana tu sylwetka muzeologa, na podstawie Jego własnych wypowiedzi, daje obraz człowieka, który głęboko rozumiał specyfikę swego zawodu i który serdecznie umiłował wszystko co było związane z tym zawodem. Rozproszone w różnych publikacjach myśli, koncepcje i postulaty dają całość konsekwentnie przemyślaną. Jeżeli przypominam je, to przede wszystkim w przekonaniu, że wiele z nich zachowało swoją aktualność. Są one przy tym dowodem, że byliśmy w awangardzie muzeologii, jeśli nie w praktyce, to w ważnej dla każdego działania, teorii. Dziś wiele inspiracji

i dezyderatów Profesora Walickiego zostało już zrealizowanych. Warto było jednak, jak sądzę, spojrzeć wstecz na jedną z dróg, które do tego doprowadziły. Jakkolwiek liczne i oczywiste są nasze osiągnięcia, to jednak nadal odczuwamy poważne braki w wielu odcinkach pracy muzealnej. W dążeniu do pogłębienia i rozwinięcia tej pracy zawsze aktualne pozostaną drogowskazy: rzetelnej pracy naukowej i szczerzej postawy społecznej, które tak wyraźnie czytelne są w wypowiedziach nieodżałowanej pamięci Profesora Walickiego.

#### PRZYPISY

(Pierwsza liczba po numerze przypisu oznacza pozycję bibliografii M. Walickiego, p. s. 20).

- 1) 14. s. 2. W artykule p.t. *Teraźniejszość i przyszłość Muzeum Narodowego w Warszawie* przypomniał dawną 18-to wieczną dewizę Muzeum Brytyjskiego „for the general use and the benefit of the public.“ Na tę dewizę powołał się wtedy postulując powołanie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum (por. poz. 3, s. 83).
- 2) 16. 2. 227/8;
- 3) 12. 2. 319;

- 4) 14. s. 3;
- 5) 12. s. 332;
- 6) 12. s. 320;
- 7) 12. s. 325;
- 8) 12. s. 324;
- 9) 12. s. 424;
- 10) 12. s. 333; W innym miejscu pisze: „Wydaje mi się, że muzea dzisiejsze mają wszelkie dane, by stać się nową Biblią Pauperum w zmodernizowanym znaczeniu tego słowa. Przypominam tu bez cienia ironii



- słowa opata Sugeriusa z St. Denis: Mens hebes ad verum pro materialia surgit. (por. poz. 33, s. 184.)
- 11) 12. s. 331;
  - 12) 12. s. 330. C. G. Rathmann: School-Museum Relations. Washington 1926. Już w 1931 pisząc o Muzeum w Toruniu M. Walicki twierdził, że „Muzeum dzisiejsze jest nawskroś nowoczesnym narzędziem dydaktycznym, pierwszorzędną „pomocą naukową” nauczyciela, krajoznawcy, ścisłego specjalisty i oświatowca w najszerszym znaczeniu tego słowa. Jest modelatorem masy społecznej, genialnym współpionierem w walce o poznanie pozytywnego stosunku człowieka do życia” (por. poz. 5, s. 102/103).
  - 13) 12. s. 330, 331;
  - 14) 15. s. 42/3;
  - 15) 15. s. 44/5;
  - 16) 12. s. 322/3;
  - 17) 12. s. 328;
  - 18) 12. s. 327. Bulletin of the Metropolitan Museum. 1929/30.
  - 19) 12. s. 328/9;
  - 20) 12. s. 332. O Neurath, *Bildhafte Pädagogik im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien*. „Museumskunde” 1931. Nr. 3 125 i sq.
  - 21) 12. s. 325, 328, 331. W cytowanym już artykule o *Teraźniejszości i przyszłości Muzeum Narodowego w Warszawie* postulował tworzenie sal dydaktycznych, w których wybrane „przedmioty ułatwiłyby uczestnikom wycieczek oświatowych proces patrzenia zarówno na dzieło sztuki jak i na ogólną ewolucję form cywilizacyjnych. W salach tych winna zająć niepoślednie miejsce fotografia naukowa, umieszczona przy każdym ważniejszym obiekcie i ilustrująca pierwotne otoczenie, z którego zabytek przeniesiono lub też tłumacząc użytkową funkcję przedmiotu”. (por. poz. 3, s. 80/1. Do tej samej myśli wraca w 1946 r. Sale dydaktyczne nazywa tu „komorami przedmuzealnymi”. (por. poz. 33, s. 184). O „kolekcjach wysyłkowych” pisze też w swym programowym artykule z 1946 r. widząc w nich przede wszystkim narzędzie umożliwiające „nastawienie oka” widza i uchwycenia przez niego więzi przyczynowej, łączącej zjawiska kultury”. (por. poz. 33, s. 185).
  - 22) 18. B. Rajkow. J. M. Grews. N. Ancyferów.
  - 23) 18. s. 255, 258;
  - 24) 18. s. 258;
  - 25) 12. s. 324;
  - 26) 12. s. 335;
  - 27) 12. s. 328; 10. s. 3; 30. s. 11; 35. s. 299; 39. s. VI, VII.
  - 28) 18. s. 255. Nie tylko kataklizmy dziejowe powodowały straty w naszym dziedzictwie kulturalnym. Poważny uszczerbek ponieśliśmy z powodu nielegalnej sprzedaży zagranicę. Tej sprawie poświęcony był artykuł zat. *Walka Muzeów*, w którym wskazał, że chodzi tu o ogromny skarb, którego wymowa stanowi „niepowszedni instrument w dziele dydaktyki oświatowo-kulturalnej” (por. poz. 21, s. 678).
  - 29) 2; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 17; 19; 26; 30; 38.
  - 30) 23. s. 65, 69. Sprawę rewindykacji poruszył również z okazji Rewindykacji ze Związku Radzieckiego, (Dom Baryczków w 1929 r., por. poz. 1).
  - 31) 2. s. 63;
  - 32) 17. s. 13;
  - 33) 17. s. 13;
  - 34) 25. s. 14;
  - 35) 25. s. 11;
  - 36) 30. s. 10/11;
  - 37) 2. s. 62;
  - 38) 13. s. 304–305. Walicki zabrał również głos *Na marginesie konserwacji Ołtarza Mariackiego w Krakowie*. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” R.I. Z.3. „Kronika” s. 152.
  - 39) 23. s. 52;
  - 40) 6. s. 169;
  - 41) 7. s. 174;
  - 42) 17. s. 10;
  - 43) 30. s. 14, 20, 22, 24, 28, 31, 32;
  - 44) 6. s. 169; 17. s. 10;
  - 45) 30. s. 14;
  - 46) 7. s.
  - 47) 30. s. 14;
  - 48) 40; 28; 42;
  - 49) 23. s. 55;
  - 50) 23. s. 57;
  - 51) 23. s. 67;
  - 52) 16;
  - 53) 35;
  - 54) 36. s. 131, 132;
  - 55) 37. s. 13–41.
  - 56) 37. s. 26;
  - 57) 37. s. 32;
  - 58) K. Piwocki, *Prace polskich historyków sztuki w czasie wojny*. s. 149.
  - 59) 33. s. 176/7/8. Tego samego nie mógł powiedzieć o gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie: „Ogłoszone w swoim czasie warunki ... konkursu Koła Architektów ... nie obejmowały niestety szczegółowych dyspozycji ... jaki będzie charakter i jaka ilość pracowni naukowych”. (por. poz. 3, s. 78). Zwolennikiem „ensambli” był już oddawna. W artykule dotyczącym potrzeb rozwojowych Muzeum Narodowego w Warszawie propaguje „system kompleksów (nie wnętrza) zastosowany tak szczęśliwie przez Muzeum Miejskie w Hamburgu”. Pokazane w ten sposób przedmioty mogą „zbliżyć nieprzygotowanego nawet widza do poszczególnego kulturalnego środowiska”. W tym samym artykule przestrzega przed nadmiernym zapelnianiem sal i w związku z tym postuluje tworzenie Specjalnych kolekcji naukowych (Studiensammlung) (por. poz. 3, s. 79–80).
  - 60) 33. s. 178, 179;
  - 61) 4. s. 371–372;
  - 62) 33. s. 179;
  - 63) 33. s. 180–182. O konieczności komasowania zbiorów myślał od dawna. Pisząc o perspektywach rozwojowych Muzeum Narodowego w roku 1930 wysunął koncepcję przekazania zbiorów Zachęty do Muzeum Narodowego i pozyskania w charakterze depozytu zbiorów Muzeum Diecezjalnego (por. poz. 3, s. 76). W interesie Muzeum w Toruniu apelował do Kurii Pelplińskiej aby wzorem Kurii Katowickiej przekazała swe zbiory Muzeum Pomorskiemu (por. poz. 5, s. 103).
  - 64) 33. s. 186;
  - 65) 33. s. 183. Kiedy zajmował się planem budowlanym Muzeum Narodowego w Warszawie proponował powiązanie sal dydaktycznych „z salami wykładowymi i audytoriami ... Podobne laboratoria muszą też służyć dla ćwiczeń w zakresie muzeologii przy kolekcjach specjalnych i takiego warsztatu pracy domaga się chociażby sam fakt istnienia sekcji historii sztuki na Uniwersytecie” (por. poz. 3, s. 80/81).
  - 66) 39. s. VI;



## BIBLIOGRAFIA

- 1) 1929 Rewindykacje nasze (na marginesie wystawy Bar-ryczków). „Pamiętnik Warszawski” Z.3, s. 86–93
- 2) 1929 Obrazy cechowe we wrocławskim Muzeum Diecezjalnym. „Wiadomości Konserwatorskie” nr. 14/15/17, s. 53–64.
- 3) 1930 Teraźniejszość i przyszłość Muzeum Narodowego w Warszawie. „Pamiętnik Warszawski” Z.1, s. 73–83.
- 4) 1930/31 Drewniany Kościół-Muzeum „Ochrona Zabytków Sztuki” Cz. 2, s. 371–382.
- 5) 1931 Pomorski Instytut Naukowy oraz Muzeum Pomorskie w Toruniu. „Pamiętnik Warszawski” Z.4, s. 100–104.
- 6) 1932 Recenzja: F. Kopera, J. Kwiatkowski: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. „Rocznik Krakowski” Nr 23, s. 168–173.
- 7) 1932 Recenzja: F. Kopera, J. Kwiatkowski: Rzeźby z epoki Średniowiecza i Odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. „Rocznik Krakowski” Nr 23, s. 173–177.
- 8) 1932 Polonica u obcych. „Biuletyn Naukowy” Nr 2, s. 92–94.
- 9) 1933 Częstochowa. Muzeum Diecezjalne. „Biuletyn Naukowy” Nr 4, s. 234–235.
- 10) 1933 Cenne nabytki Muzeum Narodowego. „Biuletyn Naukowy” Nr 4, s. 239–240.
- 11) 1934 Nowe nabytki Muzeum Narodowego w Warszawie „Pion” Nr 35, s. 6.
- 12) 1934 Społeczno-wychowawcza i oświatowa rola muzeów humanistycznych. „Kultura i Wychowanie” R.I. Z.4, s. 319–335.
- 13) 1933/34 Z działalności pracowni konserwatorskiej przy Dyrekcji Zbiorów Państwowych. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” Nr 4, s. 305–306.
- 14) 1935 Muzeum. „Świat i Życie” (Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury) T. III, s. 770–778.
- 15) 1935 Historia sztuki w programie szkolnym. „Pamiętnik Organizacyjnego Zjazdu Historyków Sztuki w Krakowie.... 1934 r.” s. 32–45.
- 16) 1935 Muzea puławskie. „Ziemia” Nr 11/12, s. 226–229.
- 17) 1935 Polska sztuka gotycka. Katalog Wystawy zorganizowanej przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.
- 18) 1936 Z metodyki wycieczek po Warszawie. „Biuletyn Historii Sztuki” Nr 4, s. 254–264.
- 19) 1936 Ocalone dzieło zbieracza. Galeria Popławskich w Muzeum Narodowym w Warszawie. „Arkady” Nr 4, s. 183–197.
- 20) 1936 Przewodnik po dziale malarstwa obcego. Muzeum Narodowe.
- 21) 1936 Walka Muzeów. „Arkady” Nr 12, s. 675–679.
- 22) 1937 L'Art polonais des origines au XIX siècle. (w:) Catalogue officiel de la Section Polonaise à l'Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Paris, s. 203–228.
- 23) 1938 Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki. (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe, Rezonans Społeczny). „Nike” Nr 1, s. 51–75.
- 24) 1938 Katalog polskiej sztuki cechowej XIV–XVI w. (Rzeźba i malarstwo). Muzeum Narodowe.
- 25) 1938 Katalog rzeźb. (Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie). Razem z J. Grabowskim.
- 26) 1938 Nowe nabytki w dziale polskiej sztuki cechowej. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” Nr 1, s. 117–124.
- 27) 1938 Otwarcie Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” Nr 3, s. 296–297.
- 28) 1938 Katalog galerii malarstwa obcego. Muzeum Narodowe w Warszawie. Razem z J. Starzyńskim.
- 29) 1938 Nieznany obraz Jana de Bray w Muzeum Narodowym w Warszawie. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” Nr 1, s. 135–139.
- 30) 1939 Malarze martwej natury. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe.
- 31) 1939 Sztuka Polski Przedrozbiorowej. (w:) Katalog oficjalny działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku, s. 115B–135B.
- 32) 1945 Warszawa oskarża. Przewodnik po wystawie urządzonej przez Biuro Odbudowy Stolicy wespół z Muzeum Narodowym w Warszawie. Razem z St. Lorentzem.
- 33) 1946 Dyskusje muzealne. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” Nr 3/4, s. 176–186.
- 34) 1947 Francisco Goya y Lucientes. Wstęp do katalogu wystawy zorganizowanej z okazji 200-lecia urodzin artysty... Muzeum Narodowe.
- 35) 1947 Nowoznalezione obrazy z galerii Stanisława Augusta. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” Nr 3/4, s. 299–305.
- 36) 1948 Malarstwo obce. Polska sztuka cechowa (XIV–XVI w.). (W:) Straty kulturalne Warszawy. Nr 1, s. 131–135, 146–148.
- 37) 1955 Wstęp. Malarstwo europejskie w zbiorach polskich (1300–1800), s. 13–41.
- 38) 1956 Wstęp do katalogu: Rembrandt i jego krąg. Muzeum Narodowe w Warszawie.
- 39) 1956 Przedmowa do katalogu wystawy: Portret holenderski XVII wieku w zbiorach polskich. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- 40) 1961 Materiały do „Katalogu malarstwa holenderskiego w Polsce” „Rocznik Historii Sztuki” Nr 2, s. 131–154.
- 41) 1962 Droga Muzeum. Sto lat Muzeum Narodowego. „Przegląd Kulturalny” Nr 19, s. 4.
- 42) 1963 Obrazy Bliskie i Dalekie. Warszawa.

Zestawienia bibliografii dokonano na podstawie „Bibliografii prac drukowanych Michała Walickiego” Janiny Wiercińskiej w: *Sztuka i Historia. Księga Pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966.

# MATERIAŁY

*Andrzej Ryszkiewicz*

## GALERIA IGNACEGO KORWIN-MILEWSKIEGO

Słowo „zbiory” utraciło swój sens właściwy, nadużywane przy każdej okazji, gdy tylko ustala się i wymienia obecnego, czy dawnego posiadacza dzieła sztuki. A przecież tylko niewielki odsetek tych nazwisk oznacza prawdziwych kolekcjonerów — zapaleńców, smakoszy i znawców.

Kto więc gromadził u nas obrazy i czym się w swym działaniu kierował? W czasach wolnej Rzeczypospolitej Szlacheckiej byli to z reguły magnaci, którzy po prostu urządzali i wypełniali swe rezydencje. Zdarzali się oczywiście wśród nich prawdziwi esteci i zamiłowani zbieracze, ale byli doprawdy zjawiskiem wyjątkowym, nie przeczącym regule. Większość była tylko posiadaczami okazałych, czy skromniejszych siedzib, których wnętrza i ściany trzeba było zapełnić, bo wymagał tego zwyczaj, splendor domu i monarszy przykład. Wśród nich wyjątkiem była może Izabela z Flemingów Czartoryska, wyprzedzająca — ale nie o wiele — i sublimująca „starożytnictwo krajowe”, jak sentymentalizm Domku Gotyckiego antycypował nieco nastroje romantyczne.

Kolekcje polskie znacznej części XIX w. miały cele szlachecko-antykwaryczne i dydaktyczno-patriotyczne: gromadziły ułamki polskości pozostałe po pożodze ojczyzny. Zainteresowanie skierowano więc na wykopaliska i numizmaty, książki, rysunki i grafikę. Zagadnienia ikonografii przeważały nad walorem sztuki. Nawet wówczas, gdy zwarta kolekcja próbowała zebrać rodzime malarstwo (najwybitniejsze usiłowania w tym kierunku podjął Edward Rastawiecki), to i wtedy także liczyło się prawie wyłącznie nazwisko dawnego autora; dzieła anonimowe, lub współczesne — choćby najpiękniejsze — budziły zainteresowanie znikome. I tu były oczywiście wyjątki (najważniejszy z nich,

to zapewne Tomasz Zeliński w Kielcach), ale obrazu całości nie były w stanie zmienić.

Odmianę przyniósł właściwie dopiero estetyzm schyłku XIX stulecia. Prawda, że towarzyszył mu prawdziwie wysoki lot polskiej sztuki i szeroka fala świetnych osiągnięć. Przecież jednak bardzo wybitnych malarzy nie brakło i wcześniej (by wymienić Michałowskiego i Rodakowskiego, obok innych, mniej głośnych), a jednak nie zrodzili oni w nikim szlacheckiej pasji kolekcjonerstwa, jak je np. wzbudzał, podejmowaną tematyką oczywiście, bo nie osiągniętym poziomem, taki January Suchodolski.

Więc zbieraczy polskiego malarstwa w wielkim stylu mieliśmy właściwie dopiero od ostatnich dziesiątków lat XIX w. Wśród nich rezultaty najcenniejsze osiągnęło przynajmniej trzech: pan o wielkich tradycjach rodzinnych Edward Raczyński w Rogalinie (najlepiej reprezentowany malarz polski — to Jacek Malczewski), ekscentryczny i wrażliwy Feliks Jasiński-Manggha (z artystów polskich — przede wszystkim Leon Wyczółkowski) i wyrafinowany esteta Ignacy Korwin-Milewski, w ogóle najwybitniejszy zbieracz malarstwa polskiego swoich czasów.

Dwa pierwsze zbiory były i są głośne, a przy tym, poczęte pod szczęśliwą gwiazdą, uchowały się w swych zasadniczych zrębach, włączone zostały do muzeów publicznych (Poznania i Krakowa) i głoszą chwałę swych twórców. Nie podzieliła ich losu kolekcja Milewskiego, rozproszona i rozsypana po świecie, częściowo zatracona, czy tylko utajona. Prawda, że jej arcydzieła weszły w większości do Muzeum Narodowego w Warszawie, ale niektóre z nich odarto z nazwiska ich pierwszego posiadacza i mecenasa, a samo imię wielkiego zbieracza zatarło się w nietrwalej ludzkiej pamięci.



Więcej jeszcze: przyłgnęły doń zbyt liczne określenia niechętnie i negatywne, które przysłaniają wielkość dokonań.

Nie mogło być zresztą inaczej. Jakże trudno jest bowiem pisać o człowieku, który łączył właściwości skrajne, o którym — ile by mu zasług nie oddać — nie sposób wyrażać się z aprobatą, tyle bowiem w swej niepohamowanej pysze i awanturnicznym charakterze miał cech sarmackiego szlachcica-pół-analfabety, pieniacko i warcholsko zrywającego niegdyś sejmiki. Jakże godził z tymi znamionami dużą wiedzę, subtelny smak artystyczny i wielką hojność mecenasa — pozostanie zagadką rogatej, nieujarzmionej duszy litewskiego kresowca.

Ignacy Karol hrabia Korwin Milewski (bo tak się pleno titulo podpisywał) urodził się w 1846 r. w Oszmiańskim z ojca Oskara i matki Weroniki z Wołk-Łaniewskich. Wielkich tradycji rodzina bynajmniej nie miała — po mieczu była to szlachta wioskowa, której ani marzyć było o wyższych urządach, tym mniej o fortunach. Dopiero dziad Hipolit skupił trochę więcej ziemi w swych pracowitych rękach, częścią po krewnych, częścią własną zapobiegliwością. Do magnackiej fortuny doszedł jednak ojciec Weroniki, bezwzględny Samuel Wołk, tyran i postrach pańszczyźnianych chłopów, któremu pomnik gorzkiej sławy, jak ją tradycja przekazała, wystawił sam autor „Pana Tadeusza”. Dopiero więc z wianem matki weszły w dom Milewskich większe i silnie owocujące połączenie rozległego oszmiańskiego powiatu, by wśród burzliwych, bardzo bogaceni się sprzyjających, czasów drugiej i trzeciej ćwierci XIX w. szybko powiększać swą wartość. Toteż starszego, ukochanego przez posażną matkę, Ignacego i młodszego syna Hipolita Milewskiego czekało okazałe dziedzictwo. By umieli nim pokierować, otrzymali obaj wykształcenie nadzwyczaj staranne, cudzoziemskie oczywiście. Od 1856 r. obaj bracia uczą się i wychowują w Paryżu. Dopiero na rozkaz Murawiewa w 1863 r. wracają — już z maturami — do Wilna, poddani represjom popowstaniowym, choć zarówno ojciec, jak tym bardziej synowie, mieli dla patriotycznych bojów czy konspiracji tylko słowa niechęci, właściwie wrogości. Od 1865 r. obaj bracia studiują w Dorpacie prawo. Wówczas też drogi ich się rozchodzą: Ignacy przystaje do niemieckiej baronerie, coraz silniej prześlakając duchem rodowych ambicji i arystokratycznych manier i ciągót, przy coraz słabszym poczuciu wspólnoty ze społecznością polską.

Ukończywszy studia, wrócił Ignacy do matczy-nych (ale nabytych dopiero przez Samuela Wołka, nie rodzinnych) Geranon, gdzie dumnie sterczące wprost dworu ruiny potężnego zamku Gasztołdów fascynują nieodparcie bujną i nad wyraz żywą wyobraźnię bardzo uzdolnionego młodzieńca. Wów-

czas przesądza się też kierunek jego przyszłości: gdy brat wraca do Paryża, by przygotowywać się do doktoratu z prawa, Ignacy w 1870 r. przenosi się do Monachium z młodzieńczo niezłomnym postanowieniem ukształtowania i rozwinięcia swych uzdolnień malarskich. Przez całe pięć lat studiuje w Akademii i obraca się wśród artystów. Ale zimą 1875 — mając zbyt delikatny gust i wysublimowany krytycyzm, by nie dostrzec swych ograniczonych możliwości w tym zakresie, a nadto dumny, by powtarzać uczestnictwo w wystawach nie przynoszące sukcesu — „zniechęcił się i do malarstwa i do Monachium i ostatecznie się rozstał z jednym i drugim”. Jest to oczywiście klęska; zrekompensuje ją sobie późniejszym kolekcjonerstwem, a przede wszystkim nie zawsze taktownym, apodyktycznym stosunkiem do tych szczęśliwszych malarzy, którzy osiągnęli sławę, ale będą zależni od niego, nabywcy ich dzieł. Nim jednak to nastąpi, Milewski osłodzi sobie zawód w inny sposób. Zimą 1875 r. spędza w Rzymie. Tutaj skutecznie zabiega w papieskiej kancelarii o godność kawalera maltańskiego, a także — i przede wszystkim — o uzyskanie dziedzicznego hrabiowskiego tytułu. Podstawą doń jest fakt, że przed 300 z górą laty Geranony Gasztołdów były pono hrabstwem papieskim. Zabiegi te finansowała matka, podczas gdy ojciec i brat „patrzyli z prawdziwym niesmakiem na tę włoską różę przypiętą do polskiego, szlacheckiego kożucha” (H.K. Milewski, Siedemdziesiąt lat wspomnień, Poznań 1930, s. 122 nn.). Odtąd Ignacy Milewski poprzedzać będzie zawsze swe nazwisko hrabiowskim tytułem; zresztą on jeden: ani ojciec, ani brat nie używają go, a na Ignacym i Hipolicie — obu bezdzietnych — krótkotrwały hrabiowski rodowód zakończył się.

W 1877 r. następuje ostateczny rozdzwitek między braćmi, a co za tym idzie — rozdział majątku. Dwór Wołka w Ługomowiczach i Łazduny przypadły Hipolitowi, hr. Ignacy obejmuje zarząd dóbr matki, zatrzymując przy sobie majątek i rezydencję Geranony oraz 3/4 obszaru klucza ługomowickiego. Było tego sporo, ale zwiększył tę własność poważnie. Zarówno przez związek małżeński z wdową po bogaczu Władysławie Umiastowskim (m.in. okazały pałac w Żemłosławiu), wcześniej jeszcze przez udane operacje finansowe. Samo nabycie szmata ziemi w gubernii charkowskiej, odkrycie na nim pokładów soli i dalsza odsprzedaż tych terenów — pozostawia mu w kasie niebagatelną kwotę miliona rubli.

Odtąd przeplatać się będzie w jego życiorysie niepojęte awanturnictwo połączone z wybujałymi do absurdu objawami snobizmu, a z drugiej strony — namiętna, jak wszystko, co w życiu robił, pasja kolekcjonerska.



Nim do niej całkowicie przejdziemy, przyjdzie szybko wybiec naprzód, w trop za światową czynnością Ignacego hr. Korwin-Milewskiego. Więć zmiany poddaństwa — z rosyjskiego w 1892 r. na austriackie, później na powrót rosyjskie, by u schyłku życia całkowicie opuścić Imperium. Zmiany miejsca pobytu: Geranony, Wiedeń, znów wykwinny pałacyk na Świętojerskiej w Wilnie, wędrówki własnym jachtem „Litwa” po świecie; znowu Litwa — tym razem Żemłosław, wreszcie zakupienie od arcyksięcia Ferdynanda d’Este wyspy Santa Catarina na Adriatyku (opodal Rovigno) i wybudowanie sobie na niej „kosztem milionów wspaniałego pałacu ze stylowym parkiem” (F. Klein, „Czas” 1928 nr 224). Poza tym, częstymi nawrotami pobytu w Petersburgu, Wiedniu, Paryżu i Berlinie.

Ale ta ruchliwość była nie tylko wynikiem ciekawości świata, lecz i wielkiego niepokoju, który Milewskiego trawił. Bardzo otyły, o pogodnej twarzy i małym szpiczastym nosku, całkiem łysy, ale noszący olbrzymią, rozwianą brodę — stanowiłby z pewnością ciekawy obiekt badawczy dla psychologa: że nie był jednostką przeciętną, to pewne. „Był wśród mego pokolenia i stanu towarzyskiego tak w dodatnim jak i w ujemnym znaczeniu, co się nazywa «numerem»“ — napisał starszy brat.

Hipolit był wybitnym parlamentarzystą, bardzo czynnym członkiem rosyjskiej Rady Państwa, znanym politykiem i mówcą. Zdecydowanie konserwatywny w swych przekonaniach społecznych, wielki lojalista, przy tym obdarzony nie małą zręcznością polityczną, szczerzy polski patriota — cieszył się szacunkiem i uznaniem, a swe rozległe możliwości wykorzystywał na rzecz polskiego stanu posiadania, materialnego i kulturalnego. Wyrobił więc sobie pozycję znaczną.

Ignacy mu jej pozazdrościł. Zrobił to zaś z takim impetem i namiętnością, a także z tak niezgrabnym brakiem wszelkiej dyplomacji — że przyłgnął doń epitet warchoła, na który swą działalnością publicystyczno-polityczną w pełni zasłużył. Do polityki włączył się w pamiętnym roku 1905, wydając w Wilnie po rosyjsku broszurę „Kryzys wewnętrzny w Rosji i przedstawicielstwo narodowe”. Była ona, jak na niego, umiarkowana i minęła bez wrażenia. Ale była tylko próbą. Dopiero w pięć lat później jego temperament i ambicje męża stanu eksplodowały, na krótko zajmując dziennikarstwo od Wilna po Kraków i od Lwowa po Petersburg.

Ignacy Milewski pono od dawna utrzymywał kontakty z rosyjską policją, „trzymał u siebie 20 policyjnych strażników i bez ich konwoju się nie ruszał” (J. Borodicz, Pod wozem i na wozie, Kraków 1911). Sprostowania i polemiki do polskich gazet posyłał poprzez urząd cenzora. Jego zachowanie

budziło też ciągle sensację w najgorszym stylu. Czy to wówczas, gdy na wiedeńskim dworcu stał się ośrodkiem głośniejszej burdy, czy wówczas, gdy prowadził zajadłą walkę z (liczej wartości zresztą) proboszczem wiejskim w Subotnikach na Litwie. Szczególnie ten zatarg, jako że zakończył się (z różnych, nie związanych z działalnością patriotyczną, powodów) zesłaniem ks. Borodicz, spowodował wyjątkowo dużo szumu w prasie. Bo też taktownie prowadzony nie był; gdy władza kościelna wydelegowała do Milewskiego dwóch dziekanów, by sprawę wyjaśnili, pan na Żemłosławiu i Geranach ich nie przyjął, oznajmiając: „Niech ci księża najpierw się do moich lokajów zgłoszą, aby oni ocenili, czy ich stopień i inteligencja zasługują na to, aby mogli być wpuszczeni do przedpokoju”.

I te nawet „historie skandaliczne” błędą przy jego politycznych poglądach, głoszonych urbi et orbi i drukowanych własnym nakładem w broszurach polskich i rosyjskich — „Głos szlachcica o wyborach posła do Rady Państwa”, „Wiązanka odpowiedzi Szlachcica”, „Do czego ma dążyć Szlachta Litewska”, „Walka z kłamstwem”. Ich nasilenie przypada na lata 1910–11, kiedy Ignacy zaprzagnął zająć fotel w Radzie Państwa, z którego zrezygnował Hipolit Milewski. W swych pismach polemicznych Ignacy z niesłychanym ferworem, uciekając się do epitetów ordynarnych, do insynuacji i obelg, walczył z wszystkimi (z nazwiska wymienianymi) i wszystkim. Z endekami i socjalistami, z polskimi patriotami, z mieszczaństwem niemieckiego pochodzenia i z chłopami, z Żydami i księżmi, z dziennikarzami, politykami, posłami, z własnym — jak pisał — „byłym bratem”. Sam reprezentował stanowisko antypolskie, niby nacjonalistyczno-litewskie, w gruncie rzeczy czarnosecinnie-rosyjskie. Najpierw, jak na siebie, stosunkowo oględnie wyłożył swe credo. Szlachta litewska, po doświadczeniach powstańczych („nieszczęśny udział ziemian litewskich w polskim powstaniu 31 roku”) musi sobie — pisał — uświadomić, że ich rola „powinna pod karą śmierci tj. zagłady być tradycyjną rolą każdej arystokracji ... — to jest, że powinna cała szlachta stać bezwzględnie przy Osobie tego Monarchy, którego losy historyczne i Wola Boża jej nadały. Jak każda arystokracja, tak powinna i szlachta litewska związać swój los bezwarunkowo, bezpowrotnie i najzupełniej lojalnie z losami tejże monarchii, zachowując zresztą, jeżeli zginąć nie chce, swoje właściwości narodowe, ale tylko w ściśle zamkniętym kole” („Głos szlachcica”). Później, wciąż w tym samym duchu, ale coraz namiętniej. Więć o sobie: „niezłomny, nieustraszony szlachcic”, „z rąk moich dotąd żaden psubrat cały nie wyszedł” („Walka z kłamstwem”), a o ziemiaństwie litewskim: „Po-

winniśmy się uważać szczerze za to, czym jesteśmy prawnie i oficjalnie, to jest za Rosjan o polskiej kulturze i podług tego życie swoje urządzać” („Do czego ma dążyć Szlachta Litewska”).

Ta cała namiętna działalność, czy raczej hałaśliwość polityczna, minęła mu zresztą szybko; podczas pierwszej wojny światowej uciekł zupełnie. Później odsunął się od niej, opuścił Litwę, porzucił rosyjskie imperium, szukał sobie innych, spokojniejszych wrażeń i innego środowiska. Zmarł, zapomniany, w październiku 1926 r., dożywszy pięknego wieku 80 lat.

Na pamięć potomnych, dobrą pamięć, zasłużył tylko tym, co — wyliczając swe przymioty i osiągnięcia — pozostawił w cieniu: „Oprócz tego miałem inne drobne, ale niezaprzeczone zasługi, jak sformowanie najlepszej w Polsce galerii obrazów malarzów polskich” („Walka z kłamstwem”, s. 85). Istotnie, był twórcą najlepszej i ze świetnym znawstwem dobranej kolekcji, bardzo wielkiej przy tym — dwieście kilkadziesiąt płócien.

Zaczął ją gromadzić około 1880 roku. Z domu matczynego, czy żony, jeśli co wyniósł, to rzeczy bez większego znaczenia, takie jak np. widok dworu w Nahorodowicach malowany w 1843 przez Wincentego Dmochowskiego, czy może autoportret Bolesława Rusieckiego z 1852 r. (oba — Wilno, Dailès Muzejus). Nawet byśmy o nich nie wiedzieli, gdyby ich nie wydobył z kolekcji i nie wystawił na lwowskiej retrospektywie 1894 r. Bołoz-Antoniewicz. Nie pasowały one do zbioru Milewskiego. Jak wytrawny i świadomy kolekcjoner ustalił on sobie bowiem ścisły zakres swej galerii, starając się w tej mierze osiągnąć nie tyle maksimum, co optimum: zabiegał w zasadzie tylko o rzeczy najlepsze, główne obrazy wytypowanych artystów. Sam napisał: „Życząc sobie mieć zbiór mniej więcej kompletny i stanowiący całość oryginalną, choćby w skromnych rozmiarach, muszę się ograniczyć pewnymi ramami, a za takowe wybrałem specjalność w rodzaju Nowej Pinakoteki w Monachium. Że więc nabywam obrazy artystów-rodaków, obecnie żyjących, a między takimi wyłącznie tych, co należą lub należeli do szkoły monachijskiej” („Kraj” 1893 nr 45 s. 22). Myśl zrodziła się więc zapewne jeszcze w czasie monachijskich studiów akademickich, gdy na oczach Milewskiego powstawała z analogicznych przesłanek wywodząca się akcja hr. Schacka. Górował nad nią tym, że nie gromadził kopii, a tylko prace oryginalne i to najlepsze, przewyższał — jak sądzę — Niemca trafnością sądu i smakiem estetycznym. Galeria Schacka w Monachium jest dziś właściwie martwą i bezpłodną pamiątką nie najlepszych gustów lat 60-tych i 70-tych XIX w.; nie byłaby nią kolekcja Milewskiego, gdyby los obszedł się z nią inaczej.

Zasadniczo spójnią zebranych obrazów był więc związek ich twórców z uczelnią monachijską; później — rozmiłowany w Aleksandrze Gierymskim — rozszerzył te ramy także na pierwszych polskich przedstawicieli francuskiego impresjonizmu. Na koniec aneksem niejako była galeria zunifor-mowanych autoportretów malarzy, jakby polski odpowiednik tego działu Uficcjów. Milewski zbierał obrazy artystów żyjących; zakupywał je w pracowniach, zamawiał u twórców, inspirował. Zupełnie wyjątkowo nabył coś nie bezpośrednio, ale tylko wówczas, gdy bardzo przypadło mu do gustu. Tak było np. z Matejką. Chciał go oczywiście mieć w swym zbiorze, więc wykorzystał okazję i kupił w Warszawie (u Józefowicza-Hlebickiego) „Stańczyka”. Do tej jednej kompozycji się ograniczył. Już to choćby świadczy o zbieraczu. Nie żałował bowiem największych nawet sum i nie skąpił żadnych zabiegów; mógł więc z pewnością uzyskać i inne obrazy (Raczyński kupił np. olbrzymią „Joannę d’Arc”).

Malarzem, którego Milewski bodaj najwyżej cenił, a w każdym razie najusilniej gromadził, był Aleksander Gierymski. Conajmniej od 1888 r. przez kilka lat wypłacał mu regularnie pieniądze, z których się malarz utrzymywał. Kto wie, czy bez tej pomocy osiągnąłby to, do czego doszedł. Milewski obrazy kupował, ale także zamawiał je u artysty, sam spowodował wyjazd Gierymskiego z Monachium do Paryża; pozyskane obrazy udostępniał na wystawach. Opiekował się nim. „Jest tu Milewski, czasowo w przejeździe do Londynu, zapozna mnie ze znakomitością lekarską Julienem” — donosił Aleksander 25. XI. 1890 r. z Paryża Prosperowi Dziekońskiemu. A innym razem (1. I. 1891) pisał mu, zmagając się z „Operą paryską w nocy”: „Włazłem we wściekle trudności z obrazem, mam stąd masę katzenjammerów. Co do sprzedaży przynajmniej jestem spokojny, bierze go Milewski na bardzo wygodnych warunkach. Jeżeli nie sprzedam go na wystawie za większe pieniądze, on bierze obraz za tyle, żebym mógł inny tej wielkości zrobić. Diabło wygodne warunki, tym więcej, że się trochę o niego boję” (Maszynopis korespondencji Gierymskich, zebrał J. Starzyński, IS PAN). I już prawie czule do Sygietyńskiego (10. I I. 1891): „Milewius bierze go; ale jak nie zrobię zaraz kopii — lepszej, spodziewam się — zdechł pies. Wszystko, com miał, sprzedałem”. Na koniec entuzjastycznie w kwietniu 1891 do Witkiewicza: „Milewski mi obraz kupił i po królewsku zapłacił. Będzie za co parę innych zrobić” (S. Witkiewicz, „Aleksander Gierymski”, Warszawa 1950 s. 144).

Ale Milewski nie tylko przecież kupował u Gierymskiego obrazy gotowe, ale i je zamawiał. Specjalnie dla niego np. powtórzył artysta „Trąbki”,



czy namalował autoportret. Jeśli zaś uświadomić sobie jak zapalczywe, bezkompromisowe temperamenty cechowały obu — nie trudno pojąć, że musiało dochodzić do spięć. Stąd te żale, jakie się czasem w listach Aleksandra spotyka. Z Monachium pisał np. w 1890 r. do Witkiewicza: „Czekam na Milewskiego, który ma lada dzień przyjechać z Berlina, zobaczyć skończony obraz jeszcze obstalowany w Warszawie i zamówić nowe świństwo, które ma być z morza. Mówię „świństwo”, bo wątpię, żeby motyw morski mógł być w moim talencie, na to trzeba człowieka urodzonego nad morzem. Na poprzednim wiejskim tak się złapałem, że mi się wymówił, żeby nigdzie nie wystawiał”. Nawet, jeśli grymasy nabierają bardziej gorzkiego posmaku — nie trzeba tego brać dosłownie. Np. 1. V. 1889 pisał Prosperowi Dziekońskiemu w złości: „Milewski nie wysłał „Trąbek” do Paryża na wystawę, zrobił mi tym straszny zawód. Drań! A jeszcze w dodatku napisał mi w liście przepraszając za to, że mi chce wynadgrodzić w inny sposób to, a mianowicie obstalowując nowy obraz, który bym robił w Paryżu, dobrze nawet miał być zapłacony, ale dał te warunki i wszystko razem w takiej formie, że mi odmówił. Jechał go kat ... W ogóle kością mi stanął w gardle już”. Dodajmy, że Gierymski za pieniądze Milewskiego pojechał jednak do Paryża malować zamówiony obraz i że obrazem tym było jedno z jego arcydzieł — „Opera paryska w nocy”.

Oprócz „Opery” i „Trąbek”, Aleksander Gierymski reprezentowany był w kolekcji Milewskiego następującymi obrazami: „Żydówka z cytrynami”, „Trumna chłopska”, „Piaskarze” (wersja monochromatyczna), „Anioł Pański”, autoportret z paletą, „Chłopiec niosący snopek”, 3 pejzaże z Kufsteinu, 3 studia z Rothenburga, dwa duże obrazy z postaciami chłopca i dziewczynki (91×70 i 89×68 cm) i inne. Z trudem można sobie wyobrazić lepszy zespół płócien artysty z tych lat.

Drugim umiłowanym malarzem Milewskiego był Józef Chełmoński. Zarówno z nim, jak i z Gierymskim, zetknął się Milewski jeszcze podczas studiów w Monachium. Chełmoński, ustępujący od Gierymskiego, musiał z pewnością nie raz zaznać goryczy w stosunkach z mecenasem, który — choć cenił go szczególnie wysoko — pozwalał sobie na wielkopańskie fomy i wymagania, których by Gierymski nie ścierpiał. Choćby były wyrażone w tak uprzejmej formie, jak w liście do Chełmońskiego z 4. VIII. 1888 (J. Wegner, „Józef Chełmoński w świetle korespondencji”, Wrocław 1953 s. 131—2). Pismo to wystosował Milewski otrzymawszy dwie zamówione u malarza kompozycje „Rysak” i „Jarmark”. Otóż tę drugą zdyskwalifikował zupełnie (zło, jak pisał, „oczywiście zawiniła nuda wiejska, w której Pan te obrazy malował”), a „Rysaka» może

Pan bez większej trudności doprowadzić do stanu odpowiedniego innym obrazom Pańskim, które mam w swoim zbiorze”. W tym celu prosił, by Chełmoński zechciał „naturalnie na mój koszt i jako mój gość, przyjechać do Wilna w jesieni dla przemalowania niektórych części »Rysaka« (figur ludzkich na prawo obrazu, części śniegu, jednej pęciny prawej nogi rysaka, piersi i przednich nóg konia bułanego pod dojeżdżaczą)”. Czy Chełmoński tego rodzaju korektę przyjął — nie wiadomo. W każdym razie chyba oba obrazy pozostały w kolekcji Milewskiego. Posiadał on z dzieł Chełmońskiego jedno z najważniejszych z późnego okresu „Babie lato”, a dalej „Próbowanie rysaka”, „Jarmark na konie”, „Powstańców przed karczmą w śniegu”, „Dziewczynę z dzbankiem”, „Deszcz”, „Dwie dziewczyny” i inne.

Do Matejki, jak się zdaje, Milewski specjalnie serca nie miał. Kupił „Stańczyka”, na zamówienie zbieracza artysta namalował słynny „Autoportret” (w fotelu, 1892) — i na tych dwu płótnach poprzestał. Tylko więc za jeden z efektownych gestów Milewskiego, gdy chciał związać swe życie z Galicją i miał austriackie obywatelstwo, uznać wypada niezrealizowaną deklarację ufundowania własnym sumptem pomnika Matejki („Gazeta Lwowska” 1897 nr 251).

Obok Gierymskiego i Chełmońskiego, trzecim artystą, który przez czas pewien pracował niemal wyłącznie na zlecenie Milewskiego, był młodziutki Wincenty Wodzinowski, zresztą bez porównania ciekawszy w tych wczesnych pracach, niż w banalnych późniejszych. Milewski wybudował mu dużą pracownię w Swoszowicach i nabył cały cykl wiejskich kompozycji, wielkich na ogół: „Odpoczynek żniwiarzy” (niewątpliwie główne dzieło artysty), „Zaloty”, „Wesele idzie”, „Sprzedaż lasu”, „W kościele”, „Sielanka”, „Niemowlę”, „W ogrodzie” itd.

Również *capo lavoro* Władysława Czachórskiego, poważnie pomyślana wielka kompozycja „Aktorzy przed Hamletem”, należała do zbiorów pana na Geranonach. Milewski miał dalej Stanisława Witkiewicza „Pogrzeb wieśniaczy” („Pogrzeb przed rosyjskim generałem” — może dwa różne obrazy?), parę obrazów Brandta i T. Ajdukiewicza, J. Kossaka „Targ na konie na Groblach w Krakowie”, F. Streitta „Procesję wiejską”, „Wiosnę” Kochanowskiego, „Pocztarka” A. Wierusz-Kowalskiego, Pochwałskiego „Stadium staruszki”, Löfflera „Stary kawaler”, A. Piotrowskiego „Tyralierkę wolnych strzelców”, „Cmentarz bezimiennych” Wywiórskiego, czy „Przeszłość grzesznika” Żmurki. Kilka pięknych kompozycji reprezentowało Witolda Pruszkowskiego: „Wizja” 1888 (tj. „Męczeństwo unitów”), „Procesja Bożego Ciała”, „Niedziela Zielna w Krakowie”.



Obok „monachijczyków”, gromadzić począł Milewski także polską modernę, impresjonistów przede wszystkim. Rozpoczął od Pankiewicza. Był pierwszym, który młodym artystą się zajął, z miejsca zakupił nieukończony jeszcze „Targ na jarzyny na pl. Żelaznej Bramy” 1888, a za wypłacone za ten obraz 400 rubli mógł Pankiewicz jechać do Paryża odkrywać impresjonistów. Zakupiony obraz wziął malarz ze sobą, wystawił w Paryżu i uzyskał medal. Milewski był świadkiem sukcesu. „Uradowany wyróżnieniem tego obrazu, Milewski raczy artystę świetnym obiadem na terenie wystawy i odwiedza go w pracowni. Pankiewicz pokazuje mu rozpoczęty „Targ na kwiaty”. Duży obraz jest już malowany całkiem po nowemu, impresjonistyczną chropawą fakturą, intensywnym kolorem. Milewski patrzy długo w milczeniu na obraz, wreszcie orzeka: „Zrobi mi pan takie samo płótno, ale nieba musi być o 40 cm więcej — i (przeciągając paznokciem po obrazie) musi być malowany zupełnie gładko!” Milewski jest na razie jedynym mecenasem, który się Pankiewiczem zainteresował. Zakup takiego płócna umożliwiłby mu dalszą spokojną pracę w Paryżu. Ale Pankiewicz jest już „zbuntowany”, wskazówkom zarozumiałego ziemianina poddać się nie chce i zamówienia nie wykonuje”. (J. Czapski, „Józef Pankiewicz”, Warszawa 1936 s. 54).

Tylko „Targ z Żelazną Braną” reprezentował więc w kolekcji Pankiewicza. Obok zawisło świetne „Łowienie raków” 1891 Wyczółkowskiego (który też, zdaje się, portretował zbieracza), parę obrazów Ludwika do Laveaux, „Michajłowski sobór w Kijowie” Stanisławskiego, „Pejzaż nadbrzeżny” Fałata, „Dziewczynka zaplatająca warkocz” Mehoffera. Milewski posiadał też kilka płócien Jacka Malczewskiego, między nimi „Rybaka i chimerę” oraz portret M. Wywiórskiego.

Odrębne miejsce w kolekcji Ignacego Korwin-Milewskiego zajmowała galeria autoportretów. Zbieracz pragnął je mieć w tym samym formacie i pozie: na wprost, wielkości naturalnej, o postaci stojącej, ujętej do kolan, z paletą w ręce. Tylko Matejko nie podporządkował się tej narzuconej konwencji. Tych wizerunków własnych zgromadził Milewski niespełna 20. Były to m.in. autoportrety T. Ajdukiewicza, T. Axentowicza, M. Du Laurans, A. Gieryskiego, A. Wierusz-Kowalskiego, L. de Laveaux, J. Malczewskiego (dwa), J. Matejki, J. Męciny-Krzesa, A. Piotrowskiego, K. Pochwalskiego, M. Reyznera, W. Wodzinowskiego i F. Żmurki. Na liście tej miało się także znaleźć nazwisko Anny Bilińskiej. Milewski zamówił u niej bowiem portret własny i artystka w 1892 r. intensywnie nad nim pracowała. By wywiązać się ze zlecenia przedłużyła swój pobyt w Paryżu, mimo wzmagającej

się niedomogi serca starała się za wszelką cenę dzieło dokończyć. Ale przyspieszyło to tylko moment zgonu, a na dużym obrazie, bodaj, czy nie najlepszym w jej dorobku, jaśnieją bielą gruntu całe partie ledwie zarysowane. Kompozycja pozostała więc w ręku rodziny, a Milewski otrzymał w zamian piękny portret panny R. w żałobie (który zresztą reprodukowano potem jako autoportret Bilińskiej). Obraz niedokończony złożony został w zbiorach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, by — wraz z nimi — wejść następnie w skład Muzeum Narodowego w Warszawie i dołączyć się do pozostałych autoportretów z kolekcji Milewskiego, które także w końcu znalazły tu schronienie.

Aż do 1893 r. cała galeria obrazów zdołała wileński pałacyk Milewskiego, gdzie stale dostępna była dla zwiedzających. Przyjąwszy austriackie obywatelstwo, przeniósł ją wówczas zbieracz do Galicji, zamierzając ofiarować społeczeństwu (właśnie w 1894 r. przeszła zapisem testamentarnym na rzecz państwa galeria Schacka, którą Milewski przyjął za wzór). Jeszcze się tylko wahał między Krakowem i Lwowem. Oświadczył prasie: „Co do wyboru miasta, w którym życzylibym zbiór mój pozostawić na zawsze, nie mam i mieć nie mogę szczególnego upodobania do Krakowa, lub też do Lwowa. Muszę teraz wybierać między dwiema stolicami kraju, w którym odtąd zamieszkiwać będę. Na wybór ten wpłynąć mogą nie własne moje sympatie, lecz względy czysto artystycznej natury, a więc przede wszystkim względ na to, gdzie zbiór, powiększający inwentarz narodowy osiągnie lepsze warunki bezpieczeństwa, oświetlenia i tej niezbędnej okazałości, która — moim zdaniem — arcydzieła naszych artystów otaczać powinna”. („Kraj” 1894 nr 35 s. 20). Zdawało się, że wspaniała kolekcja pozostanie we Lwowie; tak przynajmniej donosiła prasa. Na wielką wystawę lwowską 1894 r. Milewski pożyczył długi szereg swych obrazów. Prowadził jednak i pertraktacje z Krakowem. Chciał własnym kosztem postawić tu dla swej galerii gmach, wraz ze zbiorami ofiarować go miastu i opatrzyć funduszem na utrzymanie. Od miasta zażądał terenu na placu Szczepańskim.

Ani z Krakowem, ani ze Lwowem nie doszło jednak do porozumienia i Milewski, urażony do żywego, opuścił ze zbiorami Galicję. W 1895 r. wystawił znaczną część swej galerii (80 obrazów) w Künstlerhaus w Wiedniu, wzbudzając nią wielkie zainteresowanie. Czynna przez parę miesięcy, przyciągnęła tłumy. Odwiedził ją i Franciszek-Józef, oświadczając łaskawie o autoportrecie Matejki: „Ten obraz należy do najwybitniejszych dzieł artysty; żałowałbym, gdybym go nie zobaczył”.

Z Wiednia zamierzał podobno jechać Milewski dalej, do Berlina i Monachium. „W każdym razie

galeria mecenasa nigdy już więcej do Galicji nie wróci” — donosiła prasa. Ale i z tych projektów nic nie wyszło. Milewski zwierzał się dziennikarzowi: „A potem kiedyś, kiedy mi już sił nie starczy zajmować się tym wszystkim, i kolekcjonować, i zamawiać, i pakować, i rozpakowywać, wtedy przewiozę wszystkie obrazy do moich litewskich Geranon. Mam ci ja tam taki wielki murowany budynek, każę go przerobić, dam z góry światło, rozwieszę tam to wszystko, com uzbierał, i — wypoczywając pod starość — zapomnę o ludziach, aby spokojnie używać sobie raz przecie niczym nie zamąconych, artystycznych rozkoszy” („Kraj” 1896 nr 1, dod. s. 7–9).

I tak zrobił. Od 1897 obrazy zwożono do Geranon. Potem jednak przeniósł je do Wilna, wreszcie wyekspediował na swą adriatycką wyspę. Wszędzie dostępne były, choć w coraz bardziej ograniczonym zakresie. Powoli zapomniano o nich. Wypłynęły nagle w 1923 r. w Wiedniu, wystawione na sprzedaż. Usilnie próbowano zainteresować zbiorowym

zakupem polskie czynniki państwowe — ale raz jeszcze, bez skutku. Wówczas zainteresował się nimi antykwariusz warszawski Abe Gutnajer. Najważniejsze obrazy zakupił i wystawił w swym warszawskim Salonie. Od niego część nabyło Muzeum Narodowe, płacąc (np. za Autoportret Matejki) dwudziestokrotną cenę pierwotną. Tak poszły arcydzieła. Resztę przejął adwokat wiedeński dr Emil Merwin i sprzedawał dalej. Wieloletni, wytrwały i konsekwentny trud zbieracza poszedł na marne. Jeszcze jedna z polskich kolekcji, jedna z najbardziej świadomie gromadzonych, rozpieczęta się, grzebiąc pamięć swego twórcy.

[Już po złożeniu tego artykułu poinformował mnie prof. Lorentz o dalszych losach kilkudziesięciu obrazów z kolekcji Milewskiego. Po E. Merwinie odziedziczyła je wdowa, a następnie jej kuzynka dr Dentler, która w 1938 r. przeniosła obrazy z Wiednia do Szwajcarii, a stąd do Stanów Zjednoczonych AP. W 1962 r. prof. Lorentz oglądał je w Nowym Yorku].

Lit.: Pisma Ignacego Milewskiego cytowane w tekście. — H. K. Milewski, *70 lat wspomnień (1855–1925)*, Poznań 1930. — J. Borodziej, *Pod wozem i na wozie*. Pamiętniki, Kraków 1911 s. 82–101. — C. Jankowski, *Powiat Oszmiański*, cz. 3, Petersburg 1898 s. 118–121. — J. Czapski, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1936. — S. Witkiewicz, *Aleksander Gierzyński*, Warszawa 1950. — J. Wegner, *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, Wrocław 1953. — A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka*, Warszawa 1928 s. 129–139. — „Bluszcz” 1896 nr 3 s. 24. — „Czas” 1928 nr 224 (F. Klein). — „Kraj” 1891 nr 32 s. 10; 1893 nr 45

s. 22; 1894 nr 30 s. 13 (T. Załuski), nr 35 s. 20; 1895 nr 28 s. 14, nr 51 s. 33; 1896 nr 1 dod. (C. Jankowski), nr 3 s. 24; 1897 nr 24 s. 25. — „Słowo” 1911 nr 73,83. — „Sztuki Piękne” 1927/28 s. 197, s. 429–36 (F. Klein). — „Świat” (War.) 1911 nr 18; 1925 nr 18 s. 7–10 (S. Krzywoszewski). — „Tyg. Ilustr.” 1895, II, s. 31, 63, 389. — „Ziarno” 1895/96 nr 3 s. 11. — *Katalog ilustr. wystawy sztuki współczesnej*, Lwów 1894. — J. B. Antoniewicz *Katalog ilustr. wystawy sztuki polskiej 1764–1886*, Lwów 1894. — *Katalogi Abe Gutnajera*, Warszawa 1924.



## ZE STUDIÓW NAD RACZYŃSKIM

Twórca znanej galerii, jeden z ciekawszych przedstawicieli kolekcjonerstwa XIX wieku w Europie, Atanazy Raczyński, od wczesnej młodości interesuje się sprawami sztuki. Jako mały chłopiec uczy się rysunku<sup>1)</sup>, do którego wraca potem chętnie pośród absorbujących zajęć i podróży w ciągu całego długiego i pracowitego życia. W 22 roku życia podejmuje pierwsze pertraktacje o zakup obrazów dla projektowanej wielkiej galerii<sup>2)</sup>, która miała stać się obiektem jego najżywszych uczuć i najtroskliwszych zabiegów. Wczesne podróże do Włoch wpływają na bliższe zainteresowanie się Raczyńskiego malarstwem tego kraju. Italia była — jego zdaniem — kolebką wszelkiej sztuki<sup>3)</sup>. Nabyte wówczas przezeń cenne obrazy włoskie, takich malarzy jak Botticelli, Mazzola, Bassano, Garofalò, czy Strozzi — pobudzały go do studiów nad sztuką Włoch, zwłaszcza XV i XVI wieku.

W drugiej połowie lat dwudziestych zainteresowania Raczyńskiego kierują się w stronę sztuki współczesnej, zapewne w związku z osiedleniem się w Berlinie w roku 1826<sup>4)</sup>. Podejmuje on wówczas ogromną pracę nad trzypięciowym dziełem *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne*<sup>5)</sup>. Dyplomatyczne zajęcia i podróże w służbie pruskiego króla Fryderyka Wilhelma przenoszą go z kolei na placówkę dyplomatyczną do Kopenhagi (1830—34), a potem do Madrytu i Lizbony (od 1842). Raczyński podejmuje tam, obok służby dyplomatycznej, poważne prace i studia nad dawną i współczesną sztuką Portugalii i Hiszpanii. Pociąga go ona niezwykle i jego zdaniem niesłusznie jest zapoznana. „Sztuka nie zna narodowości... W jej osiągnięciach wszystkie narody mają swój udział,

swoje prawo do chwały” — stwierdza na marginesie rozważań nad Portugalią.

Wynikiem studiów i badań tych lat stała się następna publikacja *Les Arts en Portugal*<sup>6)</sup>, która (w formie listów Raczyńskiego skierowanych do Towarzystwa Artystycznego i Naukowego w Berlinie) ukazała się w Paryżu w roku 1846. Książka ta, obok opublikowanych po raz pierwszy cennych manuskryptów portugalskich z XVI, XVII i XVIII w., jak rękopis Francisco da Holanda,<sup>7)</sup> czy reedycji, jak Dziennik światłego latynisty i poety, mnicha Luiz de Sousa<sup>8)</sup> — opatrzonej krytycznym i wyczerpującym komentarzem Atanazego, zawiera przegląd współczesnych wystaw malarstwa w Lizbonie, rozprawę o starym malarstwie portugalskim oraz interesujące materiały inwentaryzacyjne — zebrane przez Raczyńskiego — do dzieł sztuki zachowanych w Portugalii. Wśród listów znalazł się tam również przedruk pracy z roku 1733—36, pióra Pietra Guarienti: opis portugalskich galerii i kolekcji dokonany przez podróżnika Antonia Orlandi<sup>9)</sup>. Wydał się on bardzo cenny Raczyńskiemu, który 100 lat później próbował odszukać opisane tam obrazy włoskie, flamandzkie, hiszpańskie, z niezachowanych już kolekcji. Uzupełnieniem *Les Arts en Portugal* był słownik artystów, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*<sup>10)</sup> — dzieło opracowane z ogromną precyzją, z powoływaniem się na dokumenty, inwentarze, sygnatury artystów i miarodajne opinie.

Podczas pobytu w Madrycie i Lizbonie Raczyński uzupełnia swe zbiory malarstwem hiszpańskim, a ukoronowaniem tych zabiegów stać się miało w roku 1853 nabycie na aukcji londyńskiej zbiorów Ludwika Filipa, słynnej Madonny Kartuzów Zurba-

rana, która do dziś stanowi jeden z najcenniejszych eksponatów Muzeum Narodowego w Poznaniu<sup>11</sup>).

W 65 roku życia Raczyński rezygnuje z kariery dyplomatycznej i wraca na stałe do Berlina. Tutaj poświęca się bez reszty studiom z zakresu historii sztuki. Opracowuje dalsze redakcje katalogu galerii<sup>12</sup>), uzupełnianej wciąż nowymi nabytkami; rozszerza stare kontakty ze współczesnymi artystami, kupując płótna wprost z ich pracowni.

W latach 1860—63 wydaje w Berlinie na prawach manuskryptu *Geschichtliche Forschungen* w 2 tomach<sup>13</sup>). W pierwszym zawarte są noty o polskich rodach szlacheckich i biografie Raczyńskich (także i własna, Atanazego), w drugim tomie znalazły się różne źródła i dokumenty. W r. 1866 drukuje Raczyński katalog portretów rodzinnych znajdujących się w Gaju<sup>14</sup>) wraz z krótkimi notkami o malarzach, twórcach portretów. W tych berlińskich latach Raczyński interesuje się z bliska twórczością takich artystów jak Lessing, Menzel, Olivier, Makart, wreszcie Böcklin.

Zachowane po Raczyńskim materiały, zarówno grube, oprawne tomy drukowanych ksiąg, jak i luźne, drobnym pedantycznym pismem zapisane kartki, pozbierane w poźółkłych teczках *Libri Veritatis*, czy ocalałe tomy *Pamiętników*,<sup>15</sup>) pozwalają powoli rozszerzać naszą wiedzę o pierwszym w Polsce po Potockim historyku sztuki. Bo niewątpliwie ten koneser i kolekcjoner był wybitnym na swe czasy historykiem sztuki. Potrafił ustrzec się przed niebezpieczeństwem fałszywych ocen dzieła sztuki jakie często towarzyszy kolekcjonerom, oceniającym swe obrazy proporcjonalnie do ceny, jaką za nie zapłacili. Raczyński ostrzega przed mieszaniem tych dwóch aspektów. „Les tableaux ont une double valeur” — pisze — „celle qu'ils obtiennent de leur mérite et celle que leur donne le nom de l'auteur, c'est à dire la valeur artistique et la valeur commerciale”.

Sam, niezależnie od ceny jaką płacił za obrazy kupowane dla swej kolekcji, potrafił zdobyć się na obiektywne o nich opinie i systematycznie podbudowywał swą wiedzę dla podjęcia ich właściwej oceny artystycznej. Niekiedy walczył nawet o niezależność swych sądów od panującej mody, choć sam nieraz nieświadomie i on tej modzie ulegał. Przykładem dość znamienym mogą być zachwyty nad — chyba średniej klasy malarzem, Leopoldem Robert — który przeżywał w pocz. lat dwudziestych fazę nieprawdopodobnych sukcesów<sup>16</sup>). Raczyński, dał się porwać tej modnej opinii i zabiegał z niezwykłą zaciętością o obraz Roberta dla swej galerii.

Sztuka była przedmiotem zainteresowań Atanazego Raczyńskiego „we wszystkich fazach” jego życia — jak stwierdza on sam we wstępie do *Histoire de l'Art Moderne*. Tę również książkę uważa

on za swoje credo artystyczne. W trzytomowym tym dziele, Raczyński-kolekcjoner, podejmujący wiele żmudnych starań dla zdobycia dzieł dawnych mistrzów i konsekwentnie dążący do uzupełniania swej galerii starymi obrazami najlepszej klasy, przedstawia się jako znawca sztuki współczesnej, koneser współczesnego życia artystycznego, o szerokich, europejskich horyzontach.

W tomie pierwszym *Histoire* znajdujemy także sformułowania z dziedziny jego poglądów estetycznych i teoretycznych. Tutaj precyzuje on swoje pojęcia piękna, ideału i wzniosłości (*le sublime*) w sztuce. Zdaniem Raczyńskiego piękno przekazane nam za pośrednictwem wzroku — jest ruchem albo wypoczynkiem form, jest różnorodnością lub jednolitością barw. Jest czymś rzeczywistym, pozytywnym wówczas, o ile leży w intencji twórcy, o ile jest zgodne z celem, o ile współbrzmi i harmonizuje z naszymi najbardziej głębokimi przeżyciami... Atrybutami piękna są — jego zdaniem — symetria, proporcje, wdzięk, ornamenty i świetność barw. Piękno (*le beau positif*) istnieje w naturze lub w naśladownictwie natury, osobliwie w odniesieniu do malarstwa i do rzeźby. Wzniosłość piękna (*le sublime*) istnieje w dziełach, w których artysta zdaje się najlepiej rozumieć intencje Stwórcy. Tam odnajdujemy ideał piękna.

Zdaniem Raczyńskiego, wielkim artystą może być jedynie ten, którego dzieła odzwierciedlają najbardziej szlachetne rysy ducha ludzkiego. Wzniosłość i idea istnieją w sztuce wówczas, gdy w dziełach artysty pojawia się odbicie duszy. Raczyński powołuje się na myśl Goethego, dla którego piękno jest ujawnieniem ukrytych praw natury.

Snując rozważania na temat sztuki starożytnej Grecji, Raczyński dopatruje się bliskich jej analogii w malarstwie Doby Odrodzenia. W Michale Aniele rozpoznaje Polygnota, w Rafaelu Apellesa, a we Francescu Albano, Aetiona. Najgenialniejszym ze wszystkich artystów — poprzez wszystkie czasy — jest dlań Rafael, którego sztuka wydaje mu się najwyższym ideałem i idealnym pięknem.

Malarstwo weneckie Raczyński ceni wysoko, nie powstrzymuje się jednak i tu od uwagi, że urok i blask kolorów powinny być zawsze podporządkowane „prawdzie” i naturze. Wzorem dla współczesnego pokolenia powinni być ci malarze, którzy ponad wszystko szukają prawdy, nawet choćby koloryt ich obrazów posiadał mniej wdzięku i blasku niż płótna weneccjan.

Zdaniem Atanazego, od czasów Akademii Carraccich, nie było „żadnej szkoły w malarstwie”. „Dopiero rewolucja francuska przyniosła ze sobą szkołę Davida”. Raczyński nie ceni jednak tego malarstwa...” *je n'aime pas cette école, parce qu'elle est née d'une maladie sociale... elle se*



montre exagérée et elle produit des effets aussi faux que le civisme et les vertus des tribunaux révolutionnaires”.

Szkołą, która zyskuje uznanie Raczyńskiego, jest dopiero Monachium. Nową erę w sztuce europejskiej zapoczątkowują, jego zdaniem, artyści: Schinkel w architekturze, Thorvaldsen w rzeźbie, Cornelius i Schadow w malarstwie. Malarzem, który zdobywa najwyższe uznanie Raczyńskiego jest również Wilhelm Kaulbach. Atanazy utrzymuje z nim bardzo serdeczne i przyjazne kontakty; malarz nawet przez jakiś czas mieszka w pałacu Raczyńskich w Berlinie, podczas dłuższego pobytu w tym mieście<sup>17</sup>. Kaulbach jest „nieporównywalny” pisze Raczyński... „C'est la grandeur d'inspiration, la profondeur de la pensée réunies à un goût toujours pur et à la modération. Je ne connais pas d'artiste plus original, plus constamment lui — même et qui se répète moins<sup>18</sup>”. Kaulbachowi też dedykuje Raczyński II tom swej *Histoire*, poświęcony szkole monachijskiej.

Monachium nazywa nowymi Atenami... „A Munich la peinture pousse des racines, des branches, vit, se développe, porte en abondance des fleurs et des fruits. Il faut commencer par Munich, car la vie donne la vie”; uważa Monachium za najlepszą szkołę dla kształcenia młodych adeptów sztuki. Dopiero po tej szkole proponuje artystom dalszą naukę we Włoszech, zwłaszcza w Rzymie, Florencji i Wenecji.

Do doskonałym uzupełnieniem lektury *Histoire de l'Art Moderne* są zachowane w *Libri Veritatis* listy Raczyńskiego do współczesnych artystów oraz liczne dokumenty dotyczące tych bliskich kontaktów.<sup>19</sup>) Overbeck, Schadow, Führich i wielu innych utrzymują żywą korespondencję z Atanazym, dostarczającą dziś interesującego materiału dla poznania ówczesnych stosunków artystycznych. W swych rękopisach Raczyński stara się zawsze, zarówno jak w pracach drukowanych, o najwyższą ścisłość i precyzję sformułowań. „Je ne pourrais jamais considérer comme méritoire la conduite de ceux qui tirent les chroniques par les cheveux, pour leur faire dire des choses qu'elles ne disent pas”...

Znane są powszechnie zainteresowania Raczyńskiego dla malarstwa, mniej natomiast wiadomo o jego kontaktach z przedstawicielami współczesnej rzeźby. W tej dziedzinie wyjątkową pozycję stanowi postać Thorvaldsena, którego Raczyński ocenia niezwykle wysoko. Wcześniej bo już w 1818 roku podejmuje starania o rzeźbę z pracowni słynnego już wtedy Thorvaldsena (Ganimed, dziś w Rogalinie); cały rozdział swej *Histoire* poświęca w II tomie rzeźbiarzowi, pisząc o nim w słowach najwyższego uznania i pochwały.<sup>20</sup>) Raczyński by-

wał często w atelier Thorvaldsena w Rzymie — stąd jego interesujące uwagi o warsztacie twórczym rzeźbiarza... „Widziałem go wówczas” — pisze Raczyński o tych spotkaniach w roku 1821 — jak chodził od ucznia do ucznia i zaznaczał ołówkiem miejsca „które wymagały poprawki” i dalej wymowna uwaga... „Thorvaldsen prawie nigdy nie pracuje w marmurze. Istnieje wielka liczba jego posągów, których wogóle nie dotknął. Opracowuje on ich model i czuwa nad wykonaniem; oto jak te posągi stają się jego dziełami”.

Widowym wyrazem upodobań artystycznych Raczyńskiego stała się zgromadzona przezeń kolekcja dzieł romantyków niemieckich. Znalazły się w niej obrazy najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku, jak Overbecka, Schnorra von Carolsfeld, Corneliusa, Catela, Ferdinanda Olivier, Riepenhausenów i inne. Gromadził je Atanazy bardzo konsekwentnie, a zbiór ten stanowi dziś znakomitą ilustrację do gustów i upodobań epoki, w jakiej ukształtowało się romantyczne malarstwo niemieckich akademii. Utrzymując bliskie stosunki z tymi malarzami, Raczyński spędzał wiele chwil w ich pracowniach, co więcej dyktował swe życzenia odnośnie tematu czy nawet kompozycji obrazu. Znamiennym tego przykładem może być malowany przez Karola Wacha portret żony Atanazego, z roku 1827. Anna Elżbieta Raczyńska sportretowana jest — na życzenie Atanazego — w pozie Joanny Aragońskiej ze znanego portretu Rafaela (Portret Raczyńskiej podobał się bardzo publiczności, kiedy pokazano go na wystawie w Berlinie 1828 roku).

Kiedy w umyśle Raczyńskiego krystalizowała się idea założenia galerii obrazów w latach dwudziestych, wszystko wskazywało na to, że budynek z jego zbiorami mieścić się będzie w Poznaniu i to w najbliższym sąsiedztwie wzniesionej przez Edwarda Biblioteki Raczyńskich. Jeszcze w roku 1834 sprawa była aktualna, kiedy obaj bracia dokonywali u notariusza zamiany parcel<sup>21</sup>). Potem jednak, na skutek przeniesienia się Atanazego w stałą służbę dyplomatyczną, sprawa przycichła. Tym bardziej nie mogło być już mowy o galerii w Poznaniu, kiedy Atanazy zerwał właściwie z rodziną. Po przykrej i nie bardzo do dziś wyjaśnionej sprawie pomnika pierwszych królów polskich i ogromnych przykrościach jakie miał w związku z tym Edward, po tragicznej jego samobójczej śmierci, Atanazy odsuwa się od rodziny brata, z rzadka tylko — i to w oschłej formie — koresponując z Konstancją Raczyńską.

Galeria Raczyńskich stanęła więc w Berlinie, (a nie w Poznaniu) w pałacu specjalnie dla niej wybudowanym, dziś już nieistniejącym<sup>22</sup>). Realiz-

zując projekt galerii Atanazy miał niewątpliwie na uwadze uświetnienie swego nazwiska; galeria miała właśnie być owym pomnikiem jaki chciał zostawić potomności — jako pendant do Biblioteki założonej w Poznaniu przez Edwarda Raczyńskiego.

Poza tym jednak niewątpliwie przyswiecały Atanazemu również i względy społeczne. Domyślamy się tego, wczytując się w jego uwagi i spostrzeżenia, jakie nasuwały mu się przy zwiedzaniu muzeów i galerii za granicą. Interesuje go wówczas nie tylko samo malarstwo i dzieła sztuki, lecz również i cel, jaki powinien przyswiecać galeriom. Również i sprawy ekspozycji nie są mu obojętne. Dzieli się z czytelnikiem swoimi rozważaniami podczas swej „Excursion” w roku 1835 a także kilkakrotnie na kartach pamiętnika; interesuje go sposób wystawienia obrazów w muzeum berlińskim. Obok dzieł pierwszej kategorii rażą go liczne obrazy o miernej wartości... „Wiele obrazów powinno opuścić to miejsce i znaleźć się w salach przeznaczonych jedynie dla studiów nad historią sztuki” i dalej... „Muzeum jest świątynią smaku (temple du goût); nie potrzebuje być koniecznie kompletne ani chronologiczne”.

Zdaniem Raczyńskiego głównym celem galerii obrazów (w ogóle muzeum) powinno być dostarczanie przyjemności tym, co odznaczają się dobrym smakiem, rozwijanie tej zdolności u tych którzy jej nie posiadają zupełnie oraz dokształcanie tych, którzy już ją trochę posiadli<sup>23</sup>).

Zwiedzając w młodym wieku, w roku 1808 pierwszy raz Galerię Królewską w Antwerpii pisze... „disons un mot sur les collections de tableaux qui sont en grand nombre et fort belles”. Zachwyca się zbiorami, ich wysoką klasą oraz tym, że nie wystawiono tam ani jednej rzeczy słabej.

Kiedy indziej zwiedza zbiory we Frankfurcie... „J'ai visité le Städelches Kunstinstitut dont la collection de tableaux anciens et modernes ne la cède à aucune autre d'Allemagne” ... Oczarowany jest Lessingiem, Overbeckiem, Achenbachem. „Parmi les tableaux anciens il y en a d'excellants.

Le catalogue est consciencieux et m'a fait penser à celui de Berlin qui l'est si peu” (28. III. 1847). Zaraz potem następuje konfrontacja z własną galerią; Raczyński wraca do Berlina. Porównanie wypada pomyślnie... „ma galerie me satisfait” (29.III.1847).

Kilkanaście lat później ogląda Kolonię. „La collection de tableaux d'architecte Weyer m'a grandement satisfait. Elle renferme beaucoup de tableaux magnifiques et incontestables”. Znowu interesują Atanazego sprawy ekspozycji... „Somme toute, c'est une riche et belle collection et le local ainsi que la manière dont les tableaux sont éclairés m'a ravi” (r. 1851).

Swoje pamiętniki zdobi Raczyński licznymi rysunkami i akwarelami, które stanowią żywe uzupełnienie jego myśli i wrażeń. Podniętą stają się dlań liczne podróże, architektura, egzotyczny kraj-obraz, rodzajowe typy spotykane w nowych miastach, nowe kontakty towarzyskie. Podobnie jak tekst pamiętnika — i te notatki rysunkiem i piórkiem — są bezpretensjonalne, pozbawione sztucznej pozy, bezpośrednio. W 12 tomach wspomnień spotykamy kilkaset rysunków i akwarel, niezwykle żywą ilustrację przeżyć i przygód Atanazego.

Same akwarele mieszczą się także w oprawnym albumie, który Raczyński ofiarował swej córce Wandzie w 1869 roku. Znajdują się tam widoki miejscowości, w których Atanazy spędzał młodsze lata, Zawada, Rogalin (z postaciami Edwarda i Konstancji Raczyńskich), notatki architektoniczne z podróży: Akwizgran, Drezno, widoki z Danii, akwarele z widokami miast hiszpańskich, fragmenty starych uliczek, wrażenia ze Szwajcarii, Saksonii, Niemiec. Wszystko to stanowi interesujące uzupełnienie zachowanych w poznańskim Muzeum akwarel i rysunków Atanazego Raczyńskiego. Jeszcze jedno źródło wiedzy o nim, nieznanie prawie zupełnie, a przez samego autora traktowane niezbyt poważnie, uprawiane wyłącznie dla siebie i grona rodzinnego.

#### PRZYPISY

1. Naukę rysunku pobiera Atanazy w dzieciństwie wspólnie z bratem Edwardem w Rogalinie. Młodzi Raczyńscy otrzymują tam wszechstronne wykształcenie. Uczą się języków, historii, architektury, gry na skrzypcach i fortepianie. Niektóre ze wspomnień Atanazego dotyczące owych lekcji nie są przyjemne. W swych pamiętnikach pisze on, że podczas lektury i tłumaczeń z obcych języków,

jakie chłopcy musieli przerabiać w obecności ojca, surowego Filipa Raczyńskiego, wiele razy większa część lekcji upływała Atanazemu na kolanach; ojciec bez przerwy trzymał go za ucho, aby „w razie potrzeby” móc natychmiast za nie pociągnąć. „Je n'aimais pas travailler” przyznaje Atanazy, ale też nauka przeróżnych dyscyplin, wypełniała chłopcom prawie cały dzień. (A.



- Raczyński, *Souvenirs d'enfance* 1788–1808). W r. 1806 rysunku uczył go J. Ch. Klengel.
2. M. Gumowski, *Galeria obrazów A. Hr. Raczyńskiego*, Poznań 1931. — Por. też *Galeria Atanazego Raczyńskiego w świetle Liberi Veritatis* „Muzealnictwo” 1959 s. 5–16.
  3. *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne*, Paris, 1836–1841.
  4. *Geschichtliche Forschungen*, Berlin 1860–1863.
  5. Wydanie w jęz. niemieckim i francuskim jednocześnie
  6. Paris 1846
  7. Raczyński pierwszy docenia wagę manuskryptu Francisco da Holanda i publikuje go we francuskim tłumaczeniu Roquemonta. Referat poświęcony „Dialogom rzymskim” Francisca i cdycji Raczyńskiego, wygłosiła w Muzeum Narodowym w Warszawie w marcu 1964 r. doc. Maria Rzepińska (na sesji „Sztuka czasów Michała Anioła”).
  8. Luiz de Sousa, *Dziennik z lat 1614–1632*, zawiera wiele uwag i danych o współczesnym życiu i sztuce Portugalii.
  9. *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi accresciuto da Pietro Guarenti*. Praca ukazała się w Wenecji w r. 1753 r.
  10. *Dictionnaire historico—artistique du Portugal*, Paris 1847
  11. nr. inw. Mo 38.
  12. pierwsze wyd. katalogu, 1841
  13. *Geschichtliche Forschungen*, j.w.
  14. *Katalog der Familien Portraits in Gay*, Berlin 1866
  15. *Souvenirs* (rkps w jęz. franc. i częściowo niem., oprawny w 12 tomach; Londyn, zb. pryw.), pisane b. szczerze, wyłącznie dla siebie, zawierają interesujący materiał dla poznania psychiki Raczyńskiego. Obok systematycznie zebranych wspomnień z dzieciństwa, znajdują się tam robione na gorąco notatki, zwierzenia i rozważania nad sytuacją międzynarodową. Chronique scandaleuse ówczesnych stolic Europy przeplata się z polityką, a opisy swych rozmów z kolejnymi wybrankami serca umieszcza Atanazy obok zestawień wydatków armii francuskiej. Wbrew przypuszczeniom, niezbyt wiele stron pamiętnika poświęca autor sprawom artystycznym. Małe fragmenty pamiętnika Atanazego cytuje poraz pierwszy E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, 1964.
  16. „Biuletyn Historii Sztuki” XXVI, 1964 s. 191–196
  17. Korespondencja z Kaulbachem jest opublikowana
  18. *Histoire de l'Art Moderne*, j.w.
  19. Materiał ten znajduje się w opracowaniu mgr Z. Kłębowskiej
  20. por. „Bulletin du Musée National de Varsovie” VII. 1966 u<sup>e</sup> 1 s. 27
  21. por. *Galeria Atanazego Raczyńskiego* j.w.
  22. Uroczyste otwarcie galerii opisuje Atanazy w swych pamiętnikach pod datą 13 kwietnia 1837
  23. *Excursion*, 1835.

*Oldřich Ź. BlaŹiĉek*

## PAŃSTWOWE GALERIE OBRAZÓW W ZAMKACH CZECHOSŁOWACJI

DZIEJE I STAN OBECNY

Początki systematycznego kolekcjonerstwa dzieł sztuki na obszarach dzisiejszej Czechosłowacji datują się od drugiej połowy w. XVI. Kolekcjonerstwo łączyło się wówczas z renesansowymi przejawami artystycznymi w nowym stylu życia społeczeństwa szlacheckiego. Znaczny wpływ wywarł oczywiście przykład cesarza Rudolfa II, który swoimi różnorodnymi zbiorami dzieł sztuki i osobliwości na Hradczanach potrafił zwrócić na nie uwagę ówczesnej Europy. Zbiory zamku praskiego pozostały wzorem i źródłem impulsów także w późniejszym czasie, gdy przemieniły się one w galerię obrazów, na nowo zorganizowaną po połowie w. XVII. Wokół niej i w kręgu jej oddziaływania pośredniego oraz bezpośredniego, powstawały galerie obrazów w praskich i okolicznych siedzibach szlachty; galerie te często przechodziły podobne koleje jak zbiory w Hradczanach. Z ich zasobów przy końcu wieku XVIII zestawiony był, poprzez depozyty, pierwszy zbiór dzisiejszej Galerii Narodowej w Pradze; same zaś galerie zachowały się w mniejszych lub większych zestawach w zamkach czeskich i morawskich.

Zasadniczą częścią rezydencji magnackich w Czechach stały się zbiory obrazów dopiero w okresie baroku, jako modny wyraz społecznej „reprezentacji” bowiem zaczątkiem zbioru obrazów były często galerie przodków, gromadzone dla podkreślenia starodawności rodu. Dopelniano je również fikcyjnymi portretami protoplastów, z pewnym podobieństwem do portretowych serii panujących.

Obok swej artystycznej wartości mają oczywiście zbiory obrazów w Czechach w w. XVII i XVIII jak i gdzie indziej — swoją wagę materialną i niejako reprezentują zamożność rodów, dając świadectwo ich pozycji majątkowej. Sprawy te odzwier-

cielają się w nabywaniu i sprzedażach całych kolekcji obrazów. Sprzedaż oznaczała niekiedy dopiero początek gromadzenia nowej kolekcji, kiedy indziej zaś jej kres, kiedy wartościowsze eksponaty przenoszono do innego miejsca. Przykładem tego ostatniego niech będzie przypomnienie okazałej praskiej galerii hrabiego Feliksa Wrschowetza, rozsprzedanej w Pradze 1723 r. do Duchcova, do Drezna, Pommersfeldu i gdzie indziej. Dzielenie i scąlanie zbiorów powodowały często ich zmianę miejsca. Niejednokrotnie zbiory przenoszono z praskich pałaców do Wiednia lub do siedzib wiejskich. To również wyjaśnia, dlaczego znajdujemy galerie na zamkach czeskich w większości w nowym, późniejszym zestawie, najczęściej w doborze i uporządkowaniu z w. XIX, które tylko naśladują starsze formy. Jedynie miniaturowy rokokowy gabinet na zamku w MnichovĚ Hradišti (sprzed r. 1750) lub stare sale rezydencji arcybiskupiej w KromĚřiŹu (z końca wieku XVIII) dokumentują pierwotną ekspozycję obrazów w barokowych komnatach na całej ścianie, od cokołu aż po fasetę w jednolitym obramieniu i symetrycznym układzie oraz pomieszeniu oryginałów z kopiami.

Studium czeskich galerii zamkowych, ich rozwoju oraz ich materiału, które od dawna należy do zadań czeskiej historii sztuki bynajmniej nie jest ukończone. W ostatnich czasach możliwość systematycznego naukowego przebadania zaistniała dopiero w chwili, gdy zamki i ich zbiory przeszły pod zarząd państwowej ochrony zabytków. Jeszcze wcale nie są wyczerpane wszystkie źródła, których mogą dostarczyć archiwa odnośnie historii poszczególnych zbiorów; również inwentarze obrazów znajduję się dopiero w trakcie badania. Niemniej jednak można już przecież rozpoznać charak-



terystykę dochowanych zespołów i wyprowadzać niektóre ogólne wnioski o ich wieku i złożoności oraz wskazać poszczególne cenniejsze obrazy.

Pochodzeniem najstarszą, a ilościowo najbogatszą spośród tychże zbiorów jest galeria Lobkoviców z zamku Roudnice, dziś czasowo umieszczona na zamku Nelahozeves. Galeria roudnicka, gromadzona od w. XVI, była systematycznie powiększana poprzez zakupy, drogą wiana oraz dziedzictwa i nigdy właściwie nie dotykały jej straty. Najcenniejsze skarby tego zbioru — przede wszystkim „Sianokosy” Piotra Bruegla, Rubensa „Kleopatra” oraz „Widok Londynu” Antonia Canaletta — dopiero niedawno zostały przeniesione do Galerii Narodowej w Pradze. W pozostałej kolekcji przeważają portrety, po pierwsze cały szereg niemieckich portretów Pernštejnów, Rožmberków i Lobkoviców od połowy w. XVI (takich mistrzów jak Hans Krell, Jacob Seisenegger, Hans Schöpfer i in.), po drugie wiele znakomitych portretów hiszpańskich będących dziełami takich mistrzów jak Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz i innych, na które przed laty zwrócił uwagę Max Dvořák, który zresztą zbiory zamku w Roudnicach, swoim rodzinnym mieście, spisał i określił już w ramach inwentaryzacji zabytków (r. 1907). Dzieła hiszpańskich mistrzów z Roudnic obecnie konserwowane, znowu błyszczą swoim chłodnym, interesującym kolorytem. W roudnickiej kolekcji najlepiej reprezentowane jest malarstwo niderlandzkie, od Jana van Scorel i Antonisa Mora począwszy, aż po mistrzów malarstwa rodzajowego z końca wieku XVII tej miary co Craesbeck, Aps-hofen, Hellmont, lub Pieter van Bloemen. Włoskie malarstwo jest w przeciwieństwie do powyższego w wyraźnej mniejszości, jednak przynajmniej zasługuje na uwagę druga weduta Antonia Canaletta: „Widok Londynu”.

Inny charakter posiada druga galeria Lobkoviców, obecnie umieszczona w zamku na Mělníku, która powstała w wieku XVIII; dawniej znajdowała się w Pradze, a na nowo zestawiono ją dopiero przed r. 1842. Zawiera przede wszystkim dzieła malarstwa włoskiego, głównie górnwłoskiego i weneckiego. Spośród mistrzów włoskich reprezentowanych w Mělníku należy zwłaszcza zwrócić uwagę na obrazy G.B. Langettiego z kręgu weneckiego, na pełną ekspresji „Kalwarię” Alessandra Gherardiniego, znakomitą replikę autorską szkicu „Wniebowzięcia P. Marii” Sebastiana Ricci, przeznaczoną dla wiedeńskiego kościoła św. Karola Boromeusza a także na obrazy G. Dizianiego i A. Balestry. Malarstwo niderlandzkie daje się w tej galerii ledwie zauważyć, ale w zamian za to zbiory zamku zostały jeszcze przy końcu w. XVIII (na licytacjach ze zniesionych klasztorów) dopełnione dziełami cze-

skiego malarstwa barokowego malarzy takich, jak Skreta, Brandl oraz pejzażami (uprawiającego fresk) Wacława Wawrzyńca Reinera.

Analogicznie jak zbiory roudnickie, powstała także wokoło zbioru portretów z w. XVI galeria kolovratska, obecnie na nowo zrekonstruowana w Rychnově nad Knežną. Najstarsze portrety z pierwszej ćwierci w. XVI dochowały się tamże w barokowych kopiach. W r. 1716 zbiór posiadał 134 pozycji, w r. 1734 ponad 300, zaś w r. 1785 ponad 1200 obrazów. Ilość obrazów potem zmniejszała się, ale do dnia dzisiejszego zachowały się tam niektóre malowidła z pierwotnego zasobu; przeważają portrety oraz łowiecka martwa natura; są to w większości obrazy czeskich mistrzów. W Rychnově znajdują się dwa znakomite dzieła Skrety i cały szereg obrazów wędrownych wirtuozów flamandzkich, czasowo przebywających w Czechach, takich jak I. Godyn, G.B. Bouttats i inni. Z poszczególnych obrazów trzeba wymienić datowaną „Martwą naturę” z autoportretem Cornelisa H. Gysbrechtsa, dalej Rottmayera scenę „Śmierć Katona”, patetyczną o żywych kolorach, datowaną 1692. Z dodatkowo przyłączonych uzupełnień malarstwa włoskiego należy jeszcze wspomnieć o dwu wyróżniających się obrazach Magnasca „Cuda Chrystusa”.

Z wielkiej a niegdyś sławnej galerii Černinów, zgromadzonej przez posła cesarskiego Humprechta Jana Černina a mieszczącej się od w. XVII w praskim pałacu na Hradczanach, dochowały się tylko nieznaczące resztki. Černin dokonywał zakupów i dla arcyksięcia Leopolda Wilhelma sam będąc kolekcjonerem w skali europejskiej. Ze zbiorów, które liczyły kilkaset cennych obrazów, zakupionych w Wenecji i zamawianych w Niderlandach, a które posiadały swych stałych fachowych inspektorów oraz nawet ręcznie ilustrowane katalogi do dnia dzisiejszego ułatwiające identyfikację poszczególnych ujawniających się obrazów, pozostało w Czechach, po licytacji przeprowadzonej w r. 1777, tylko bardzo skromne wnętrze komnaty zamku w Jindřichově Hradci, niedawno na nowo urządzone. Pozostały tu malowidła największych rozmiarów, które na licytacji nie znalazły nabywców, między nimi dwa obrazy Jana Karola Lotha oraz znakomite płótno rubensowskie z „Jobem Cierpliwym” Gerarda Seghersa. Jest charakterystyczne, że nawet w tym szczątku galerii nie brakuje obok sztuki włoskiej malarstwa niderlandzkiego. Czeski barok reprezentowany jest w tych kompozycjach wielkich rozmiarów jednym z najlepszych obrazów Piotra Brandla, sceną wyobrażającą „Józefa z Egiptu z braćmi”, kompozycją o prześwietlonym kolorycie weneckim.

Ze wszech miar godnym uwagi był zbiór obrazów, który zgromadzili w Duchcově Vald-





Ryc. 1. Juan Pantoja de la Cruz, Portret Joanny Aragońskiej z galerii w Roudnicach. Zamck w Nelahozeves.



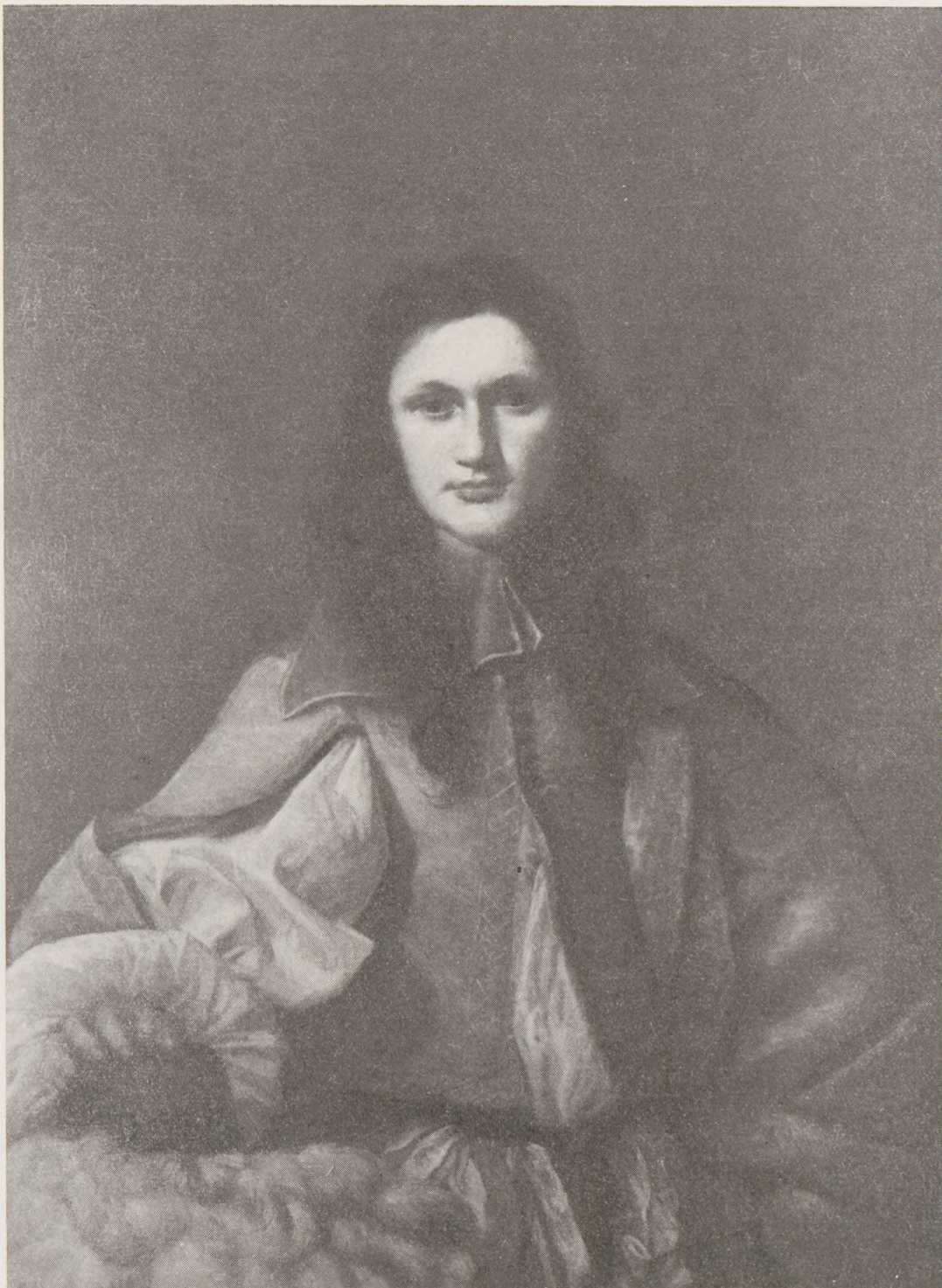


Ryc. 2. Sebastiano Ricci, Wniebowzięcie. Zamek na Melniku.

steinowie. Jan Józef Valdštejn założył go zakupując liczne dzieła na licytacji galerii wrocławskiej a wydrukowany katalog z r. 1737 obrazuje pierwsze stadium tej galerii, liczącej 350 dzieł i obejmującej w przybliżeniu w równej mierze malarstwo włoskie oraz niderlandzkie, w mniejszej skali niemieckie a także współczesne malarstwo barokowe czeskie, reprezentowane na przykład szkicami Škrety. Katalog wymienia szereg sławnych

nazwisk z czasów minionych: van Eycka i Perugina, Tycjana i Rembrandta, obok współczesnych jak Watteau, Ricciego czy Solimena. Na wszystkich owych atrybucjach nie należy z całą pewnością polegać, ale świadczą one niezłomie o wielostronności kolekcjonerskich zainteresowań. Już jednak w roku 1741 z tego zbioru odsprzedano 270 obrazów do Drezna, co praktycznie rzecz biorąc, znacznie uszczupliło galerię. Wszakże mimo to, została





Ryc. 3. Karl Skreta. Portret Ignacego Vitanowskiego. Zamek w Rychnové nad Knežną.

podstawa pod nową kolekcję, już nieco odmiennego charakteru, która rozrastała się w drugiej połowie w. XVIII, a którą obecnie zrekonstruowano w tamtejszym zamku. Zgromadzono znowu ponad sto interesujących obrazów; między nimi są znowu najczęstsze holenderskie sceny rodzajowe oraz włoskie pejzaże, reprezentowane fantastycznymi wędutami Michele Marieschiego i antycznymi ruinami Panniniego. Nie brak tam ani dawnych dzieł takich

mistrzów jak Cranach, van Aachen czy wyjątkowy Carel van Mander z sygnowanym, manierystycznie malowanym obrazem „Triumf miłości”.

Niezmiernie interesującą całość stanowi galeria Colloredo — Mansfeldów, powstała w drugiej połowie wieku XVIII, jeżeli nie już przed r. 1750 i to drogą zakupów czynionych wprost we Włoszech. Była najpierw zestawiona w Döblingu koło Wiednia, od r. 1808 umieszczona w Pradze, a teraz w obec-



nym stuleciu zestawiono ją z kolei na zamku w Opočnie. Wydawało się do niedawna, że składa się ona przeważnie z współczesnych kopii, ale dziś już jest widoczne, że przeważają tam autentyki mistrzów włoskiego malarstwa wieku XVIII: Jacopo Amigoni i Giov. A. Pellegrini ze szkoły weneckiej, spośród Rzymian Carlo Maratta (modelletto ołtarza w Sienie) oraz P. Battoni, z Neapolu Giacomo del Po i kilka znakomitych dzieł Solimeny, a wszyscy są reprezentowani szczególnie żywo potraktowanymi szkicami, które jeszcze zachowują świeżość „modelletta”. Ten zbiór ówczesnego malarstwa włoskiego usiłowano również dopełnić dziełami malarstwa wcześniejszego, z którego zachowała się wielkich rozmiarów, nieco sucha „Ostatnia Wieczera” wykonana przez Leandra Bassana, datowana 1605, lecz przede wszystkim obraz Madonny z Dzieciątkiem i św. Janem; nie jest on kopią obrazu Rotschilda w Londynie, jak do niedawna sądzono, ale bez wątplenia autentyką Andrea del Sarto z r. 1520, jak wskazuje etykieta na odwrocie obrazu i co dziś zarazem potwierdza także przebadanie obrazu w Galerii Narodowej, dotąd obraz był wypożyczony.

Liczebnie mniejszą a także mniej okazałą całość stanowi galeria hrabiów z Wrtby, gromadzona chyba już w ciągu pierwszej połowy w. XVIII w Pradze, potem umieszczona w Křimicach i na Konopiszczu, a dzisiaj oczekująca na swą rekonstrukcję w zamku Kozel koło Pilzna. Malarstwo obce w tym zbiorze było znowu przeważnie włoskie, ale zajmujący jest zwłaszcza fakt, że chodzi w większości o pomniejszych, oczywiście gdy szło o cenę dostępniejszych, mistrzów z Wenecji i z Neapolu, którzy częściowo zmieniali sławne wzory uprawiając ulubione rodzaje tematyczne, szczególnie mitologiczne oraz pejzaże z antycznymi ruinami. Wenecjanin Gaspare Diziani reprezentuje krąg Sebastiana Ricciego, Antonio Chiozzotto Piazzetty, Paolo de Matteis i Giambattista Lama szkołę neapolitańską Luca Giordana, Giovanni Conca swego sławniejszego brata Sebastiana, wirtuoza rokokowego malarstwa dekoracyjnego. Wszyscy razem drugorzędnej jakości, co jednak w pewnej mierze tłumaczy tendencję ówczesnej epoki.

Tylko małą pozostałością przypomina się dziś sławna niegdyś praska galeria hrabiego Piotra Straki z Nedabylic, uposażona specjalnym funduszem przeznaczonym na fachowe zabezpieczenie obrazów w rodzinnym „fideikomisie”. Skutkiem tego była później rozsprzedana, z wyjątkiem małej reszty, która się znalazła chyba tymczasowo w majątku maltańskiego konwentu w Pradze, skąd dopiero niedawno została przeniesiona i umieszczona w zamku Orlik, w południowych Czechach. Przeważa w niej

malarstwo niderlandzkie i niderlandzkiemu bliskie, zaś tematycznie martwa natura.

Chyba jeszcze w Czeskim Krumlovie oraz we Frydlancie w Czechach można oglądać fragmenty barokowych kolekcji, które liczbą czy celowością przewyższają zwykłą dekorację komnat. Pozostałości zasobów pod zamierzone galerie Schwarzenbergów, których nie wyeksponowano w Hlubokéj zostały zebrane w zamku w Czeskim Krumlovie, w jednym z wielkich skrzydeł, gdzie już sama przestrzeń przywodzi na myśl funkcję galerii i gdzie dzisiejsza ekspozycja obrazów z minionego wieku naśladuje w rezultacie starsze barokowe urządzenie. Zidentyfikowanie obrazu Sprangera „Sąd Parysa” oznacza, że nie podobna jeszcze wykluczyć odnalezienia autentyków większej wartości. Włoskie i niderlandzkie malarstwo są tam reprezentowane w równej mierze. — W Frydlancie zachował się otrzymany drogą wiana z Kuksu zbiór czeskich obrazów barokowych Škrety, Brandla i V.V. Reinera.

Spośród starych galerii zamkowych na Morawach należy oczywiście wymienić kolekcję w rezydencji biskupiej w Kromieřiu. Jej zaczątkiem stał się, jak wiadomo zbiór 250 obrazów zakupionych w r. 1675 przez biskupa Liechtensteina od braci Imstenraedów w Kolonii nad Renem, krewnych owego znanego paryskiego kolekcjonera i bankiera Jabacha, którego zbiór stanowił podstawy Luwru. Do końca wieku XVIII kolekcja Imstenraedów była w Kromieřiu jeszcze zwiększona do 700 obrazów, lecz w ubiegłym wieku (1830) została rozsprzedana w kilku częściach. Te zapewne należą dotychczas do na nowo urządzanych wewnątrz dzisiejszego muzeum w Kromieřiu. Godnymi obejrzenia są przede wszystkim: obraz z późnego okresu twórczości Tycjana „Apollo i Marsjasz”, van Dycka portret podwójny Karola I króla angielskiego z małżonką, nadto Lucas van Leyden i Pordenone. Obraz Veronesa „Wniebowstąpienie” był odnowiony w Galerii Narodowej dosłownie już ze strzępów. Z późniejszych nabytków jest tam godny uwagi zbiór obrazów Bassanów i Johanna Heinricha Schönfelda; nadzwyczaj piękny malowany na drzewie obraz Cranacha „Ścięcie św. Jana Chrzciciela”, datowany 1515 i posiadający herb biskupa Turzona świadczyć może, że w kromieřyjskiej rezydencji kolekcjonowano obrazy już przed okresem baroku.

Niewielkim tylko fragmentem, w porównaniu z dawną swoją świetnością jest dziś galeria Kounicůw w Sławkowie koło Brna. Jej początki należy odnieść do drugiej połowy w XVII, do czasu poseselskich podróży Dominika Andrzeja Kounica. Architekt Domenico Martinelli nabywał dla niego obrazy, a do tego zatrudniał też Kounic własnych



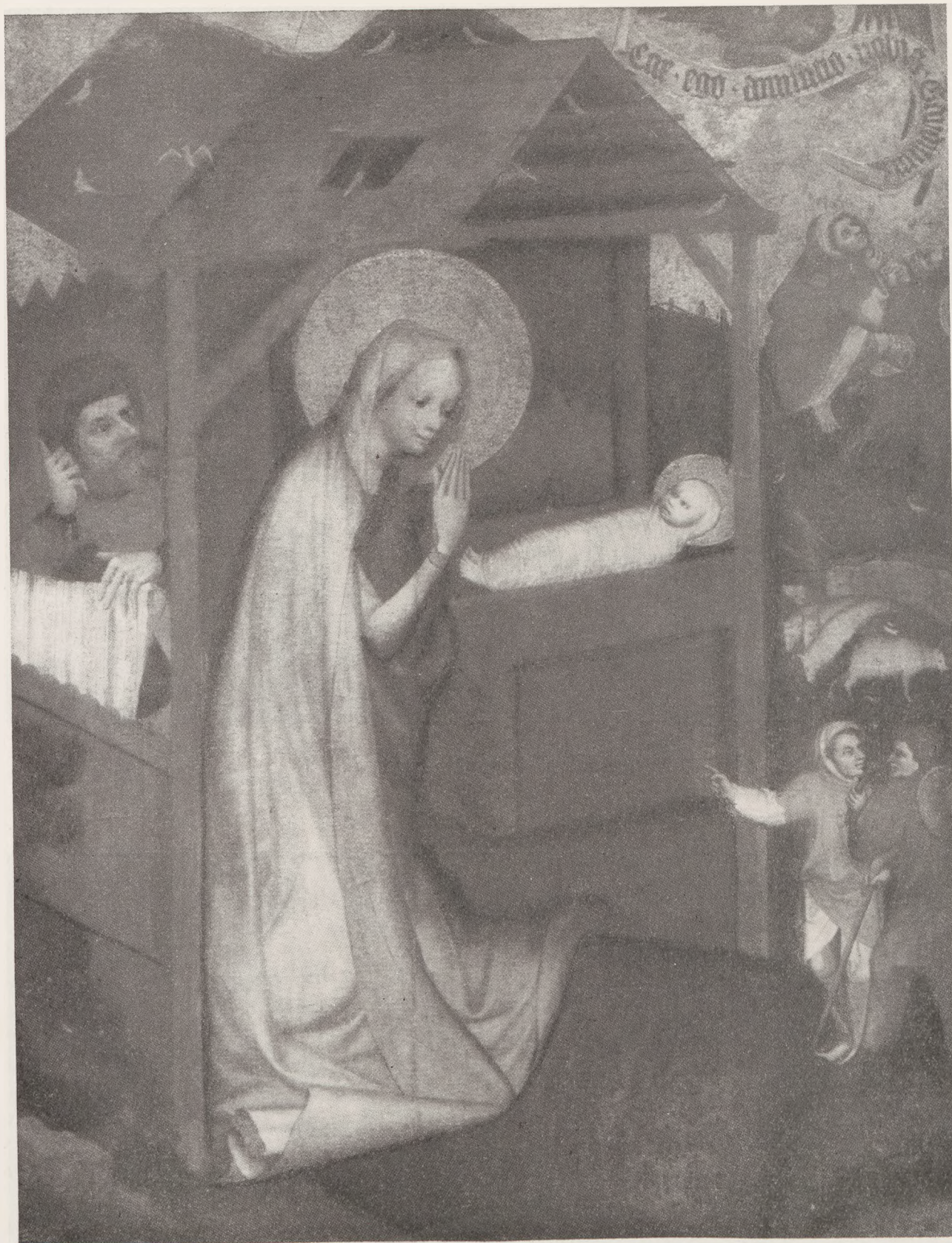


Ryc. 4. Gerard Seghers. Hiob. Jindřichův Hradec.



Ryc. 5. Piotr Brandl. Józef egipski i jego bracia. Jindřichův Hradec.





Ryc. 6. Szkoła Mistrza Trzebońskiego, ok. 1400. Boże Narodzenie. Hluboka.

kopistów. Z okresu pobytu Kounica na dworze Ludwika XIV zachowały się w Sławkowie dwa portrety wykonane przez Hyacintha Rigaud, z nich pierwszy (z r. 1692) przedstawia posła w dworskiej

gali, drugi bardziej kameralny, wyobrażający jego syna (z r. 1698), oddziałuje bezpośrednio realistycznego ujęcia, u Rigaud tak cenną. Sygnowany portret wykonany przez malarza fresków Pozza



oraz biblijna kompozycja Pietra da Cortona ilustrują charakter tego zbioru.

Początki kolekcji żerotínskiej, dzisiaj w części umieszczonej w zamku Velké Losiny, nie zostały dotąd zbadane i nie mówi o nich nic obecny stan. Obejmuje ona późnorenansansowe portrety, niderlandzkie sceny rodzajowe z w. XVII oraz późne włoskie weduty ze szczególnej wartości krajobrazami z ruinami Panniniego. Lepiej jesteśmy zorientowani w galerii zamku w Vizovicach, która zresztą zachowała się w swoim pierwotnym miejscu. Założył ją po roku 1760 biskup Herman Hannibal z Blümegeu poczyniwszy zakupy we Włoszech, a uzupełniana była do końca w. XVIII. Charakter zbioru, na przekór temu, jest przeważnie niderlandzki. Cenną jest „Kraina rzek” „aksamitnego” Bruegla, replika obrazu wiedeńskiego, sceny rodzajowej Teniersa i Govaertsa oraz martwa natura W. van Aelst.

Pierwsza połowa w. XIX, jeśli chodzi o tworzenie galerii zamkowych w Czechach, oznacza wyraźny zastój. Zainteresowania kolekcjonerskie i możliwości finansowe szlachty zmniejszają się lub są kierowane gdzie indziej. Wyjątkiem są zbiory potęż-

nego ministra austriackiego księcia Metternicha, gromadzone w zamku Kynžvart w zachodnich Czechach, lecz tam uwidoczniają się już odmienne zainteresowania muzealne, a w zbiorze dzieł sztuki przychodzi do głosu rzeźba, do tej pory na zamkach zupełnie wyjątkowo spotykana, reprezentowana zestawem włoskich empirowych marmurów według Canovy i innych. Wśród obrazów trzeba wymienić skrzydła ołtarzowe z r. 1510 ze scenami z legendy o św. Krzyżu, które zalicza się do najlepszych spośród znanych dotąd dzieł Bernarda Strigla. —

Od połowy ubiegłego wieku ilość kolekcji stale wzrasta; bywają zakładane od nowa i gromadzone z rozproszonych cennych obrazów, ale nie posiadają w większości poprzedniego znaczenia już chociażby dlatego, że w dużej mierze szło tu przede wszystkim o luksusowe ozdabianie wnętrz. Jeśli weźmiemy pod uwagę zamki pochodzące z okresu romantyzmu to warto przypomnieć Hluboką zawierającą obrazy mistrzów różnych krajów; w niej jest reprezentowany „aksamitny“ Bruegel obrazem „Wzrok”, z serii „Zmysły”, dalej np. J. J. Hamilton swoimi reportażami z łowów, jak również czeskie malar-



Ryc. 7. Zamek w Rychnově. Jadalnia z martwymi naturami, 1955 r.





Ryc. 8. Zamek Velké Losiny. Sień galerii. 1963 r.

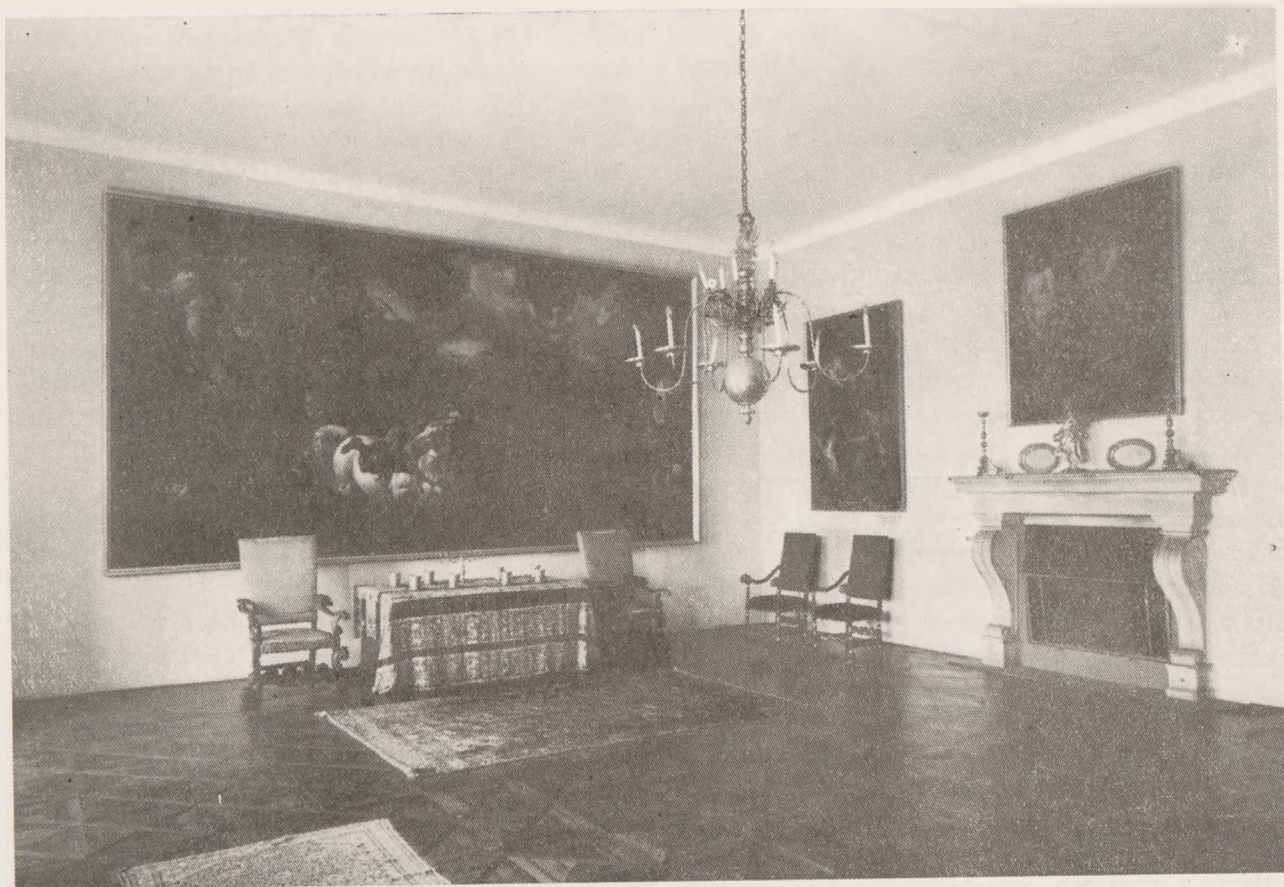
stwo gotyckie obrazami, uzyskanymi niegdyś z kolatorskich kościołów.

Osobny rozdział stanowią zbiory zgromadzone przed pierwszą wojną światową w zamku Konoپیště przez arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, których najcenniejsze dzieła, przede wszystkim nadzwyczaj interesujący zbiór włoskich prymitywów i obraz El Greca „Chrystus”, przeszły już przed laty do zbiorów Galerii Narodowej w Pradze. Z pozostałych galerii zamkowych trzeba jeszcze wymienić zbiór obrazów znajdujący się w zamku Šternberk na Morawach, wydzielony niegdyś ze zbiorów Liechtensteinów we Wiedniu, a w końcu galerię w Rájcu nad Svitavą. Zbiór šternberski obrazuje dzieje malarstwa od średniowiecznych kwater ołtarzowych pochodzenia czeskiego po w. XVIII, obejmuje malarstwo północne (Lucas van Leyden) i południowe (np. z kręgu renesansu florenckiego oraz manieryzmu bresciańskiego). — Galeria w Rájcu, uzupełniona przy niedawnym urzędowaniu od nowa, zawiera dziś w swoim zbiorze przeważnie malarstwo niderlandzkie począwszy od w. XVI, prócz tego sceny rodzajowe Cipperra-Todeschiniego oraz portrety pięknych kobiet Piotra Leliego. Zupełnie wyjątkowym, jeśli chodzi o zasób galerii,

jest zbiór niemieckich krajobrazów romantycznych z czasu około r. 1850.

Powyższy, bardzo zwięzły przegląd zbiorów wchodzących w skład galerii zamkowych w Czechosłowacji informuje jak wielkie bogactwo dawnego malarstwa zachowało się i jakie były drogi handlu obrazami, szczególnie od w. XVII począwszy. Sumarycznie rzecz biorąc możemy wnioskować, że znaczna część zasobu zachowanych kolekcji pochodzi w większości z okresu baroku. Powstawały więc kolekcje jako zbiory współczesnej twórczości, chociaż równocześnie były nastawione i na gromadzenie dzieł dawnej sztuki, którą starano się przynajmniej zastąpić kopiami. Pod względem jakości przeważa malarstwo niderlandzkie i malarstwo włoskie, których kierunki znamionują współczesny rozwój. Niderlandzka orientacja daje się zauważyć przeważnie w zbiorach pochodzących z w. XVII, włoska raczej w tych, które powstawały w ciągu wieku XVIII. W dużej mierze jest oczywiście reprezentowane malarstwo sąsiadujących Niemiec, natomiast tylko wyjątkowo trafiają się obrazy malarzy hiszpańskich lub francuskich. Stosunkowo rzadko bywają w galeriach zamkowych eksponowane obrazy malowane współcześnie w Czechach; o ile są tam, to





Ryc. 9. Jindřichův Hradec. Galeria. 1964 r.

stanowią zarazem materiał dokumentacyjny (portrety).

W końcu nasuwa się pytanie, jak przedstawia się teraźniejszość galerii zamkowych w ramach czeskosłowackiej państwowej ochrony zabytków. Przede wszystkim owe olbrzymie zasoby obrazów — po gruntownym zbadaniu i zewidencjonowaniu — są systematycznie poddawane konserwacji, bowiem ich stan zachowania poza nielicznymi wyjątkami nie jest zadowalający. Obrazy były bądź to nieodpowiednim sposobem restaurowane, bądź też w ogóle niekonserwowane. Oczywiście niemal każda konserwacja przynosi nowe przyczynki do historii tych obrazów dając zarazem możliwości dokładniejszego ich zbadania. Konserwowane obrazy są potem umieszczane w galeriach zamkowych. Całości kolekcji są w miarę możliwości rekonstruowane i wchodzi w skład urządzeń wnętrz, które różnią się zasadniczo od dzisiejszej ekspozycji zbiorów galerii i muzeów. Różnica polega przede wszystkim na tym, że w historycznych i z reguły pod względem stylu jednolitych wnętrzach zamkowych nie stosuje się poprzecznych ścianek, paneli, sztucznego oświetlenia ani innych urządzeń pomocniczych, którymi posługuje się nowoczesne muzealnictwo oraz galerie sztuki współ-

czesnej. Obrazy nie tracą swej efektywnej wartości, stając się znowu częścią składową urządzeń wnętrz, które z drugiej strony nie robią wrażenia „wnętrz stylowych” spotykanych w dawnych muzeach. W pomieszczeniach zamkowych brakuje wprawdzie obrazom doskonałego oświetlenia, lecz w zamian za to można sobie przynajmniej odtworzyć w wyobraźni komnaty, dla których niegdyś obrazy wykonano i z którymi one doskonale harmonizują. Obrazy tracą charakter znajdujących się w oderwaniu eksponatów muzealnych, lecz są umieszczane wśród przedmiotów, które je niegdyś otaczały.

W tym duchu rekonstruowane galerie zamkowe znajdują swoje należne miejsce w całokształcie nowoczesnej ochrony zabytków. Swoje zasoby obrazów udostępniają w dalszym ciągu badaniom historyków sztuki; studiom nad nimi długo jeszcze będą towarzyszyć nowe odkrycia.\*).

\*) Artykuł jest fragmentem większej pracy referowanej na Międzynarodowym Sympozjum poświęconym Galerii Zamku Praskiego, w Pradze w czerwcu 1965.

Przetłumaczył z czeskiego

*Juliusz Ross*



*Maria Frankowska*

## KOLEKCJA SZTUKI STAROMEKSYKAŃSKIEJ W POZNAŃSKIM MUZEUM ETNOGRAFICZNYM

Kolekcja meksykańska Oddziału Kultury i Sztuki Ludowej Muzeum Narodowego w Poznaniu zajmuje szczególną pozycję w naszych zbiorach etnograficznych nie tylko ze względu na liczbę wchodzących w jej skład eksponatów, ale, przede wszystkim, z racji ich wysokiej wartości naukowej. Wszystkie obiekty są oryginałami, pochodzącymi przy tym z odległych epok i z terenu na ogół słabo bardzo reprezentowanego w naszych muzeach. Tym bardziej cieszyć się należy, że tak cenny zbiór nie został zniszczony w czasie ostatniej wojny i obecnie znalazł warunki umożliwiające choć częściową jego ekspozycję pożądaną zarówno ze względów oświatowych jak i naukowych.

Okazy o których mowa, pochodzą z różnych ośrodków kulturowych starożytnego Meksyku, skupionych jednak głównie na wyżu meksykańskim oraz w południowo-zachodnich i zachodnich regionach kraju. Wiązą się również z różnymi okresami chronologicznymi począwszy od pierwszego tysiąclecia p. n. e. do czasów Konkwisty tj. do 1521 r. Najstarsze okazy pochodzą w przybliżeniu z okresu między XII—XI i V w. p.n.e. Jednakże podkreślić należy, że w szeregu wypadków sprawa chronologii wyodrębnionych na obszarze Ameryki starożytnych kultur, jak również bliższego określenia ludów, które uchodzą za ich twórców jest nadal dyskusyjna.

Obszar, z którego pochodzą zbiory poznańskie wchodzi w skład tzw. Mezoameryki, obejmującej większą część dzisiejszego Meksyku, Gwatemalę, Honduras oraz część Nikaragui i Salwadoru. Termin „Mezoameryka” został stosunkowo niedawno utworzony dla określenia terytorium na którym, wyrastając z wspólnego im wszystkim podłoża, rozwinięły się liczne kultury, wykazujące mimo bardzo

wyraźnych różnic lokalnych, szereg wspólnych rysów i podobny w zasadzie przebieg rozwoju, choć nie zawsze zachodzący w jednym i tym samym czasie. Okres w jakim kultury te kształtowały się i rozwijały względnie zamierały ocenia się w przybliżeniu na lata 1500 p.n.e. do zdobycia Meksyku przez Korteza.

Obszar Mezoameryki zamieszkiwany był od drugiego tysiąclecia p.n.e. przez ludy należące do różnych rodzin językowych i znajdujące się na różnych stopniach rozwoju kultury. Za najważniejsze spośród tych ludów uchodzą Olmekowie, Totonakowie i Huastekowie uważani za twórców kultur wschodnich wybrzeży Meksyku, tzw. kultur znad Zatoki, Zapotekowie i Mistekowie z południo-zachodu kraju, Otomiowie, Teotihuakanie, Toltekowie i Aztekowie z wyżu meksykańskiego oraz Majowie z Gwatemali i Jukatanu. W wielu wypadkach jednak bliższe określenie ich pochodzenia lub czasu pojawienia się na zajmowanych później terenach stanowi do dziś jeszcze nierozwiązana w pełni zagadkę.

Najstarsze znaleziska na obszarze Meksyku związane z osiadłym trybem życia, uprawą ziemi i znajomością garncarstwa, odkryte zostały kilkadziesiąt lat temu na wyżu meksykańskim w Dolinie Meksyku zwanej przez Azteków Doliną Anahuac. Początkowo wiek związanej z tymi znaleziskami kultury, nazwanej „archaiczną”, określono na lata 100 p.n.e. do 400 n. e., dalsze jednak badania, zarówno oparte na orzeczeniach geologów jak i na wynikach analizy metodą C<sup>14</sup> szczątków organicznych odkrytych w grobach z tego okresu, przesunęły tę datę znacznie wstecz do ok. 1500 r.p.n.e. Zakwestionowano także określenie tej kultury jako „archaicznej”. Na nieodpowiedniość tego terminu zwrócił pierwszy

uwagę znany archeolog amerykański G. Vaillant, który zaproponował wzajemną nazwę „kultury środkowe”. Jego zdaniem, określenie „kultury średnie a. środkowe” wydaje się właściwsze dla oznaczenia kultur, które stanowią jak gdyby przejście między istotnie „archaicznymi” kulturami pierwszych mieszkańców Ameryki, zbieraczy i myśliwych, a późniejszymi wysokimi cywilizacjami Ameryki przedkolumbijskiej. Z czasem wprowadzono na miejsce terminu G. Vaillant’a określenie „okres formatywny” albo „przedklasyczny”, stosowane ostatnio niemal wyłącznie w literaturze przedmiotu. W okresie tym wyodrębniono kilka faz — wczesną, średnią i późną podobnie jak i w następnym, klasycznym okresie, trwającym w przybliżeniu od ok. 300 do 900 r. n.e.

W latach dwudziestych naszego stulecia odkryto w miejscowości Copilco, na przedmieściach miasta Meksyku, cmentarzysko z okresu przedklasycznego przykryte grubą warstwą lawy pochodzącej z wybuchu jednego z pobliskich, dziś już nieczynnych, wulkanów. Dalsze odkrycia stanowisk z tego okresu w Dolinie Meksyku, przede wszystkim w miejscowościach El Arbolillo, Zacatenco, Ticomán i Tlatilco, przyniosły wiele interesującego materiału w postaci narzędzi z kamieni i kości, żarn do mielenia ziarna, naczyń glinianych i, szczególnie licznych, niewielkich figurzek z gliny.

G. Vaillant ustalił chronologiczne następstwo znalezionych obiektów, wiążąc je z kolejnymi fazami omawianej epoki, opracował również drobiazgową klasyfikację typów naczyń a zwłaszcza figurek, określając poszczególne typy symbolami literowymi i cyfrowymi. Klasyfikacja ta, choć bardzo skomplikowana, w zasadzie przyjęta została w archeologii amerykańskiej. Zmodyfikował ją nieco i uprościł znany meksykański archeolog i badacz sztuki, M. Covarrubias, przedstawiając jej ujęcie graficzne w formie tablicy, na której plastycznie wykazał powiązania genetyczne istniejące jego zdaniem między poszczególnymi typami i stylami.

W ostatnich czasach odkryto w wielu okolicach Ameryki Środkowej ślady kultur przedklasycznych, zbliżonych do wczesnych kultur Doliny Meksyku, z podobnymi pod względem stylu i techniki wyrobami, a zwłaszcza modelowanymi w glinie figurkami.

Z okresu przedklasycznego pochodzą także figurki i główki z gliny wchodzące w skład poznańskiej kolekcji. Jedne z nich nawiązują wyraźnie do wczesnej fazy Zacatenco i El Arbolillo, a więc pochodzą z ok. 1300–1000 r. p.n.e. Są to przede wszystkim figurki wyobrażające kobiety w turbalach, z ozdobami uszu i nosa. Inne — bliższe są figurynom z Tlatilco i bądź pochodzą z tego

samego okresu bądź z późniejszego między 1000–500 r. p.n.e.

Wszystkie figurki gliniane, o których mowa, były swobodnie kształtowane w ręku. Jak można sądzić z ich wyglądu, rzeźbiąc je, modelowano najpierw tułów i głowę, po czym dodawano ręce i nogi, a następnie wykonywano rysy twarzy — oczy, usta, nos i uszy, przykładając w odpowiednich miejscach kawałeczki świeżej gliny, które z kolei, zależnie od potrzeby, żłobiono lub ryto zapewne za pomocą małego patyczka<sup>1</sup>). Tak wykonane figurynki wypalano, a po wypaleniu malowano zazwyczaj twarz i tułów w ozdobne wzory czerwoną, żółtą, czarną lub białą farbą. Często ozdabiano w podobny sposób jedną tylko stronę ciała. Prawdopodobnie ornamentyka ta wyobraża, stosowane zapewne w rzeczywistości przez ówczesną ludność, ozdabianie ciała barwnymi wzorami odbijanymi, jak można sądzić, za pomocą glinianych, płaskich lub walcowatych pieczęci występujących w grobach tego okresu<sup>2</sup>).

Figurki wyobrażają najczęściej postacie kobiet obnażonych całkowicie lub ubranych tylko w krótkie, założone poniżej bioder, spódniczki z tkaniny bądź, w niektórych wypadkach, wykonane jak się



Ryc. 10. Figurka z gliny typu Zacatenco. Muzeum Narodowe w Poznaniu





Ryc. 11. Figurka z gliny typu Tlatilco. Muzeum Narodowe w Poznaniu

zdaje z trawy. Niektóre figurki mają na głowie wymyślnie upięte turbany u innych głowa jest odkryta, a włosy ułożone w rodzaj wałeczków bądź skręcone w długie pasma wiszące na kształt war-



Ryc. 12. Figurka z gliny. Muzeum Narodowe w Poznaniu

kocza z przodu po obu bokach głowy sięgając do piersi lub niekiedy aż do brzucha. Włosy zazwyczaj malowane były na czerwono, stąd przypuszcza się, że kobiety wówczas farbowały sobie powszechnie uczesania.

Wiele figurek wyobraża kobiety o szerokich biodrach, grubych nogach, wąskiej talii i krótkich ramionach, niektóre z nich stoją, inne siedzą, same lub trzymając dzieci, zdarzają się także figurynki w pozycjach tanecznych. Są także figurki o dwóch głowach, podwójnych ustach i potrójnych oczach.

Stosunkowo mniej liczne są figurki wyobrażające mężczyzn, zwykle przepasanych tylko opaską biodrową, czasem noszących inne jeszcze części stroju m.in. turbany na głowie, a nawet hełmy. Spotyka się także figurki męskie w maskach na twarzy, uważane na ogół za wyobrażenia szamanów, a także figurki graczy w piłkę, akrobatów, jak również starych mężczyzn, może przedstawiających tzw. starego boga albo boga ognia, którego wizerunki występują często w sztuce późniejszych okresów.

Obok figurek ludzi odkryto także, m.in. w Tlatilco, figurki podobne do jaguarów jak również postacie z maskami jaguarów na głowie i osobliwe maski z gliny, niektóre półludzkie — półwierzęce, wykazujące pewne analogie do wytworów kultury Chavin w Peru, pochodzącej jak można przypuszczać, mniej więcej z tej samej epoki<sup>3)</sup>.

W figurkach z Tlatilco doszukiwano się także śladów oddziaływania kultury Olmeków znaną z Zatoki Meksykańskiej.

Figurki gliniane z okresu przedklasycznego różnią się bardzo wyraźnie między sobą także i szczegółami technicznymi ich wykonania m.in. sposobem modelowania oczu i ust. Amerykański archeolog i historyk sztuki staromeksykańskiej, H. Spinden, badając to zagadnienie wyróżnił osiem odmiennych rozwiązań technicznych zaznaczenia oczu, wśród nich rycie małych rowków na miejscu oczu, w twarzy modelowanej figurki, rycie takich rowków w bryłce gliny nałożonej na miejsce oka, wykonywanie okrągłych wyźłobień w twarzy końcem tępego narzędzia trzymanego pionowo, wykonywanie podobnych wyźłobień w nałożonych bryłkach gliny, wykonywanie wyźłobień za pomocą okrągło lub dłutowato zakończonego narzędzia trzymanego pod kątem. Te stosunkowo proste sposoby techniczne, zwłaszcza drugi, zwany ziarnkiem kakao, rozpowszechnione były na dużym obszarze nie tylko Meksyku, ale i w Ameryce Południowej aż po Kolumbię i Ekwador<sup>4)</sup>. Duża ilość tych odmian reprezentowana jest w zbiorze poznańskim. Znacznie mniejszy zasięg miały inne, bardziej rozwinięte technicznie, metody uwzględniające w modelowaniu oka źrenicę, a nawet i powieki.



Trudno jest ustalić dokładnie jakie znaczenie posiadały te figurki. Niewyjaśnioną również jest sprawa czy i jakiego rodzaju miały one związek z kultem zmarłych poza tym, że składano je zmarłym do grobu. W poszukiwaniu uzasadnienia tego faktu wysuwano m.in. przypuszczenie, że figurki takie, a przynajmniej niektóre z nich, mogły wyobrażać postać zmarłego. M. Covarrubias, opierając się na dużej bardzo ilości figurynek spotykanych w grobach — w niektórych znaleziono ich około setki — doszedł do wniosku, że zadaniem ich mogło być symboliczne wyobrażenie osób, jakie miałyby towarzyszyć zmarłemu w jego drodze w zaświaty<sup>5</sup>). Figurki przedstawiające kobiety o szczególnie rozszerzonych biodrach i grubych nogach niektórzy badacze uważają za kobiece bóstwa płodności związane z agrarnymi wierzeniami i zabiegami magicznymi. Warto zaznaczyć, że figurki tego typu, w licznych lokalnych wariantach, mają nieprzerwany zasięg od Meksyku po Amerykę Południową.

Odrębne miejsce w kolekcji poznańskiej zajmują niewielkie rzeźby z twardego kamienia pochodzące z południowo-zachodniej części Meksyku, z dorzecza rz. Balsas, głównie z doliny jej prawobrzeżnego dopływu, rz. Mezcala, w obecnym stanie Guerrero. Jest to obszar, który, jak można sądzić z liczby i rodzaju odkrytych tam przedmiotów, musiał mieć w różnych okresach przedkolumbijskich czasów silne powiązania z najbardziej znanymi starożytnymi kulturami Meksyku, m.in. z kulturą Olmeków, Teotihuakanów, Misteków oraz Azteków. Mimo jednak istnienia licznych przedmiotów pochodzących z tego terenu pozostał on nadal obszarem szczególnie mało zbadanym pod względem archeologicznym. Większość odkrytych tam obiektów wywodzi się z grabieżczych przetrząsań grobów i innych stanowisk dokonywanych w ciągu ostatnich dziesiątków lat na stosunkowo dużą skalę przez poszukiwaczy skarbów, starannie ukrywających tajemnicę źródła swych zdobyczy i świadomie podających mylne informacje o ich pochodzeniu. Terenem tym zajął się bliżej M. Covarrubias określając w przybliżeniu granice obszaru tzw. kultury Mezcala i charakteryzując ją przedmioty, głównie niewielkich rozmiarów figurki rzeźbione w różnych gatunkach twardego kamienia najczęściej o barwie zielonej, szarozielonej, szarej bądź czarnej<sup>6</sup>).

Styl Mezcala charakteryzuje osobliwa faktura rzeźbionych figurek, wyrażająca się w schematycznym ujęciu zarysu wyobrażanej postaci i jej rysów twarzy symetrycznie rozmieszczonych na prostokątnej, trapezoidalnej lub zbliżonej do trójkąta płaszczyźnie. Figurki te mają ręce ułożone na piersiach, opuszczone luźno wzdłuż ciała lub, podobnie

jak to spotyka się na niektórych rzeźbach Oceanii, umieszczone na brzuchu, nogi zwykle miewają zgięte, z kolanami przy łokciach.

Figurki kultury Mezcala kształtem przypominają niekiedy głowice toporków, ciosków lub młotków<sup>7</sup>). Podobieństwo do toporka przejawia się także i to bardzo wyraźnie w dwóch okazach kolekcji poznańskiej. Jeden z nich posiada nawet wyłobnienie ułatwiające ewentualne osadzenie go w rękojeści. Nie jest wykluczone, że toporki tego typu miały znaczenie obrzędowe lub magiczne podobnie jak i figurki o wyraźniej zaznaczonych kształtach ludzkich postaci. Czas powstania kamiennych figurek Mezcala określa się w przybliżeniu na wieki III—VI n.e. Ze względu jednak na ich osobliwą fakturę, nie byłoby dziwne gdyby wyniki badań archeologicznych na terenie Guerrero przesunęły tę datę znacznie wstecz — z wczesnego okresu klasycznego do okresu formatywnego.

Z zachodnich regionów Meksyku, położonych nad Pacyfikiem na pñ. zach. od Guerrero, pochodzi kilka rzeźb kolekcji poznańskiej wykonanych w glinie, które nawiązują wyraźnie do wytwo-



Ryc. 13. Figurka rzeźbiona w kamieniu. Styl Mezcala. Muzeum Narodowe w Poznaniu



rów tzw. kultur Zachodu, z Nayarit, Colima, Jalisco i Michoacán, wyróżniających się w sztuce staromeksykańskiej wyraźnie odmiennym, świeckim charakterem twórczości plastycznej. Twórczość tę cechuje brak skomplikowanej symboliki religijnej, będącej tak charakterystycznym dla pozostałych obszarów Meksyku odbiciem w sztuce widzenia świata poprzez pryzmat religii. Sztuką Zachodu zainteresowało się wielu artystów Meksyku, m.in. Diego Rivera, którego słynna kolekcja rzeźb ceramicznych uchodzi za najcenniejszą w tej dziedzinie. Większość tych modelowanych ręcznie i wypalanych figurek z gliny, zazwyczaj pustych wewnątrz, często z otworem u góry, niewielkich lub dość dużych rozmiarów, znaleziona została na cmentarzyskach, w grobach, do których je wkładano w darze dla zmarłych.

Wszyscy autorzy omawiający sztukę Zachodu podkreślają jej realistyczny, żywy i często anegdotyczny styl oraz dążenie ówczesnych twórców do wydobycia charakterystycznych cech wyobrażanych przez nich postaci, bez gubienia się w naturalistycznych szczegółach, do przedstawiania scen z życia codziennego i wyobrażenia ludzi przy pracy, zabawach, rozmowie i wypoczynku. Obok rzeźb

ludzi często spotyka się wizerunki ptaków i zwierząt, zwłaszcza psów — śpiących, karmiących małe, drapiących się, siedzących lub leżących w różnych pozycjach. Częstotliwość występowania rzeźb psów może wiązać się z jednej strony z uprawianą w dawnym Meksyku hodowlą specjalnej ich rasy na pożywienie, z drugiej — z rolą psów w ówczesnych obrzędach pogrzebowych. Pies uważany był za przewodnika swego zmarłego pana w zaświatach i towarzyszył mu w tym celu do grobu. Niestety figurek psów nie ma w kolekcji poznańskiej.

Dokładna chronologia kultur Zachodu nie została jeszcze opracowana. Najdawniejsze znaleziska z Jalisco i Colima zaliczane są w przybliżeniu do wczesnego okresu klasycznego. Brak również bliższych danych o dawnych ludach tego obszaru za wyjątkiem Indian Tarasków, najważniejszego w XIV i XV w. ludu zachodniego Meksyku, dobrze znanego dzięki kodeksom indiańskim i kronikom hiszpańskim opisującym jego dzieje i kulturę.

Do cennych bardzo obiektów kolekcji poznańskiej należą gliniane urny Zapoteków, pochodzące z dzisiejszego stanu Oaxaca, w którym znajdował się kwitnący niegdyś ośrodek jednej z najwyższej rozwiniętych starożytnych kultur południowo-za-



Ryc. 14. Rzeźba w kamieniu. Styl Mezcala. Muzeum Narodowe w Poznaniu



Ryc. 15. Figurka z gliny. Kultura Zachodu. Muzeum Narodowe w Poznaniu



chodniego obszaru Meksyku, kultury Monte Albán. Ruiny wielkiego miasta Monte Albán od którego kultura ta otrzymała swą obecną nazwę i które stanowiło centrum cywilizacji rozległej doliny Oaxaca i sąsiadujących z nią ziem, wznoszą się na szczycie jednej z otaczających tę dolinę gór, nazwanej przez Hiszpanów Białą Górą. Ruiny te zostały szczególnie starannie przebadane przez archeologów meksykańskich, zwłaszcza A. Caso i I. Bernal'a. W wyniku systematycznie prowadzonych przez nich prac wykopaliskowych odkryto w Monte Albán całe kompleksy budowli o charakterze publicznym, jak m.in., świątynie, boiska do obrzędowej gry w piłkę i pałace. Odkryto tam również ponad 150 grobów zawierających niejednokrotnie przedmioty o wielkiej wartości naukowej, artystycznej i materialnej. W dziejach Monte Albán istniejącego, jak wykazały badania, conajmniej dwa tysiące lat na tym samym miejscu przed przybyciem Hiszpanów, wyodrębniono pięć faz rozwojowych począwszy od okresu przedklasycznego aż po lata, poprzedzające na krótko konkwistę, gdy miastem zawładnęli sąsiadujący z Zapotekami Mistekowie, twórcy tzw. kultury Mistek-Puebla. Rozkwit starożytnej kultury Zapoteków przypada w przybliżeniu na wieki V—X wzgl. XI n.e.

Warto zaznaczyć, że Zapotekowie, twórcy wysokiej kultury Monte Albán, jeśli nawet nie wszystkich jej faz rozwojowych, to w każdym razie — okresu rozkwitu w I tysiącleciu n.e., zachowali swą odrębność etniczną do czasów obecnych, w przeciwieństwie do wielu innych ludów starożytnego Meksyku, które były już nieznane na wiele wieków przed przybyciem Hiszpanów. Zapotekowie żyją do dziś w Oaxaca, stanowiąc główny trzon indiańskiej ludności tego stanu i należą, podobnie jak i Aztekowie, do grupy Indian wywodzących się od dawnych mieszkańców Meksyku o historycznie zadokumentowanej przeszłości.

Dla wczesnego okresu Monte Albán szczególnie charakterystyczne są figurki gliniane kształtowane w ręku, zbliżone do znanych z innych terenów Meksyku figurek okresu przedklasycznego, a następnie rzeźby reliefowe na płytach kamiennych. Do rzeźb tych należą słynne wyobrażenia postaci o osobliwych rysach i pozach, tzw. „danzantes”, przejawiające wyraźne cechy sztuki Olmeków znad Zatoki.<sup>8)</sup> W II-im okresie obok form nawiązujących do twórczości poprzedniej fazy, pojawił się w ceramice nowy styl kształtowania naczyń. Były to naczynia figuralne grzebane wraz ze zmarłymi w grobach możniejszych członków ówczesnej społeczności Monte Albán. Ten typ naczyń osiągnął szczególnie wysokie formy rozwoju w III-im, klasycznym, okresie kultury Doliny Oaxaca, a zwłaszcza w pierwszej, wczesnej jego fazie, zwanej okresem IIIa.

W tym również okresie rozwinęła się w Monte Albán sztuka budowania grobowców o kamiennych fasadach i wnętrzach zdobionych barwnymi freskami.

Sztuka budowania grobów uważana za jedną z charakterystycznych cech kultury Monte Alban, przeszła od okresu przedklasycznego do upadku tej kultury przez długotrwały cykl rozwojowy.

Zapoteckie groby w Dolinie Oaxaca znajdowały się na zboczach góry i pod fundamentami niektórych budowli, kryły się również pod tzw. „mogotes”, sztucznymi pagórkami usypanymi w kształcie platform lub piramid z ziemi, lub z cegieł suszonych na słońcu, z prostokątnymi placykami usytuowanymi u czterech stron wzgórza. Ten typ grobów, jak można przypuszczać, wiązał się ze znanym u Zapoteków i Misteków zwyczajem chowania możniejszych zmarłych w naturalnych jaskiniach. Niektórzy badacze wyprowadzają ten zwyczaj z wierzenia Indian, że przodkowie miejscowej ludności wyszli z wnętrza ziemi przez otwory w niej znajdujące się, a zmarli tą samą drogą muszą powrócić do świata podziemnego — praojczyzny ich dziadów<sup>9)</sup>.

W III-im okresie Monte Albán rozwinęła się monumentalna architektura grobowa Zapoteków, wyrażająca się w obudowie fasad grobowców blo-



Ryc. 16. Urna pogrzebowa. Kultura Monte Albán. Muzeum Narodowe w Poznaniu



kami kamieni, tworzących obramowanie niewielkich prostokątnych drzwi, zamykanych po pochówku płytą zdobioną reliefami. Nad wejściem do grobowca umieszczano ozdobne gzymsy z napisami hieroglificznymi. Ściany komory wewnętrznej wykładano w tym okresie stiukiem, na którym malowano freski, wyobrażające zazwyczaj bóstwa i kapłanów. Styl tych fresków przypomina malarstwo ścienne z Teotihuacán na wyżu meksykańskim.

Urny zapotECKIE z kolekcji poznańskiej wykazują wyraźne podobieństwo do urn figuralnych z klasycznego okresu Monte Albán. Urny tego typu uchodzą za szczególnie wyróżniającą cechę kultury Doliny Oaxaca. Występują już w pierwszych okresach dziejów Monte Albán, ale szczególnie ozdobne stają się w okresie III, w którym następuje pełnia ich rozkwitu. W okresie IV, rzeźba ceramiczna Monte Albán upada całkowicie. Urny figuralne należały do wyposażenia grobów. Umieszczano je pojedynczo lub w większej ilości w komorze wewnątrz grobowca, lub nazewnątrz, we wnęce nad gzymsem znajdującym się nad wejściem. Wkomponowywano je wówczas w ściany fasady. Rzeźby te sporządzano zazwyczaj z gliny szarej lub kawowej, a następnie często malowano. Były one kształtowane ręcznie, choć w późniejszych okresach, jak się zdaje, modelowano je niekiedy w formach.

Urny figuralne wyobrażają postacie ludzi, bóstw lub zwierząt. Figury ludzi przedstawiane są najczęściej w pozycji siedzącej, na skrzyżowanych nogach lub na podstawie podobnej do skrzyni. Siedzą zwykle wyprostowane z głową wzniesioną do góry, czasami klęczą lub stoją z rękami rozpostartymi, wzniesionymi do góry lub wyciągniętymi przed sobą. Gdy siedzą, ręce mają oparte na kolanach albo trzymają w nich czarę lub jakiś inny przedmiot o znaczeniu obrzędowym. Twarze rzeźbione na urnach charakteryzują wygięte, dość mięsiste nosy, na w pół otwarte usta, czasem skośne oczy lub opadające ciężko powieki. Głowy rzeźb są często znacznie większe od reszty ciała wyobrażonej postaci przy czym wrażenie to potęguje jeszcze bogaty strój nagłówny w rodzaju korony lub pióropuszu z piór ptaka quetzala. Stroje nagłowne, ciężkie naszyjniki, krążki w uszach, ozdobne przednie fartuszki, emblematy obrzędowe podkreślają bogactwo ozdób przedstawianych pod koniec okresu III z przepychem, z racji którego styl tych urn uzyskał określenie „baroku amerykańskiego”<sup>10</sup>).

Wiele postaci na urnach ma na twarzy maski. W większości wypadków wyobrażają one zapotECKIEGO boga deszczu, Cocijo, odpowiednika deszczowego bóstwa ludów wyżu meksykańskiego, Tlaloca. Bóg Cocijo odgrywał wielką rolę w dawnych wierzeniach Zapoteków, uchodził on za najwyższe ich bóstwo i z tej racji nadawano mu przydomek Pitao

czyli Wielki. Często także wizerunki na urnach przedstawiają boga kukurydzy, cozobi.

Na urnach wyobrażających postacie zwierząt najczęściej występuje wizerunek jaguara. Jest to uzasadnione w pełni faktem, że drapieżnik ten posiadał szczególnie duże znaczenie w dawnych wierzeniach ludów Ameryki Środkowej i części Ameryki Południowej.

Nie zawsze jasne jest, jak dotąd, przeznaczenie tych osobliwych urn zwanych powszechnie urnami pogrzebowymi. Umieszczane w komorach grobowych dla pogrzebania ich ze zmarłymi odgrywały zapewne rolę darów pochówkowych, stawiane przed wejściem do grobowca mogły pełnić funkcję strażników grobu. Urny figuralne odnajdywano jednak również i w świątyniach, gdzie występowały pozornie bez jakichkolwiek powiązań z obrzędami pogrzebowymi.

Trzecim trzonem poznańskiej kolekcji są liczne przedmioty pochodzące ze znalezisk odkrytych w ruinach miasta Teotihuacán, które w okresie klasycznym stanowiło główny ośrodek kulturowy na wyżu meksykańskim. W skład teotihuakańskiego zbioru wchodzi bardzo różnorodne obiekty — ce-



Ryc. 17. Urna pogrzebowa. Kultura Monte Albán. Muzeum Narodowe w Poznaniu



ramika w postaci naczyń oraz rzeźb modelowanych w glinie, rzeźby figuralne i maski twarzowe z kamienia, przedmioty o charakterze obrzędowym jak np. tzw. „świeczniki” do spalania kadzidła bądź użytkowym, jak narzędzia, rozcieracze do ziarna, ciężarki do przęślików czy też ozdoby — naszyjniki i krążki do uszu.

Problem pochodzenia kultury Teotihuacán należy do zespołu nierozwiązanych do dziś jeszcze zagadnień dziejów starożytnego Meksyku. Mimo zakrojonych na szeroką skalę badań prowadzonych na terenie Teotihuacán nie uzyskano jeszcze do tychczas jasnej odpowiedzi na pytania kim byli twórcy miasta, kiedy zostały założone podwaliny jego wysokiej kultury, w jakim czasie i jaką drogą docierały tu obce elementy i jaki był ich udział w procesie kształtowania się tego zagadkowego ośrodka.

Lud, który zbudował Teotihuacán, już dla Azteków był legendarną społecznością. Aztekowie uważali, jak podają relacje kronikarskie, że to wielkie miasto ruin leżące za ich czasów od dawna w gruzach, było dziełem żyjących na długo przed pojawieniem się ludzi olbrzymów, zwanych quinametin, którzy zostali zniszczeni przez jedną z katastrof jakim, według wierzeń azteckich, kolejno podlegał świat. Giganci quinametin uchodzili nie tylko za twórców olbrzymich piramid w Teotihuacán, znanych obecnie pod nazwą Piramidy Słońca i Piramidy Księżyca, ale także i równie słynnej i wielkiej piramidy w Cholula.

Nazwa miasta — Teotihuacán — jest pochodzenia azteckiego i oznacza „Miejsce, w którym (ludzie) stają się bogami”. Według relacji Sahaguna nazwano je tak gdyż uchodziło ono za miejsce pochówku królów, zgodnie zaś z wierzeniami Azteków, przekazanymi przez tego uczonego mnicha w jego słynnej kronice, zmarli stawali się po śmierci bogami. „Starcy mówili, kto umarł stał się bogiem, a gdy rzekli — on stał się bogiem, znaczyło to — on umarł”.<sup>11)</sup>

Badania archeologiczne na terenie Teotihuacán datują się właściwie od 1905 r., jednakże systematycznie zaczęto je prowadzić dopiero od lat 1917—1920. W pracach tych, poza znanymi badaczami meksykańskimi jak m. in. M. Gamio i P. Armillas, uczestniczyli także i obcy uczeni, wśród nich szwedzki archeolog S. Linné, który pierwszy odkrył i zbadał rozległy kompleks domów mieszkalnych. Wyniki dotychczasowych badań rzuciły nowe światło na zagadnienia rozmiaru miasta i jego układu urbanistycznego z głównymi budowlami rozmieszczonymi wzdłuż wielkiej osi ukierunkowanej z północy na południe oraz odchodzącymi od niej mniejszymi ulicami prowadzącymi do właściwych, silnie zagęszczonych, dzielnic mieszkalnych. Przeprowa-

dzone prace wykopaliskowe pozwoliły stwierdzić, że Teotihuacán był rozległym, otwartym, nieufortyfikowanym ośrodkiem miejskim ze strefą centralną z budowlami publicznymi, świątyniami, pałacami, szeroką aleją i obszernymi placami oraz siecią węższych uliczek, małych placików i zespołami skromniejszych domów. Odkrycia S. Linné’go i P. Armillas przyczyniły się w dużym stopniu do zmiany panującego przez długi czas poglądu, że Teotihuacán był wyłącznie centrum religijnym i nie posiadał właściwych dzielnic mieszkalnych.

Zabytki znalezione w licznych grobach znajdujących się na terenie miasta umożliwiły bliższe poznanie niektórych przynajmniej dziedzin kultury materialnej jego mieszkańców. Groby te usytuowane były pod podłogą budynków mieszkalnych zgodnie z powszechnie spotykanym u ludów Ameryki Środkowej i Południowej zwyczajem chowania zmarłych w ich domach. W jamach grobowych odkryto, obok szczątków zmarłych ludzi, różnorodne przedmioty składane tam zapewne jako dary pochówkowe, wśród nich narzędzia i broń z kamieni, głównie z obsydianu, naczynia gliniane o rozmaitych kształtach i technikach zdobienia, liczne figurki z gliny, ozdoby i sprzęty domowego użytku.

W dziejach Teotihuacán wyróżniane są cztery główne fazy, określane przede wszystkim na podstawie odmian typów ceramiki. Dzieje te trwały do VII—VIII, a nawet może do IX w. n.e., poczynając od bliżej nieustalonych w czasie zakładzin miasta w epoce przedklasycznej, zapewne w pierwszych wiekach p.n.e., poprzez okres rozwoju i rozkwitu w klasycznej epoce, w V i VI w. n.e., zakończony upadkiem i całkowitym zniszczeniem miasta. Czwartą fazę wiąże się z przypuszczalnym przesiedleniem się części ludności zburzonego miasta do położonych w pobliżu osiedli, w których przez długi jeszcze czas utrzymywały się cechy dawnej kultury Teotihuacán szczególnie wyraźnie przejawiające się w stylu wyrabianych tam naczyń i figurek z gliny<sup>12)</sup>. Najściślej umiejscowiony jest w czasie okres klasyczny historii miasta, ponieważ Teotihuacán utrzymywał wówczas wyraźne kontakty z Majami, czego dowodem są liczne znaleziska teotihuakańskie odkryte w Gwatemali i Hondurasie i występujące razem z wytworami Majów, datowanymi wg J.E.S. Thompsona na lata 435—623.

Okazy poznańskiej kolekcji pochodzą głównie z II-go okresu i z III-go. Do ich zespołu należą szczególnie charakterystyczne dla kultury Teotihuacán, rzeźbione w kamieniu zarówno, w postaci siedzącej figury tzw. „Boga Ognia” albo „Starego Boga”. dźwigającego na głowie płaską misę na żar węglowy. Wizerunki „Starego Boga” w tym czasie rzeźbione były również w glinie. Zachowały się liczne jego wyobrażenia, figurki i główki,



kształtowane ręcznie lub modelowane w formach, przedstawiające starego, bezzębnego mężczyznę o twarzy pełnej zmarszczek na czole i policzkach. Oprócz rzeźb „Starego Boga” często także spotyka się w znaleziskach teotihuakańskich figurki lub główki tzw. „Grubego Boga”, o grubym brzuchu i puciołowatych policzkach.

Bóstwa te jednak, mimo częstotliwości występowania ich wizerunków, zajmowały w religii i sztuce Teotihuacán drugie miejsce po bóstwie deszczu, któremu podlegały wszystkie wody ziemi i nieba. Dla rolniczego ludu jakim byli Teotihuakanie mieszkający na suchej wyżynie bóstwo „które czyni wyrastanie z ziemi” było najwyższym bóstwem umożliwiającym życie roślinom, ludziom i zwierzętom. Z tej racji było ono często wyobrażane w sztuce na malowidłach ściennych, w ornamentyce architektonicznej, w rzeźbie w kamieniu i glinie, w monumentalnych i drobnych formach plastycznych. Od czasów Teotihuacán wyobrażenia boga deszczu, zwanego później przez Azteków „Tlaloc”, pojawiają się stale w sztuce ludów wyżu meksykańskiego i sąsiadujących z nim obszarów. W wizerunkach tych twarz boga zwykle przybiera postać maski



Ryc. 18. Bóg ognia, rzeźba w kamieniu. Teotihuacán. Muzeum Narodowe w Poznaniu

z rozdwojonym językiem węża, wyobrażającym zapewne błyskawicę i pierścieniami wokół oczu, jak na jednej z główek glinianych stylu Teotihuacán i głowie rzeźby zapotekkiej, znajdujących się w muzeum etnograficznym w Poznaniu.

Do cennych bardzo pozycji poznańskich należą także gliniane, kształtowane w ręku lub modelowane w formach główki klasycznego okresu Teotihuacán, które z racji szczególnie starannego ich wykonania i realistycznego ujęcia nazywane są „portretowymi głowami”. Niekiedy określa się je również jako „golone głowy” gdyż mają gładkie czaszki bez jakichkolwiek śladów włosów czy też stroju nagłownego, czasami tylko zdobiły je osadzone w uszach krążki. Główki te, małych bardzo rozmiarów, 2–4 cm, stanowiły część smukłych, niewielkich figurek glinianych, wyobrażających mężczyzn całkowicie obnażonych lub ubranych tylko w przepaskę biodrową. Twarze o jasno zaznaczonym trójkątnym kształcie, mają wyraziste rysy o odmiennym charakterze i wyrazie każda, mimo zasadniczego podobieństwa w obrębie typu, dzięki czemu istotnie sprawiają wrażenie indywidualnych pełnych życia portretów. Główki tego rodzaju znajdują się w ogromnej ilości na stanowiskach teotihuakańskich.

Istnieją różne przypuszczenia na temat znaczenia tych główek i figurek jak i celu produkowania ich na tak wielką skalę. Uczony meksykański A. Caso wyraził myśl, że są one wyobrażeniami zmarłych przebywających w raju boga deszczu. Odmienną, ale nie udokumentowaną wystarczająco hipotezę, wysunęła ostatnio L. Séjourné, prowadząca w 1955 r. prace wykopaliskowe w jednym z kompleksów mieszkalnych na terenie Teotihuacán. Opierając się na analizie tekstów azteckich zaczerpniętych głównie z kroniki Sahaguna, doszła ona do wniosku, że figurki z „ogolonymi głowami” mogły przedstawiać tzw. „pochtecas”, którzy podobnie jak i kapłani golili sobie włosy na głowie, z reguły czyniąc to przed wyruszeniem w drogę. Nazwą tą Aztekowie określali wędrownych kupców, odgrywających dużą rolę w ich dawnym społeczeństwie. Séjourné uważa jednak „pochtecas” raczej za pielgrzymów wyruszających, na podobieństwo Quetzalcóatla, na poszukiwanie kraju Słońca<sup>13</sup>).

W poznańskiej kolekcji znajdują się ponadto liczne główki innego typu o bardzo zróżnicowanym wyglądzie, wykazujące duże bogactwo form uczesania i strojów głowy. Wśród nich wyróżniają się figurki w masce jaguara na głowie, główki w przepaskach gładkich lub wzorzystych i w strojach nagłownych z piór, w okryciach przypominających różne odmiany turbanu, główki z wymyślnymi uczesaniem, tworzącymi niekiedy rodzaj hełmu, przyozdobione rodzajem wieńca z piór i główek z szerokimi pierścieniami dookoła oczu.



Typowymi dla III-go okresu Teotihuacán są także szczególnego rodzaju figurki o ruchomych członkach, przypominające poruszane na sznurku laleczki. Większość jednak badaczy jest zdania, że figurki takie napewno nie służyły jako zabawki lecz miały, nieznaną nam jeszcze bliżej, znaczenie wiźzeniowe bądź magiczne. Podobna figurka z otworami w górnej części tułowia dla przewlekania sznurka znajduje się w zbiorach poznańskich.

Ważną dziedziną sztuki Teotihuakanów w II-im okresie i III-im były rzeźbione maski z bazaltu, jadeitu, andezytu i innych gatunków kamienia, o oczach wykładanych zazwyczaj masą perłową lub płytkami z obsydianu. Starsze maski wykazują wyraźne cechy olmekoidalne, świadczące o istniejących wówczas powiązaniach kulturowych między wyżem meksykańskim i wybrzeżem Zatoki. Styl tych masek ulegał w poszczególnych okresach różnym przemianom<sup>14</sup>), w starszych oczy są skośne, usta o grubych wargach wygięte łukowato, w późniejszych — usta o wygiętej górnej wardze są nawpół otwarte z widocznymi zębami. Głębokie oczodoły wypełniano zwykle jakąś wykładziną. W ostatnim okresie maski miały kształt zbliżony do trójkąta względnie trapezu, zarys wąskich szpar oczu był poziomy, wargi cienkie, nawpół otwarte usta.

Maski z kolekcji poznańskiej, jak się zdaje, wykazują najwięcej podobieństwa do tego ostatniego typu.

Jakie było przeznaczenie tych masek dokładnie nie wiadomo. M. Covarrubias i W. Krickeberg przypuszczają, że mogły być przymocowywane podczas obrzędów pogrzebowych do opakowań szczątków zmarłego podobnie jak azteckie maski mozaikowe czy też maski w dawnym Peru<sup>15</sup>). To przypuszczenie zdaje się potwierdzać odkrycie wśród znalezisk teotihukańskich rzeźbionych figurek glinianych wyobrażających zmarłego siedzącego na stołku w rodzaju tronu, w bogatym stroju głowy i z maską na twarzy zupełnie podobną do masek kamiennych znajdujących w grobach.

Do rzędu przedmiotów szczególnie charakterystycznych dla kultury Teotihuacán należą także małe, zazwyczaj podwójne, naczynka z gliny, znane pod nazwą „candeleros” tzn. świeczniki, reprezentowane dość licznie w kolekcji poznańskiej. Wykonane na ogół niezbyt starannie mają one zwykle grube ścianki, szorstką chropowatą powierzchnię i często w paru miejscach, przewiercone na wylot otwory. Czasami ścianki ich są gładkie bądź też ozdobione wyciśniętymi liniami lub punktami.

Dokładnie nie ustalono jeszcze dotychczas jaki był użytek tych „candeleros”. Przeważają przypusz-



Ryc. 19. Głównki z gliny. Teotihuacán. Muzeum Narodowe w Poznaniu



czenia, że miały one znaczenie obrzędowe i służyły jako swoiste „żarownie” do spalania kadzidła. Te przypuszczenia poparte zostały odkryciem w nich śladów kopalu, używanego powszechnie przez ludy Mezoameryki, jako kadzidło<sup>16</sup>). W niektórych znaleziono także resztki wosku. Północnoamerykański archeolog, Zelia Nuttall, na podstawie analogii ze stwierdzonym u Azteków zwyczajem spalania na cześć bogów w małych naczynkach kilku kropli krwi zmieszanej z kopalem, doszła do wniosku, że „candeleros” służyły do tego samego celu Teotihuakanom. „W czasie szóstego ruchomego święta — jak pisze — ci, którzy chcieli oddać hołd bogowi Quetzalcoatlowi posyłali do świątyni naczynka, opisane przez Sernac, kronikarza hiszpańskiego z XVII w., jako małe „solniczki”, zawierające osiem do dziewięciu lub więcej kropli ich własnej krwi, spuszczonej na paski papieru, które następnie palono wraz z żywicą kopalu na ołtarzach świątyni”<sup>17</sup>).

Opisanie całej kolekcji poznańskiej czy choćby tylko wszystkich obiektów pochodzących z Teotihuacán, nawet z wyłączeniem bogatego zbioru ceramiki staromeksykańskiej i zbiorów azteckich, przekroczyłoby znacznie ustalone rozmiary mego artykułu. Zamykając to bardzo ogólne z konieczności omówienie, chciałabym raz jeszcze powrócić do problemów Teotihuacán i podsumować pokrótce w zakończeniu wyniki przeprowadzanych tam prac wykopaliskowych, rzutujące na zagadnienia genezy i zasięgu kultury tego ośrodka.

Analiza zabytków kultury Teotihuacán, podjęta

przez czołowych badaczy przedkolumbijskich kultur Meksyku, choć nie wyjaśniła dotychczas sprawy jej pochodzenia to jednak rzuciła wiele światła na powiązania ośrodka teotihuakańskiego z kulturami innych regionów kraju. Wydobyte zostały na jaw powiązania Teotihuacán z kulturą Olmeków i obszarem wybrzeża Zatoki, uważanym przez wielu badaczy za podłoże na którym prawdopodobnie ukształtowały się zręby kultury tego szczególnie ważnego ośrodka. Związki z ludami wybrzeża Zatoki we wczesnych fazach dziejów Teotihuacán nie ograniczały się, jak można przypuszczać, tylko do kontaktów z Olmekami, istniały zapewne także i powiązania z kulturą El Tajin, zwaną kulturą Totonaków. Wpływ tej kultury stwierdzono w stylu niektórych malowideł teotihuakańskich oraz w skomplikowanej ornamentyce naczyń z ozdobami reliefowymi o układzie pasowym i splecionych liniach<sup>18</sup>). Daleko idące analogie odkryto również, jak już wspomniano wyżej, między malowidłami ściennymi Zapoteków w Monte Albán i podobnymi malowidłami w Teotihuacán. Najwyraźniejsze jednak powiązania łączyły, jak się zdaje, Teotihuacán okresu klasycznego z kulturą Majów. Świadczy o tym odkrycie występujących w dużej ilości w Kaminaljuyū, na wyżu Gwatemali, szczególnie charakterystycznych dla Teotihuacán naczyń cylindrycznych na trzech nóżkach, zdobionych przy tym technikami powszechnie wówczas stosowanymi w Teotihuacán, ale nie znanych aż do tego czasu u Majów.

#### PRZYPISY

- 1) G. C. Vaillant. *The Aztecs of Mexico*. Baltimore 1956, s. 51
- 2) M. Covarrubias. *Indian Art of Mexico and Central America*. New York 1957, s. 26.
- 3) M. Covarrubias, op.c., s. 27.
- 4) H. J. Spinden. *Maya Art and Civilisation*, Indian Hills, Colorado 1957, s. 286.
- 5) M. Covarrubias, op.c., s. 30.
- 6) M. Covarrubias, op.c., s. 104—114 oraz tegoż autora: *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent*. Indian Art of the Americas. North America: Alaska, Canada, the United States. New York 1954, s. 64; M.D.Coe, *Mexico, Ancient Peoples and Places*, vol. 29, London, s. 127.
- 7) Podobieństwo figurek stylu Mezcala do toporków i młotków podkreśla G. Médioni w swych wyjaśnieniach do albumu: *Art in Ancient Mexico*. Oxford University Press, New York 1941, s. XXI, twierdząc, że kształt tych rzeźb jest szczególnie dostosowany do możliwości uchwytu ręką narzędzi. Na analogie te zwrócił również uwagę Spinden, który nawet opracował tablicę ilustrującą podobną przemianę toporka w rzeźbę. Figurki tego typu mogły, jego zdaniem, pełnić rolę amuletów. H. J. Spinden op.c., s. 288.
- 8) H. D. Disselhoff, S. Linné. *Amérique précolombienne*, Paris 1961, s. 44.

- 9) W. Krickeberg. *Altmexikanische Kulturen*, Berlin 1956, s. 445.
- 10) H. Lehmann. *L'art précolombien*, Paris 1960, s. 26 oraz tegoż autora: *Les civilisations précolombiennes*, Paris 1961, s. 74.
- 11) Fray Bernardino de Sahagun. *Enige Kapitel aus seinem Geschichtswerk wortgetreu aus dem Aztekischen übertragen von Eduard Seler*, I T., Stuttgart 1927, s. 437.
- 12) M. Covarrubias. *Indian Art...*, s. 143 i W. Krickeberg, op.c., s. 407.
- 13) L. Séjourné. *Las figurillas de Zacuala y los texos nahnas*. Estudios de Cultura Nahuatl. vol I. Mexico 1959, s. 54.
- 14) M. Covarrubias, op.c., s.134—136.
- 15) M. Covarrubias, op.c., s. 134 i W. Krickeberg, op.c., s. 405.
- 16) E. Seler. *Die Teotihuacán — Kultur des Hochlands von México*. Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde. V, Berlin, 1915, s. 496; S. Linné. *Archeological Researches at Teotihuacán, Mexico*. The Ethnographical Museum of Sweden, N. S. Public. Nr 1. Stockholm 1934, s. 113—114.
- 17) Z. Nuttall. *A penitential rite of the ancient Mexicans*, Archeological Papers of the Peabody Museum, vol. 1, Nr 7, Cambridge 1904, s. 13.
- 18) W. Krickeberg, op.c., s. 409.
-



# MUZEA

*Jerzy Remer*

## MUZEUM W RATUSZU TORUŃSKIM

Po siedmioletnim remoncie kapitalnym gmachu Ratusza Staromiejskiego, Muzeum Okręgowe w Toruniu otwarte zostało 28 czerwca 1964 roku. Fakt ten zasługuje na uwagę z dwóch względów: pierwszy związany jest ze skomplikowanym programem wieloletnich robót w budynku, który od przeszło 200 lat nie był poddany gruntowniejszym zabiegom konserwatorskim, a w którym zachodziły zmiany nie tylko konstrukcyjne, lecz także związane z aktualnymi potrzebami użytkownikami; drugi z adaptacją gmachu wyłącznie dla celów muzealnych, a z tym celem łączyła się problematyka zagospodarowania wnętrza bez naruszania ich substancji architektoniczno-artystycznych.

Zatrzymując uwagę głównie na tym drugim aspekcie należy jednak podkreślić od razu na wstępie, że wartości historyczno-artystyczne siedmowiekowego Ratusza Staromiejskiego, pozwalające go zaliczyć do najświetniejszych zabytków architektury monumentalnej w skali światowej, zaważyły na charakterze przystosowania ekspozycji muzealnych do zastanych lub odkrytych pomieszczeń o historycznym znaczeniu.

Równocześnie zatem z toczącą się przez szereg lat trudną walką o utrzymanie gmachu w należytym stanie konstrukcyjnym — polegającą na zniwelowaniu sił odkształcających mury, przez zmianę ogromnego ciężaru drewnianej więźby dachowej (z XVIII w) na lekką, stalową i konstrukcyjnego powiązania czterech skrzydeł budynku za pomocą płyty żelbetowej i wieńców żelbetowych, na zabezpieczeniu i wzmocnieniu fundamentów i ich podłoża — usunięto wiele XIX-wiecznych ścian działowych, co przywróciło wnętrzą dawne ich proporcje. Wymieniono przy tym stropy drewniane na masywne, przy czym odkryto szereg stropów belkowych z XVIII-wieczną polichromią. Słowem,

wraz z remontem kapitalnym, zabezpieczającym gmach od destrukcji a przywracającym mu zachwianą statyczność, szły prace odkrywcze, które wielowiekowemu zabytkowi przywróciły w znacznym stopniu układ i pierwotne kształty. Bardzo istotne dla dawnych wnętrza elementy i formy, składające się dziś na tak zróżnicowany w liniach architektonicznych i w kolorystyce „krajobraz” muzealny o wieloplanowych widokach, który chyba najsilniej działa na wyobraźnię i percepcję zwiedzających — stał się podstawą założeń wystawienniczych.

Wychodząc z założeń bazujących na historycznej architekturze wnętrza, należało się liczyć nie tylko z ich wystrojem, lecz także z przekazanymi wymiarami przestrzeni, kubaturą i powierzchnią, a zatem z pojemnością, wyznaczającą wymiarną określoność danej wystawy. W związku z tym przyjęta teza wyeksponowania samej architektury w taki sposób, aby ona sama czy jej fragmenty i detale stanowiły obiekt muzealny — zaważyła na scenariuszach i „krajobrazie” sal wystawowych.

Mając do czynienia z historycznymi pomieszczeniami o funkcjach handlowych, administracyjnych i reprezentacyjnych, które w ciągu wieków straciły swój społeczny i życiowy sens, lecz zachowały niemal w pełni wygląd nadany im przez projektantów i wykonawców zleceń możnego patrycjatu toruńskiego, należało w aktualnych zbiorach muzealnych przeprowadzić selekcję oraz wybór czy dobór muzealiów, które mogłyby zarówno prezentować zasoby muzeum historyczno-artystycznego, jak i zademonstrować z biegiem czasu utraconą „wystawność” o której czytamy w opisach i kronikach. Tworzywo zbiorów Muzeum w Toruniu, wyznaczające jego profil, szczęśliwie nadawało się na właściwe zagospodarowanie wielkich i mniejszych





Ryc. 20. Sala gotycka Ratusza Staromiejskiego w Toruniu

ubikacji. Rodzaj i jakość przedmiotów muzealnych, gromadzonych od stu lat, a w ostatnim okresie pomnożonych przez nowe nabytki i dary, a także depozyty, wzrastając do przeszło 65 tysięcy, po-

zwoliły na zindywidualizowanie i wyspecyfikowanie scenariuszy, opracowywanych w poszczególnych działach przy wybitnej współpracy architektów wnętrz i plastyków. (Wstępny projekt aranżowania



Ryc. 21. Sala gotycka z wystawą Sztuki Średniowiecznej. Ratusz Staromiejski w Toruniu



wnętrz Muzeum w Toruniu wykonany został w r. 1960 przez doc. Józefa Kozłowskiego i mgr Eugeniusza Gąsiorowskiego, na zlecenie Dyrekcji Muzeum, za pośrednictwem P. P. „Pracownie Sztuk Plastycznych”).

Wnętrza Ratusza zagospodarowano w myśl zasady: eksponaty jak najbliżej widza. Stąd jak najmniej ciężkiego sprzętu a jak najwięcej szkła albo wprost pozostawienie eksponatów bez jakiegokolwiek osłony. Reorganizując nasze muzeum niemal od podstaw, należało, oprócz znalezienia sytuacji w odpowiedniej przestrzeni dla określonych obiektów, stworzyć takie warunki, które przy spotkaniach widza-odbiorcy ze sztuką spełniłyby rolę społeczno-estetyczną a zarazem bardzo trudne i bardzo skomplikowane zadania wychowawcze.

Problem wychowania poprzez sztukę w muzeum typu artystycznego, wymagał stworzenia nie tylko sprzyjających warunków do patrzenia, lecz także nauczania i widzenia oraz poznawania dzieł sztuki. Pragnęliśmy zatem w naszym nowym muzeum pokazać szereg koncepcji ekspozycyjnych, w których oprócz historycznego przeglądu zabytków-muzealiów, skoncentrowane by były funkcje artystyczno-społeczne i ogólnokulturalne. Ekspozycje toruńskiego muzeum nazwałbym zatem ekspozycjami syntetycznymi, określając nimi kompozycje pewnych grup i zespołów zabytków, które mogłyby uzyskać własną (niezależną od książkowych ilustracji) formę wystawiennictwa, mogącego

wywierać wpływ przez swą obiektywną rzeczywistość na umysłowość i wrażliwość widza-odbiorcy. Akcentując społeczną rolę ekspozycji, powodowaliśmy się jeszcze przekonaniem, że muzeum wiąże się z całokształtem życia w swoim środowisku, które z przedwojennej statyczności przechodzi procesy sekundujące poczynaniom naszej uczelni, oraz środowiska kultury i sztuki o młodzieńczym i własnym wyrazie. Wydaje się też, że organizacja energii twórczej, tkwiącej w naszym wielowiekowym mieście, uznanym w całości jako pomnik historii, powinna stale oddziaływać na naszą placówkę; jej funkcje sprowadzamy nie tylko do informowania, ale na tych samych zasadach cybernetycznych, chcemy żywy wziąć udział w sterowaniu nowym życiem w myśl szczytnego hasła muzealnictwa polskiego — Muzea Uniwersytetami Kultury, stwarzając dla muzeum własny program działalności i systematycznego działania. To też prawie wszystkie aktualne ekspozycje są nowymi utworami pod względem treści i formy.

W wyniku robót konstrukcyjno-technicznych uzyskano w podziemiach ratusza (od str. pld. i pñ. wsch.) imponującą swymi wymiarami i wystrojem architekturę gotyckich (z XIV w.) piwnic sklepionych, o potężnych słupach granitowych, a przez usunięcie ze ścian tynków odzyskano pierwotny ich wygląd o wyjątkowych wartościach kolorystycznych (wątek ceglany). Zamierzone przeznaczenie tych monumentalnych pomieszczeń na wystawy archeologiczne, mające zobrazować dzieje



Ryc. 22. Wielka Sala Mieszczańska. Ratusz Staromiejski w Toruniu



najstarszych społeczeństw zamieszkujących ziemie dzisiejszego województwa bydgoskiego od końca epoki kamiennej (aż do wczesnego średniowiecza włącznie (poł. XIII w.), uwzględnia w scenariuszu i sprzęcie w maksymalnym stopniu tych wnętrz, w których architektura tworzy świetną oprawę dla poszczególnych członów wystawy i jest jakby współdziałającym jej elementem; głównym materiałem sprzętu są bowiem tutaj przezroczyste tafle szklane, co pozwala na oglądanie ścian, pozostawionych w surowym stanie.

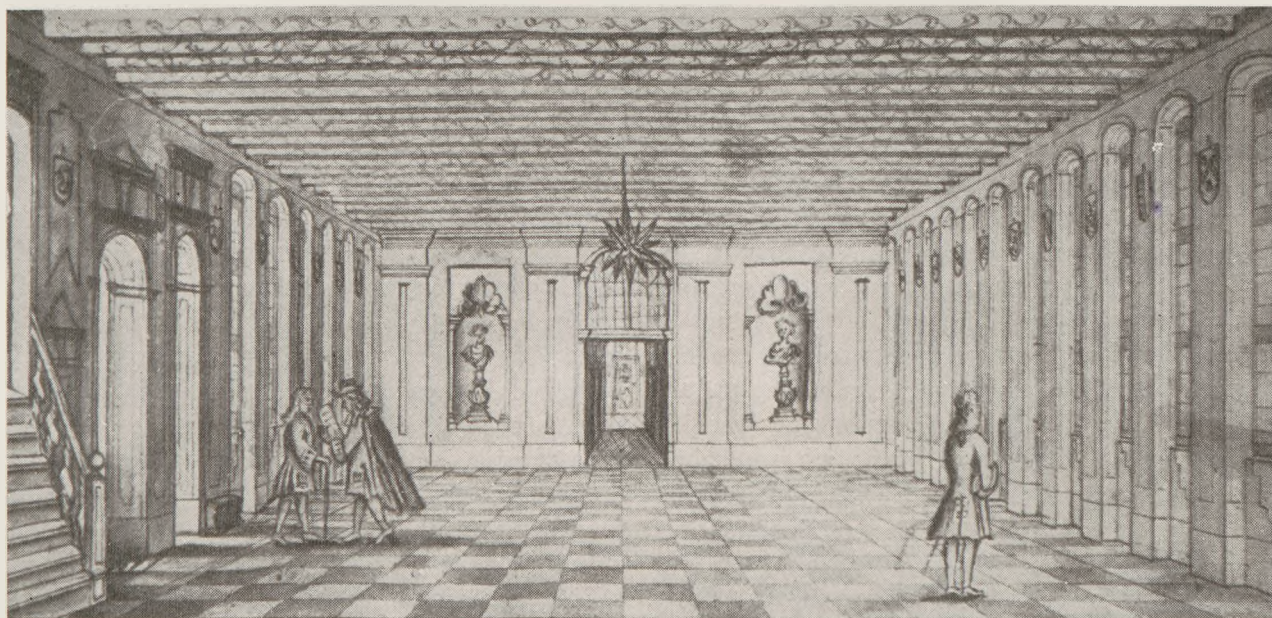
Do najcenniejszych pod względem architektonicznym pomieszczeń w Ratuszu Staromiejskim należą niewątpliwie gotyckie przyziemia, gdzie znajdowały się hale targowe, sukiennice, ławy chlebowe, kramy, tzw. budy, waga miejska i izba sądowa. W projekcie adaptacji wzięto więc pod uwagę plan parteru z charakterystycznymi halami trójnawowymi (oprawie nienaruszonych sklepieniach krzyżowo-żebrowych, odsłoniętych spod tynków), przeznaczając je na ekspozycję sztuki średniowiecznej i rzemiosła artystycznego.

W sali parterowej (od strony wschodniej), w której po oczyszczeniu z tynków „przybył” nowy element, część parterowa zewnętrznej ściany wieży (jej część dolna widoczna jest z piwnicy), zainstalowano dzieła malarstwa i rzeźby sztuki średniowiecznej z okresu od XIV do połowy XVI wieku. Wspomniany trójnawowy układ wnętrza który powstał w początkach XIX wieku, po zlikwidowaniu kramów wraz z odkrytymi w czasie remontu trzema otworami d. kramu, wnękami i wylotami dawnych bram i innymi pomniejszymi pomieszczeniami, wykorzystano na ekspozycję sztuki gotyckiej, (w tym m. in. ołtarzy szafiastych) ziemi chełmińskiej i sa-

mego Torunia, Pomorza Gdańskiego oraz Śląska. W skład stałej wystawy weszły też 32 kwatery witraży z kościołów toruńskich i chełmińskich (z XIV—XV wieku) wraz z grupą witraży herbowych (z kościoła NMP w Toruniu) możliwych rodów mieszczańskich, stanowiących w gotyckim wnętrzu wyjątkową atrakcją dla widza, który może fascynujące dzieła witrażownictwa toruńskiego oglądać z bliska, wprost — nawet z wysokości wzroku — co byłoby nieosiągalne przy zastosowaniu innej formy wystawienniczej. Ekspozowane obiekty sztuki średniowiecznej w środowisku toruńskim, posiadającym w swych kościołach gotyckich dzieła sakralne wysokiej klasy — są jakby ich uzupełnieniem a zarazem przeglądem najważniejszych kierunków i stylów, pozostających pod sugestią wpływów zachodnich, warsztatów czeskich i śląskich, nadewszystko zaś są świadectwem autochtonicznej działalności artystów i ich miejscowych zespołów.

Przechodząc z westybulu (gdzie jest kasa i garderoba) do Izby Sądowej, która po rekonstrukcji odzyskała właściwy wygląd historyczny i zabytkowy wystrój, (odtworzony na podstawie wyjątkowo cennego przekazu ikonograficznego jakim jest obraz z pocz. XVII w., przedstawiający w tejże sali rozprawę sądową) — napotykamy naprzeciw tej sali w 2-ch małych pomieszczeniach (niewątpliwie związanych z d. izbą) obrazy i rzeźby gotyckie z terenu Kujaw oraz rzeźbę architektoniczną z XIII w. i wyroby kaflarskie z XV w., wydobyte podczas prac wykopaliskowych na Zamku Krzyżackim w Toruniu, który od 1966 r. stanowić będzie oddział Muzeum Okręgowego.

W drugiej (od str. zach.) sali parterowej (d. sukiennic) wyeksponowano wyroby „Toruńskiego rze-



Ryc. 23. Wielka Sala Mieszczańska w XVIII wieku, według ryciny G. F. Steinera



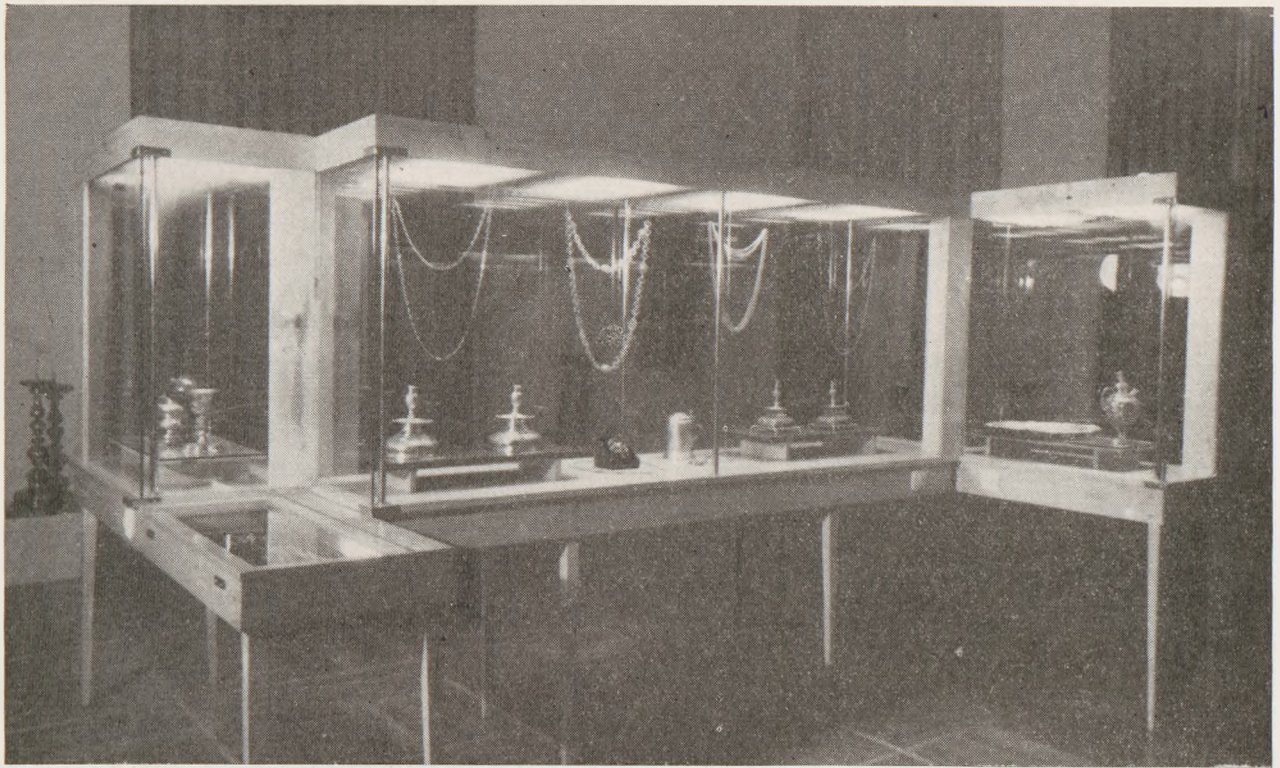
miosła artystycznego” należące do największych zespołów muzealnych, dając jakby w przekroju obraz niemal wszystkich gałęzi i rodzajów tej sztuki począwszy od XIV w. aż do XIX w. W wielkiej również hali trójnawowej o szczególnym rytmie żeber sklepiennych znalazły się tutaj wyroby reprezentujące wielostronną produkcję cechów rzemieślniczych, których rozwój przypada na XIV i XV w., jakkolwiek i w późniejszych wiekach znajdujemy przedmioty należące do cennych grup zabytkowych jak: cynowe wyroby konwisarskie mistrzów o znanych nazwiskach z XVII—XIX w. (wilkowy, kufle, dzbany itp.), naczynia z miedzi (konwie i dzbany z XVII i XVIII w.), wyroby (od XVI—XIX w.) z mosiądzu (np. świeczniki, lichtarze) np. z brązu tzw. pojemnik, cenny korzec chełmiński na zboże z 1885 r. albo kołatka w kształcie głowy lwa (z XIV w.), dalej wyroby kowalskie, w tych XVII i XVIII-wieczne wywieszki cechowe, wietrzniki, drzwi kute, z pośród cechowych i ślusarskie (klucze, zamki i kłódki od XV w.). Osobną grupę tworzą: zegary (stołowe tzw. kaflowe, stojące, ściennie i szafkowe — praca mistrzów toruńskich z XVII i XVIII w., wyroby z drewna w szczególności meble intarsjowane (szafy, szafki ściennie, zegarowe, skrzynki) będące specyfiką toruńskich warsztatów stolarskich, których najświetniejsze wytwory w postaci drzwi z bogatym portalem z poł. XVIII w. znajdujemy na I p. ratusza, gdzie stanowią wyjątkowo cenne eksponaty wprawione w kamienne portale, które również są dziełem sztuki nie małej klasy artystycznej. Sala rzemiosł mieści także bardzo duży (bodaj jeden z największych w Europie) zespół form piernikowych (z pocz. XVII, XVIII i XIX w.), drugą, obok intarsji, specyfikę rzemiosła toruńskiego, które w różnorodności tematyki (postacie ludzkie, herby, zwierzęta, sceny rodzajowe) i w artyźmie wysoki osiągnęło poziom. Niemalą grupę tworzy eksponowany zbiór ceramiki z XIV—XVIII w. (garnki, dzbanki, tygle, kafle z XIII—XVIII w.) z dwoma piecami (z XVIII w.), z których jeden znajduje się na omawianej sali, drugi w „Sali pod plafonem” (I), o której będzie jeszcze mowa. Wyliczone tutaj, a najbardziej typowe zabytki toruńskiego rzemiosła artystycznego oraz dokumenty życia cechów i ich udziału w obronności miasta, pomieszczono w dwustronnych gablotach między słupami arkad i w bocznych nawach oraz małych wnękach tworząc w ten sposób przejrzysty przegląd poszczególnych zespołów i grup; nie zatłoczono też większymi przedmiotami (jak np. skrzynie i kufry) głównej nawy, której „naturalnemu” wyglądowi przydano dekorację ścienną z płaskich wyrobów ślusarskich i licznych wywieszek. Z westybulu (od str. zach.) prowadzi wejście do d. Izby Wagi Miejskiej, w której eksponowano monety

pochodzące z mennicy toruńskiej, przedstawiając na dobranych obiektach w specjalnie skonstruowanym sprzęcie (co pozwala na dydaktyczne pokazanie numizmatów) jej dzieje od okresu państwa krzyżackiego poprzez Stany Pruskie i panowanie Polski aż do czasów wojen szwedzkich, z których wystawiono też t.zw. medale obłąnicze. Osobną grupę stanowią tłoki pieczętnie starego i nowego Miasta Torunia, ich herby, tłoki mennicze i wiele innych zabytków numizmatycznych, należących do rzadkości, świadczących m. in. o wysokim kunszcie rytowników i medalierów toruńskich. Gotyckie pomieszczenie stanowi atrakcję znów swym stylowym charakterem, podkreślonym sklepieniem krzyżowym, wnękami i murowaną kasą-skarbonką.

Ze wspomnianego westybulu możemy zejść do podziemia, gdzie znajduje się lapidarium, piwnice, magazyny, oraz wyjście na I p. do Wielkiej Sali Mieszkańskiej, skąd dostać się można do innych sal ekspozycyjnych i na II piętro.

Wielka Sala Mieszkańska, zwana także Wielką Salą Obrad, została zrekonstruowana według zachowanych śladów i rycin (m in. G. F. Steinera). Należy pamiętać, że już w okresie odbudowy ratusza w latach 1733—1738, przeistaczając wnętrza według nowego gustu zmniejszono tę salę, wydzielając z niej dwie: kancelarię i skarbnicę; następnie przebudowano ją w r. 1892 na kilka mniejszych pomieszczeń, przez co straciła zupełnie swój charakter reprezentacyjny. Dziś, po usunięciu sal działowych, odkryciu polichromowanych belek stropowych z XVIII wieku i po założeniu nowej (lecz wzorowanej na pierwotnej) posadzki z marmurowych płytek, otrzymała dawniejsze wymiary (46 m), które wraz z wystrojem, oszkleniem wielkich okien szkłem antycznym, składają się na zaskakujące widza i imponujące wnętrze o pałacowym charakterze. Tutaj to zostały zawieszony portrety burmistrzów i rajców miejskich oraz zasłużonych dla Torunia członków rodzin partrycjuszowskich, bogatych kupców, renesansowych mecenasów, znakomitych uczonych. Portrety te (z pocz. XVI do XIX w.)<sup>1)</sup> stanowią wyjątkowo bogatą kolekcję, unikalną w zbiorach muzealnych, odzwierciedlając równocześnie zarówno mecenat patrycjatu miejskiego jak i kierunki i przemiany, a także obce prądy artystyczne w malarstwie toruńskim na przestrzeni kilku wieków. Warto przypomnieć, że wśród tych kilkudziesięciu wizerunków znajduje się na honorowym miejscu autentyczny portret wielkiego syna Torunia — Mikołaja Kopernika z 1 ćw. XVI w. (nieznanego malarza) oraz, że w cyklu tym znajdziemy portrety osobistości z dziejami miasta ściśle związanych jak np. Henryka Strobanda st. (z ok. 1580 r.), renesansowego mecenasa i inspiratora m. in. przebudowy ratusza Mikołaja Hübnera (z 1644 r.) pędzla Bartłomieja Strobla mł., Jana Gotfryda Rösnera





Ryc. 24. Gabloty ze skarbem ze Skrwilna. Ratusz Staromiejski w Toruniu



Ryc. 25. Taca z dzbanem ze Skrwilna. Ratusz Staromiejski w Toruniu



(burgrabiego królewskiego), ściętego przed ratuszem w związku z „tumultem toruńskim”, (portret wykonany przez malarza Dobelera w 1724 r.), Karola Fryderyka, Augusta Brohma długoletniego dyrektora słynnego gimnazjum toruńskiego (malowany przez E. Gillerna) i w.in., które dla badaczy dziejów miasta i jego kultury stanowią pierwszorzędne źródło ikonograficzne. Trzeba jeszcze zaznaczyć, że nad poszczególnymi portretami wiszą (jak już w poł. XVIII w.) tarcze herbowe patrycjatu z XVII w. oraz w drzwiach balkonowych cztery zachowane witraże herbowe znanych rodzin (z XVI w.) — Mochingarów, Strobandów, Lindów.

Jeszcze przed otwarciem muzeum Wielka Sala Mieszczańska rozpoczęła swą „służbę społeczną”, którą pełni nadal jako sala reprezentacyjna, mieszcząca wielkie imprezy artystyczne, naukowe i społeczne, a tym samym spełniając rolę dla jakiej była także w odległych czasach przeznaczona, gdy przyjmowała poselstwa królewskie, wielkie zebrania dyskusyjne na temat zagadnień religijno-światopoglądowych, z udziałem teologów katolickich, luterańskich i kalwińskich (Collegium charitativum), zebrania polityczne (antykrzyżackie Rady Związku Pruskiego) i wiele innych aktów, np. uchwały połączenia Staro- i Nowego Torunia dla dziejów miasta o najważniejszym znaczeniu, jak wielka uczta na cześć pokonu Toruńskiego (19. X. 1466).

W przedłużeniu Wielkiej Sali Mieszczańskiej pomieszczone zostały dwie wystawy, z których

pierwsza obrazuje rozwój miasta od jego pocz. aż do naszych czasów, dając pogląd na zagadnienia urbanistyczne, ściśle ze społecznym ustrojem i ekonomią powiązane. Jest to wystawa o charakterze dydaktycznym, w której plany przestrzennego rozwoju miasta, ilustrowane najważniejszymi zabytkami architektury, przede wszystkim zaś ogromne powiększenie panoramy miasta według miedziorytu M. Meriana z poł. XVII w., wprowadzają uważnego obserwatora w problematykę miasta-zabytku, a zarazem miasta nowoczesnego, dumnego ze swych najnowszych osiągnięć w dziedzinie przemysłu. Druga wystawa (za poprzednią salą) jest jakby obrazowym zarysem historii architektury Ratusza Staromiejskiego w jego najważniejszych okresach, wykazujących najbardziej istotne przemiany, spowodowane warunkami bazy gospodarczej i zmianami ideologii mieszczaństwa.

Obie wystawy, pozostające w sferze prac Działu Historycznego wiążą się w dalszej perspektywie z myślą o centralnym Muzeum Kopernikańskim w Toruniu, jako ośrodku światowego kultu genialnego astronoma, którego życiu, twórczości i kultowi poświęcono w roku 1961 ekspozycje o charakterze dydaktycznym — w domu, w którym się urodził.

W narożniku pn.-zachodnim, a w ostatnim pomieszczeniu zachodniego skrzydła ratusza w jednej sali I piętra, w której zachował się (po pożarze 1703 r. spowodowanym bombardowaniem ratusza przez wojska oblężnicze Szwedów) XVIII-wieczny



Ryc. 26. Fragment Galerii Malarstwa Polskiego XVIII—XIX w. Ratusz Staromiejski w Toruniu



plafon malowany na płótnie (stąd nazwa sali pod plafonem) wstawione zostało złotnictwo, obejmujące przedmioty cechu złotników w Toruniu, jednego z najstarszych w mieście. Do prac mistrzów, częściowo znanych z nazwiska, zaliczyć możemy przede wszystkim najbardziej reprezentacyjne wyroby, jak puchary, kubki i zawieszki (od XVII—XIX wieku), o bogatych motywach zdobniczych napisach i godłach cechów, do których należały.

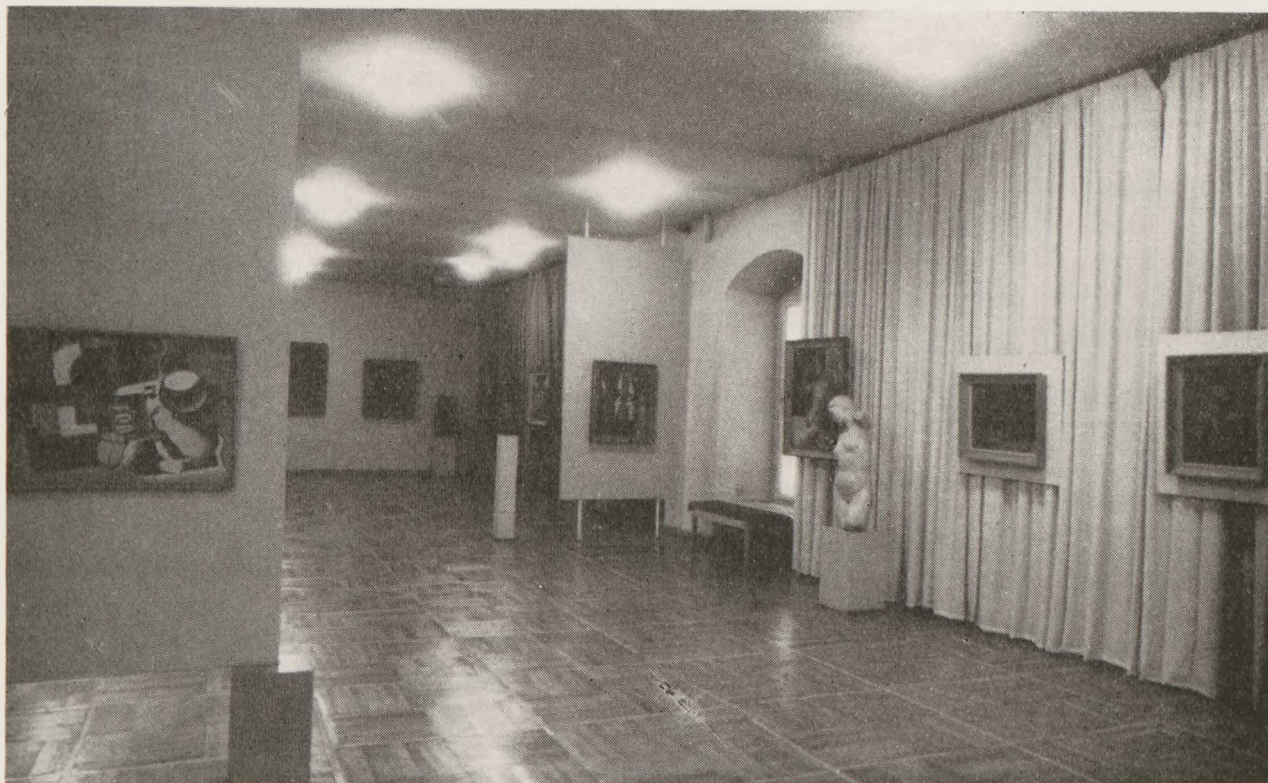
Ekspozowano również przedmioty codziennego użytku, przeważnie z XIX wieku: talerze, dzbanki, cukierniczki, czarki, łyżki itp., niektóre pochodzenia obcego (Anglia, Francja, Rosja), co świadczy o kulturalnych kontaktach Torunia z zagranicznymi środowiskami rzemieślniczo-artystycznymi.

Dość znaczną grupę tworzą przedmioty sakralne (od XIV do XVIII wieku) jak cyboria, kielichy, puszki na oleje św., dzbanki i misy chrzcielne, które zalicza się do warsztatów toruńskich i które znane są również z nazwisk mistrzów-złotników.

Największym zespołem wyrobów ze srebra i złota wraz z biżuterią jest t.zw. Skarb ze Skrwilna (nazwany tak od miejscowości w pow. Rypińskim) pochodzący z wykopaliska (1961 r.) na wczesnośredniowiecznym grodzisku, gdzie zakopano go w czasie inwazji szwedzkiej. Skarb (z 2 poł. XVI w. i 1 poł. XVII w.) składający się z kilkudziesięciu przedmiotów użytkowych, wykonanych również przez mistrzów toruńskich, jak nożyce, łyżki, misa z dzbanem, kufle, guzy do żupana, pasy, ozdobione herba-

mi i inicjałami, co pozwoliło ustalić właścicieli, którymi byli Stanisław Piwo, podczaszy płocki, h. Prawdzic i jego żona Zofia Magdalena, córka Jana Loki, h. Rogala, starosty borzechowskiego. Najbardziej atrakcyjnym w tym zespole jest biżuteria (z ok. 1600 r.), przypisywana włoskim względnie południowoniemieckim mistrzom, nie ustępująca swą techniką i artyzmem najcenniejszym okazom ze znanych skarbców europejskich. Ekspozycja tej biżuterii, do której należą łańcuchy i łańcuszki, bransolety, pierścionki, wisior (ze syreną), wykonane m.in. w technice niello a wysadzone drogimi kamieniami (diamenty, rubiny, szafiry, akwamaryny oraz perły), należy niewątpliwie do bardzo udanych zarówno pod względem wystroju (zaciemnionego) wnętrza jak i kompozycji samych gablot (wewnątrz oświetlonych), co sprawia „kameralny” nastrój, podnoszący wartość pokazu. W tym samym pomieszczeniu znajduje się również skarb zwany nieszawskim (od m. Nieszawa) a pochodzący z przypadkowego znaleziska w 1963 r. zawartość jego to — łyżki ornamentowane, czerpaki z herbami Rawicz, Pobóg i Lubicz z inicjałami, a pochodzące m.in. również z warsztatów toruńskich.

Przejściowym korytarzykiem łączącym Wielką Salę Mieszczą z Salą Królewską poprzez arkadowany hall z kamiennym portalem, na którym napisy dokumentują odnowienie i rozszerzenie ratusza w 1605 r. i restauracją w 1738 r., przechodzimy do Sali Królewskiej, (d. sala III ordyńku)



Ryc. 27. Fragment Galerii Sztuki Współczesnej. Ratusz Staromiejski w Toruniu



w której prócz zespołu XVIII-wiecznych mebli intarsjowanych i ceramiki zamieszczono w formie fryzu poczet królów polskich, biorący początek od Kazimierza Jagiellończyka do Augusta II, zebrany przez radę miejską, uzupełniony następnie w 1828 r. W sali tej, gdzie przebywali w gościnie królowie polscy i gdzie życie zakończył Jan Olbracht, znajduje się szereg portretów sarmackich, stanowiących wprowadzenie do Galerii Malarstwa Polskiego końca XVIII i pocz. XIX w., która w swym zrębie powstała w 1951 r. jako pierwsza galeria w Toruniu, otrzymując obecnie, po znacznym uzupełnieniu i selekcji, nowy układ przy sztucznym oświetleniu, scharmonizowanym z kolorystyką ścian i zasłon okiennych.

Galeria Malarstwa Polskiego wraz z Galerią Sztuki Współczesnej na II p., organicznie z nią związana, stanowi tak pod względem ilościowym jak i jakościowym nie przeciętnej klasy zespół obrazów (w mniejszej mierze rzeźby). W swej skali i wartości historyczno-artystycznej, a także przemysłnego układu, należy on niewątpliwie do największych atrakcji i osiągnięć muzeum (dzięki dotacjom Ministerstwa Kultury i Sztuki i depozytom Muzeum Narodowego w Warszawie). W trzech salach I p. na ścianach i ekranach rozmieszczono w układzie chronologicznym obrazy ilustrujące malarstwo portretowe, rodzajowe, krajobrazowe i historyczne, pozwalające się zapoznać z prądami i przemianami jakie zachodziły w malarstwie polskim od końca XVIII w. do schyłku XIX w. a więc od czasów Stanisława Augusta do okresu późnego pozytywizmu. Było rzeczą nie małej wagi z dość znacznego zasobu wyselekcjonować i wyeksponować najbardziej charakterystyczne a zarazem wartościowe dzieła, ażeby stworzyć czytelny obraz całości.

Podobną zasadę przyjęto również dla ekspozycji Galerii Współczesnej Sztuki, w wielkiej hali, (II p. nad W. Salą Mieszczańską), która dzięki pomysłowej a prostej konstrukcji głównego stelażu i mniejszych ścianek oraz ekranów i zasłon, stworzyła dogodny warunki przestrzenne dla skomponowania cyklu obejmującego chronologicznie malarstwo okresu Młodej Polski i 20 lecia międzywojennego.

Z obydwoma omówionymi galeriami łączy się galeria grafiki polskiej XIX i pocz. XX w., prezentująca zestaw o charakterze dydaktycznym — od mecenatu dworsko-magnackiego, poprzez mecenat inteligencji miejskiej do okresu pozytywizmu (korytarz I p.) i pokaz grafiki współczesnej, którą reprezentują prace środowiska toruńskiego i bydgoskiego (umieszczone przy galerii sztuki współczesnej).

Wystawiennictwo Muzeum w Toruniu nie wyczerpuje wszystkich pomieszczeń nadających się na ekspozycje. Pozostałe wnętrza ratusza stanowią

same dla siebie atrakcję, której przydano w formie dekoracji wiele przedmiotów, co tworzy swoisty wystrój wnętrz. Należą do nich przede wszystkim wspomniane halle (I p.) przed Salą Królewską i d. Salą Radnych, odznaczające się kamiennymi portalami wraz z intarsjowanymi drzwiami o wyjątkowej wartości artystycznej i mistrzowskiej technice wykonania. Cały zespół drzwi obustronnie intarsjowanych znajduje się wyłącznie na I p. gmachu. W hallach więc (w korytarzach i w salach wystawowych) w Sali Królewskiej, galerii malarstwa (I p.) znajdują się eksponaty „zastane”, stanowiące pierwotny, XVIII-wieczny wystrój wnętrz, pozwalające ponadto zorientować się co do dawnego przeznaczenia poszczególnych sal określonych tematyką (np. Sala Sądowa posiada drzwi ze sceną Sądu Salomona, na drzwiach w Sali Królewskiej widnieje postać Stanisława Augusta); najbogatszy pod tym względem portal wraz z drzwiami, (z 1735 r.) w korytarzu z grafiką (na I p.), zawiera tak ogromne bogactwo scen, postaci, przedmiotów martwej natury, geometrycznych i stylizowanych motywów, że jest chyba najznakomitszym przykładem najwybitniejszych, osiągnięć toruńskiego rzemiosła.

Zatrzymując się na I p. możemy już w samym korytarzyku przejściowym (łączącym hall przed Salą Królewską z Wielką Salą Mieszczańską) spostrzec strop z belkowaniem polichromowanym. Kolorystyka i ornamentyka wymienionych stropów, pochodzących z lat odbudowy ratusza (ok. poł. XVIII w.) dodają wszystkim pomieszczeniom cech monumentalności.

Jeżeli do wspomnianych elementów dodamy wyjątkową różnorodność wewnętrznych ścian, załamujących się pod różnymi kątami i tworzących zaskakujące widza „bryły” — to zobaczymy niezwykle i niepowtarzalny obraz wnętrz.

W dużym i bardzo skomplikowanym kompleksie ratuszowych wnętrz udało się wkomponować nowoczesnie urządzonej Salę prelekcyjno-projekcyjną (na 100 osób) i kabinę z aparaturą małoobrazkową i dźwiękową oraz kabinę z radiofonizacją, co w wysokim stopniu ułatwia pracę Działu Naukowo-Oświatowego. Osiągnięciem było również odpowiednie wreszcie rozmieszczenie i urządzenie gabinetów, pracowni i warsztatów oraz administracji.

Muzeum Okręgowe w Toruniu zrosło się obecnie z Ratuszem Staromiejskim w sposób, który można nazwać naturalną symbiozą. Dalszy rozwój instytucji muzealnej nie może się jednak zatrzymać na osiągnięciach dwudziestolecia. Jej przyszłość powiązana jest ściśle z wielkim zagadnieniem Muzeum Kopernikańskiego w Toruniu.

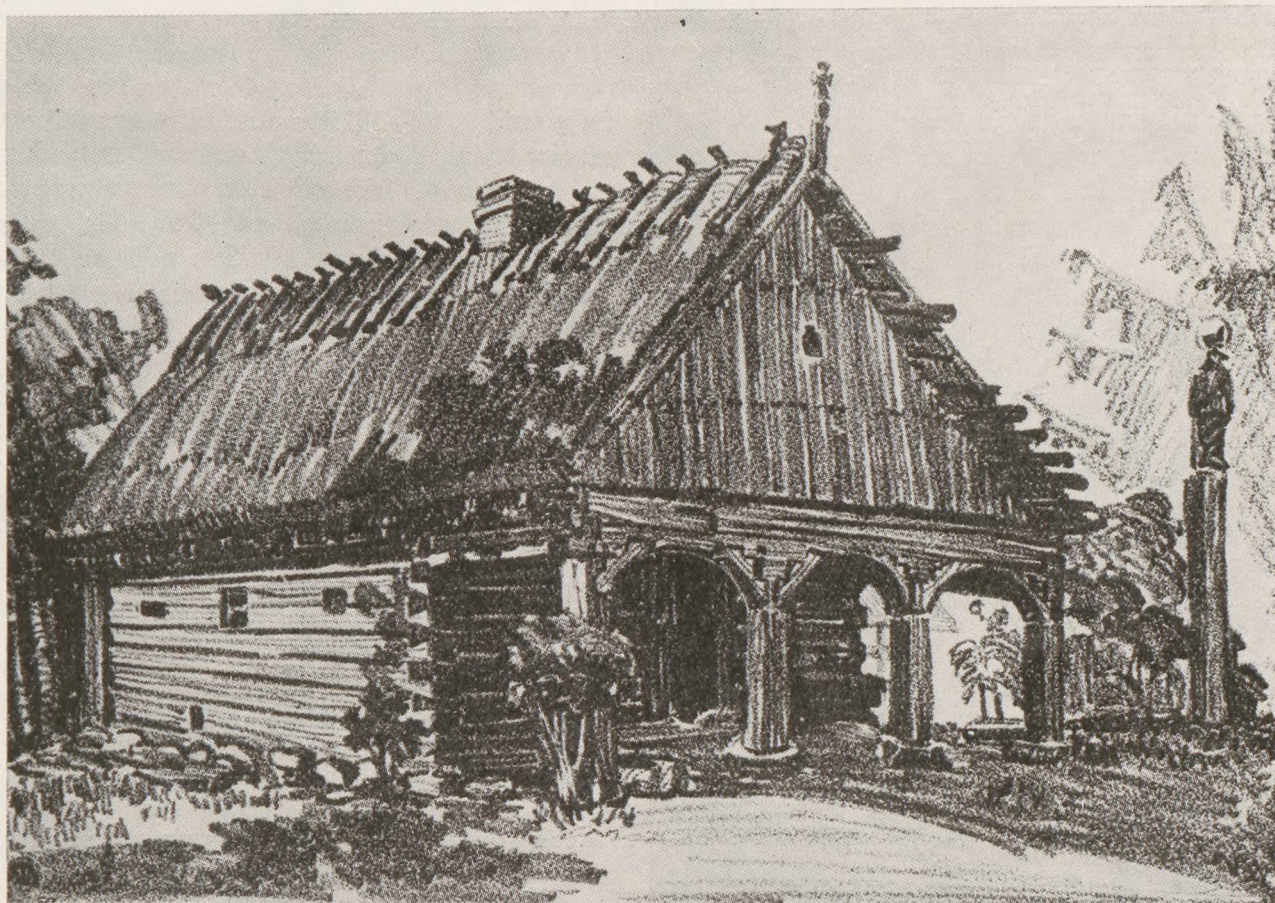


*Longin Malicki*

## SKANSEN KASZUBSKI WE WDZYDZACH

W skromnej lecz znanej kaszubskiej miejscowości turystyczno-wypoczynkowej Wdzydze Kiszewskie, położonej uroczo nad wielkim jeziorem w południowej części powiatu kościerskiego, istnieje niełada atrakcja kulturalna, jaką stanowi oryginalne wiejskie muzeum kaszubskie, chlubiące się 60-letnią tradycją.

Na przełomie XIX i XX wieku Wdzydze były biedną, zapadłą wsią rolniczo-rybacką, zachowującą jeszcze sporo pierwotnych przejawów w kulturze materialnej i duchowej mieszkańców. W tej leżącej z dala od głównych szlaków komunikacyjnych wsi, pojawił się w 1898 r. nauczyciel Izidor



Ryc. 28. Wiktor Gosieniecki, Muzeum kaszubskie we Wdzydzach (przed spaleniem). Autolitografia, 1922 r.



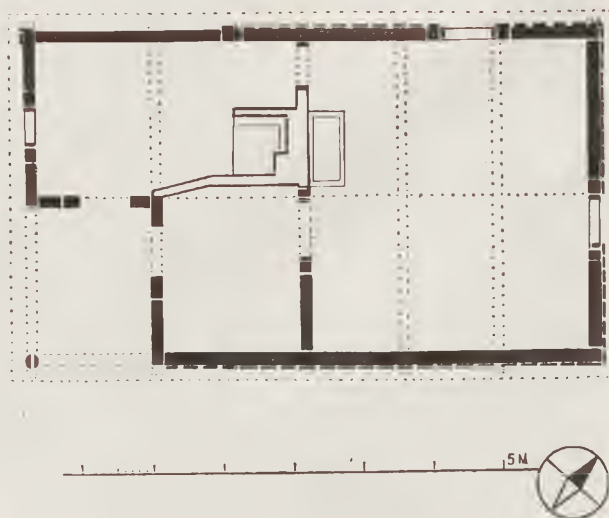


Ryc. 29. Chata gburka we Wdzydzach, odbudowana w 1936 r.



Ryc. 30. Chałupa rybacka. Skansen we Wdzydzach

Gulgowski (1874—1925) rodem z Iwiczna w pow. starogardzkim, obejmując prowadzenie miejscowej szkoły ludowej<sup>1</sup>. Jako człowiek o nieprzeciętnym umyśle i uzdolnieniach, zajął się Gulgowski gorliwie pracą nad podniesieniem poziomu cywilizacyjnego biednej ludności i zainteresował się



Ryc. 31. Rzut poziomy chałupy rybackiej. Skansen we Wdzydzach



żywo mało dotychczas znaną kulturą ludową Kaszubów. Ożeniwszy się w r. 1889 z utalentowaną artystycznie Teodorą Fethke, zaczął wspólnie z nią pieczołowicie zbierać na południowych Kaszubach okazy i materiały ginącej kultury ludowej.

Natchniony skandynawskimi wzorami ochrony zabytków w naturalnym otoczeniu, nabył Gulgowski w 1906 r. z zasiłku władz (900 mk), zabytkową XVIII-wieczną chałupę zrębową o dwuspadowej strzesze ze szczytowym podcieniem wystawkowym, wspartym na czterech słupach (ryc. 29). Wnętrze tej chaty kmiecej, złożonej z małej sionki, czarnej kuchni (w szerokiej podstawie komina), izby i alkierza z zapiekiem, wyposażył Gulgowski całkowicie w autentyczne sprzęty domowe i gospodarcze i zgromadził w nim także wiele cennych okazów sztuki ludowej, pochodzących głównie z XIX w., a niekiedy z końca XVIII w. Zbiory te liczyły ogółem około dwieście kilkadziesiąt eksponatów. Do najwartościowszych sprzętów z zabytkowego i artystycznego punktu widzenia zaliczały się: barwnie malowany kredens kuchenny tzw. „szelbiąg”, kolebka malowana wzorzyście, skrzynia odzieżowa o jednopółowym ornamentem licowym<sup>2</sup>, kufer zdobnie okuty, zydle z kształtnie profilowanymi zaplekkami, kolekcja malowanej ceramiki glinianej (dzbany, dwójaki, kropielniczki). Z zakresu sztuki wymianę nader rzadką już wówczas kolekcję obrazów na szkle i złotogłowa — czepce haftowane złotą i srebrną nicią, dalej charakterystyczne, niekiedy zdobione, tabakierki rożkowe. Unikalną była też stara, chłopska broń palna i trzy okazy drążonych czółen kłodowych, ustawionych przy chacie pod osobnym daszkiem. Z czasem ustawiono w pobliżu chałupy typową dla tutejszych okolic figurę nasłupową (ryc. 29).

Tym sposobem powstał za czasów zaboru pruskiego pierwszy na ziemiach polskich skansen, ożywiony w dodatku pracą oświatową. Bowiem Gulgowski wraz z żoną Teodorą stworzyli przy muzeum bardzo ruchliwy ośrodek kaszubskiego przemysłu ludowego w zakresie plecionkarstwa, tkactwa i haftu, opartego na tradycyjnym wzornictwie. Miało to duże znaczenie społeczne, bo przysparzało zarobków liczny, biednym chałupnikom kaszubskim. W późniejszych latach Guldowscy przyczynili się też do zahamowania upadku garncarstwa kaszubskiego w Chmielnie w pow. kartuskim i pchnęli je na nowe tory rozwojowe.

Gulgowski był również zapałonym i uzdolnionym publicystą i jako etnograf-amator napisał pierwszą obszerną i rzeczowo usystematyzowaną monografię ludowej kultury kaszubskiej, najpierw po niemiecku (1911), później w skróconym opracowaniu po polsku (1924). Publikował także różne wartościowe artykuły etnograficzne i dotyczące kaszubskiego przemysłu

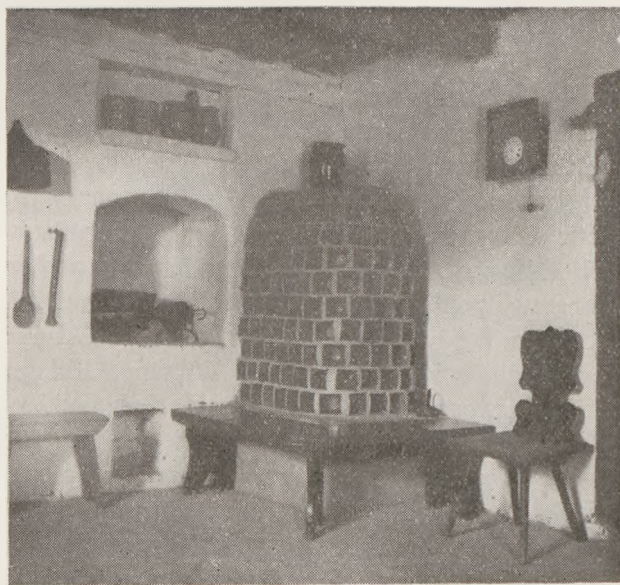
domowego oraz parał się z powodzeniem działalnością literacką<sup>3</sup>.

Mimo że w początkowym okresie swej działalności znajdował się pod wpływem kultury niemieckiej, zniechęcony szykanami władz z powodu używania w szkole języka polskiego, przeszedł jako nauczyciel w r. 1912 na emeryturę. Pierwszą wojnę światową spędził na froncie. W tym czasie skrzystalizowała się też jego postawa narodowa.

Gulgowski zamierzał z czasem rozszerzyć wdzydzkie muzeum skansenowskie o dalsze obiekty i projektował nabycie stajni, stodółki, kapliczki, kościółka drewnianego i mniejszych budowli gospodarczych. Na przeszkodzie stanęła pierwsza wojna światowa, brak funduszy, a wreszcie śmierć w jesieni 1925 roku.

Skansen wdzydzki, którym bliżej zainteresowali się w owym czasie także zawodowi etnografowie polscy, musiał być już przeładowany zbiorami, skoro T. Seweryn przebywający tu w lecie 1925 r. podaje, że uporządkował wnętrze i sporządził inwentarz<sup>4</sup>. Wykonał on także świetne rysunki haftów czepcowych i barwnych malowideł na szkle i skrzyniach, które do dziś znajdują się w archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Po śmierci Gulgowskiego prowadzenie muzeum w niesprzyjających warunkach materialnych przejęła jego żona. W 1929 roku sprzedała rozwiniętą placówkę łącznie ze zbiorami Państwu, zachowując sobie jej kierownictwo. Placówka utrzymała się do r. 1932, w którym to szalejący pożar, przeniesiony z sąsiedztwa, strawił chałupę doszczętnie wraz z cennymi zbiorami. Była to wielka strata dla muzealnictwa polskiego.



Ryc. 32. Wnętrze izby kmiecej z piecem ogrzewalnym. Skansen we Wdzydzech



Niezrażona przeciwnościami, podjęła Gulgowska starania o odbudowę muzeum. Za pożyczone przez nią od krewnych pieniądze i z drobnych ofiar społeczeństwa, wzniesiono w 1936 r. nową chałupę na wzór poprzedniej, z drewna rozebranej stodoły pochodzącej z r. 1810 (ryc. 30). Wnętrze jej różni się jednak nieco od dawnej<sup>5</sup>. Izbę powiększono trochę kosztem alkierza; podwyższono też powałę i zmniejszono nieco spadzistość dachu. Zamiast prostych drzwi wejściowych, wstawiono drzwi parkietowane ozdobnie, nabijane gwoździami, sprowadzone z Dębogóry w pow. kościerskim.

Chałupę zapełniono ponownie stosownymi sprzętami, ale już znacznie skromniejszymi. Nie udało się już bowiem Gulgowskiej pozyskać tak wartościowych, a przede wszystkim tak pięknie zdobionych okazów, jakie zawierało muzeum przed pożarem.

Na początku drugiej wojny światowej urządzili sobie żołnierze niemieccy w muzeum kwaterę. Później zakwaterowano tu przesiedleńców niemieckich z krajów nadbałtyckich. Trzeba było zbiory przechowywać gdzie indziej, przez co częściowo się zniszczyły lub poginęły.

W pierwszych latach po drugiej wojnie światowej (1945–1947) muzeum było nieuporządkowane, a ze zbiorów pozostały tylko resztki dawnych zasobów — trochę sprzętu domowego, nieco plecionek, ceramiki, szereg drobiazgów i kilka cennych świątków oddanych podczas okupacji *w depozyt* przez ks. Wryczę z Wiela. Powiatowe jak i wojewódzkie władze kulturalne, zajęte wówczas innymi sprawami, nie okazywały zainteresowania tej historycznej placówce, pozostającej pod opieką przeszło 85-letniej staruszki T. Gulgowskiej.<sup>6</sup> Ostatecznie w 1948 r. chatę muzealną wraz z placem przekazał skarbowi państwa jako darowiznę Stefan Fethke (spadkobierca Gulgowskich), a skromne resztki zbiorów, T. Gulgowska, która pełniła funkcję kierowniczkę placówki do 1950 r.

Po upaństwowieniu muzeów, t.j. od 1950 r. skansen wdzydzki stał się oddziałem Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, które przystąpiło do ponownego uporządkowania oraz inwentaryzacji zbiorów. Liczyły one wówczas tylko 56 eksponatów, włączając w to pewną ilość okazów zdobytych podczas penetracji pobliskiego terenu przez Irmę Kucharską Kustosza działu Etnografii Muz. Pom. w Gdańsku i nowego opiekuna muzeum Wiktora Grulkowskiego dawnego ucznia szkolnego I. Gulgowskiego. Rozpoczął się nowy rozdział w dziejach skansenu wdzydzkiego. Uporządkowane muzeum i sprawna opieka miejscowego pracownika przyczyniły się do licznych odwiedzin turystów. Dalszych uzupełnień zbiorów pochodzących z Wdzydz i okolicznych miejscowości dokonał w miesiącach zimowych 1954 r. Longin Malicki.

W 1953 r. nabyło Muzeum Pomorskie w Gdańsku, za sprawą bydgoskiego konserwatora zabytków, drugą mniejszą chałupę zrębową z jednosłupowym podcieniem narożnym, pochodzącą z osiedla rybackiego Wdzydze Tucholskie w pow. chojnickim (Ryc. 31 i 32). Przedstawia ona rozwojowo młodszy okaz drewnianego budownictwa kaszubskiego z początków XIX w. Przeniesioną do Wdzydz Kiszewskich chatę, postawiono w 1954 r. na przeciw okazalszej skansenowskiej chałupy „gburskiej” (kmiecej) — przy czynnym współudziale pomocnika muzealnego Wiktora Grulkowskiego. Z powodu braku etnografa w Muzeum Pomorskim, urządzenie wnętrza odłożono na plan dalszy.

W ciągu roku 1958 i pierwszej połowy 1959 r. zebrał L. Malicki komplet zabytkowego wyposażenia głównie w miejscowościach Wdzydze Kiszewskie, Czarlina, Kalisz, Piechowice, Płocice, Lipusz, Łubiana i Zabrody w pow. kościerskim oraz Wdzydze Tucholskie w pow. chojnickim. Szybką penetrację terenu i zwózkę eksponatów ułatwił przez bezinteresowne dostarczenie transportu przez Zieliński z Gminnych Spółdzielni i Wydział Zdrowia w Kościerzynie. Czynną pomoc w odnalezieniu rzadkich już sprzętów zabytkowych okazali także kierownik Oddziału PTTK w Kościerzynie Zygmunt Mrowiński, kierowniczką szkoły z Lipusza Chrzanowa, sołtys Ginter z Piechowic i małżeństwo Mikołajczykowie z tejże wsi. Nieco okazów we Wdzydzach i pobliskim Olpuchu zdobył też samodzielnie Wiktor Grulkowski.

W czerwcu 1959 r. przystąpiono ostatecznie do całkowitego wyposażenia nowo postawionego obiektu skansenowskiego oryginalnym sprzętem domowym z drugiej połowy XIX w., a w sieni i na strychu wystawiono drobniejsze przybory rybackie. Równocześnie dokonano gruntownej reorganizacji wyposażenia dawnej chałupy „gburskiej”. Wymieniono mniej stosowne okazy na jakościowo lepsze i bardziej charakterystyczne, utrzymując całość w stylu XIX-wiecznego wnętrza (Ryc. 33). Ściany izb obu chat udekorowano większą ilością obrazów, przyozdabiając ramy tradycyjnymi sztucznymi kwiatami. Obok starej chaty ustawiono malowniczą pasiekę ze słomianych plecionych uli koszowych, nakrytych stożkowatymi czapami słomianymi.

Przy tej sposobności odrestaurowano większość cenniejszych eksponatów (konserwator Barbara Szcypiorska) i zakonserwowano zręby obu chałup odpowiednim środkiem.

Odnowiony i powiększony do dwuchałupowego zespołu skansen wdzydzki otwarto przy współudziale licznej grupy nauczycieli wybrzeża gdańskiego. Z tej okazji wydano też estetycznie opracowany przewodniczek-składankę, informujący o historii



i współczesnym stanie małego wprawdzie, lecz ciekawego skansenu wdzydzkiego.<sup>7</sup>

Od czasu do czasu przybywa skansenowi jakiś nowy, atrakcyjny eksponat. Niedawno ustawiono na podcieniu spatynowanej już mocno chaty kmiecej oryginalne czółno-dłubanę, a na strychu wielki, podłużny kadłub do przechowywania zboża. Stan eksponatów liczy obecnie około 190 okazów. Zwiększa się on w miarę odnajdywanych w południowym rejonie Kaszub przedmiotów z dziedziny tradycyjnej kultury ludowej. Zbiory są całkowicie zinwentaryzowane i stworzono dla nich osobny katalog kartkowy. Wszystkie zaś okazy opatrzone trwałą numeracją.

Odnowione i rozbudowane dzieło I. Gulgowskiego, dające pojęcie o typie kaszubskich mieszkań chłopskich z przed około 80–150 lat, cieszy się dużym wzięciem wśród turystów i wczasowiczów. Do muzeum ściągają tradycyjnie wycieczki szkolne z bliska i daleka, a ludność miejscowa jako też społeczeństwo Pomorza Gdańskiego w ogólności przywiązana jest do swej atrakcyjnej, wiejskiej placówki kulturalnej.

Muzeum utrzymuje w schludności dwoje miejscowych pomocników muzealnych będących na półetatach Muzeum Pomorskiego. Jeden z nich — to wspomniany już Wiktor Grulkowski, czytany i znający historię placówki rolnik umiejący w przystępny sposób oprowadzać po obiekcie i w dodatku opowiedzieć kaszubską gadkę, dowcip lub powiarkę. Merytoryczną opiekę z ramienia Muzeum Pomor-

skiego w Gdańsku sprawuje kustosz Działu Etnografii.

Dyskutowano już w gronie muzealnym projekt przeniesienia w obręb skansenu dalszej, bezpodcieniowej chałupy, ilustrującej kolejny etap rozwojowy budownictwa kaszubskiego. Miejscem szczególnie nadającym się na ten cel jest teren na tyłach skansenu, gdzie obecnie stoi szpecący barak. Plac ów jest własnością spadkobierców Gulgowskich, odnoszących się bardzo przychylnie do wszelkich spraw związanych ze skansenem. Można więc sądzić, że odsprzedaliby ów teren, gdyby Muzeum Pomorskie uzyskało finanse potrzebne na jego zakup.

W nowym obiekcie możnaby urządzić małą świetlicę, szczególnie przydatną jesienią i zimą. Odczyty, projekcje filmowe, biblioteczka, pozwoliłyby na prowadzenie działalności kulturalno-oświatowej, przez co wzrosłoby znaczenie ośrodka muzealnego. Przydałaby się też podręczna pracownia konserwatorska dla miejscowych eksponatów, a budynek jako taki, mógłby służyć za bazę wypadową dla badań etnograficznych południowych Kaszub. Warto by również kontynuować tutaj prace inżynierskie nad zakorzenionym od dawna plecionkarstwem i haftem ludowym.

W ten sposób ożywiona placówka, przyczyniłaby się do popularyzacji wiedzy o tradycyjnej kulturze ludowej Kaszub, wiążąc dawne pozytywne wartości z nowymi potrzebami.

#### PRZYPISY

1. Szczegóły biograficzne podaje: A. Bukowski, *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1960, s. 142–144; tamże biografia Teodory Gulgowskiej.
2. Por. E. S. Gulgowski, *Von einem unbekanntem Volke in Deutschland*, Berlin 1911, ryc. 29 i 30.
3. Por. E. S. Gulgowski, *Kaschubische Hausindustrie*, Berlin 1911; tenże: *Hausfleissboden in Westpreussen*, Kwidzyn 1911; tenże: *Landlicher Hausfleiss in der Kaschubei*, Berlin 1914 (wyd. 2); tenże: *Garncarstwo na Kaszubach*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka”, R. 4. 1924, z. 1; tenże: *Hafty ludowe na Kaszubach* (tamże z. 2) i inne.
4. T. Seweryn, *Osiedla zabytkowe w Polsce*, „Kwartalnik muzealny”, R. I, Kraków 1948 r., s. 54
5. Por. E. S. Gulgowski, *Von einem unbekanntem Volke ... j.w. 45* — plan chaty muzealnej.
6. Por. A. Bukowski, *Muzeum Kaszubskie*, „Jantar” R, (IV) I. u.2, 1946 s. 89.
7. Por. L. Malicki, *Chaty kaszubskie we Wdzydzach Kiszewskich*, Gdynia 1959 r.



## MUZEUM ROLNICTWA W SZRENIAWIE



Ryc. 33. Stefan Biedrzycki

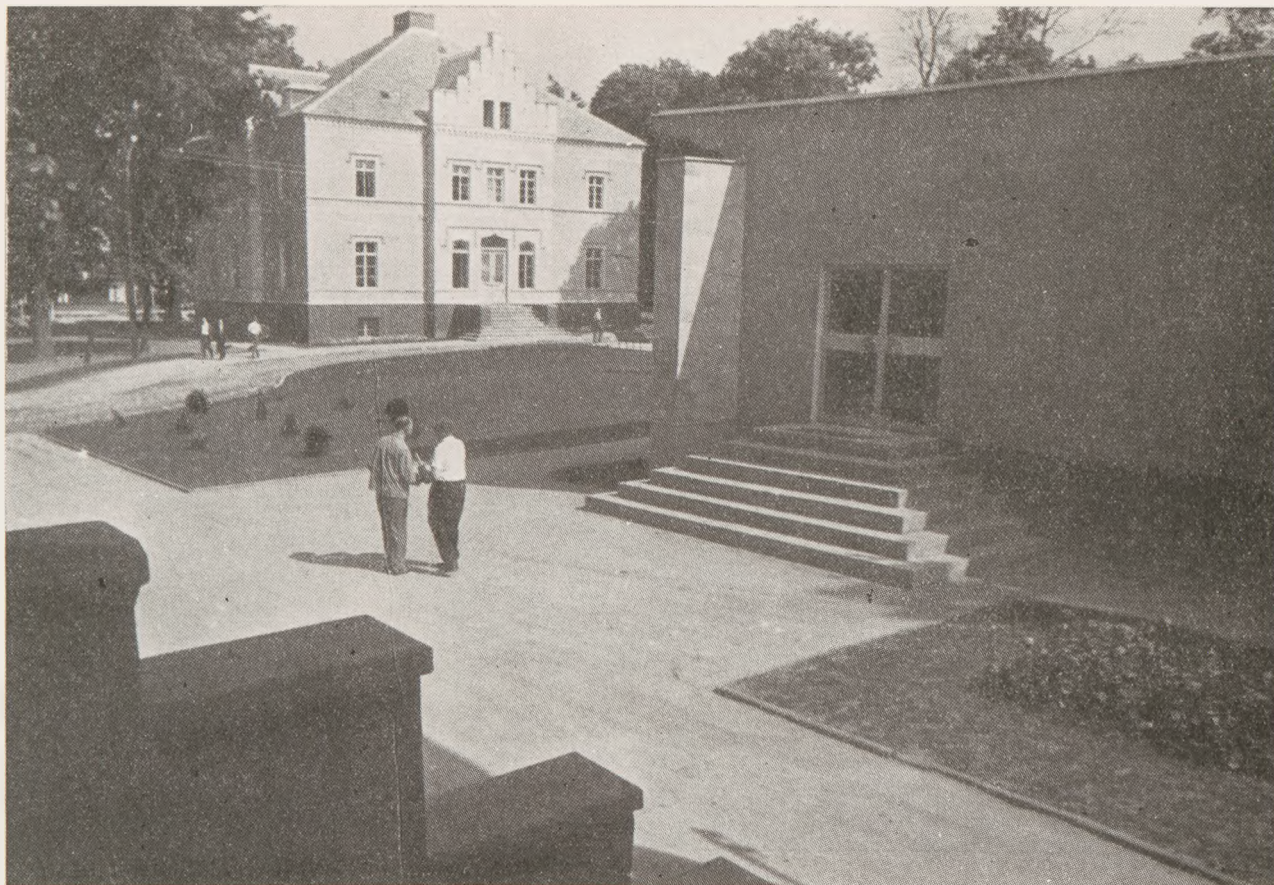
Ukazujące się na łamach dzienników, tygodników ilustrowanych, miesięczników itp. periodyków artykuły, ilustracje, czy też notatki dziennikarskie donosiły o otwarciu dnia 29 sierpnia 1964 roku w Szreniawie k/Poznania — Muzeum Rolnictwa.

Idea utworzenia tego rodzaju placówki zrodziła się w umysłach tej grupy naukowców i praktyków, którzy całe swe życie poświęcili walce o rozwój techniki i postępu w rolnictwie. Przez pewien czas przywódcą grupy był prof. dr inż. Stefan Biedrzycki.

Naukowiec ten, będąc kierownikiem katedry mechaniki rolniczej Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, wykładowcą na wydziale

rolnym Uniwersytetu Poznańskiego i studium rolnym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, już od 1924 roku poświęcał wiele czasu na gromadzenie zbiorów, obrazujących historię rozwoju narzędzi pracy na roli i w gospodarstwie, a następnie ekspozycjonowaniu zbiorów w istniejącym na terenie Warszawy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Stałe, a ciągle poszerzanie zakresu badań naukowych nad rozwojem mechanizacji rolnictwa oraz narastanie zbiorów spowodowały, że w 1936 roku z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa wydzielili się dwa działy tj. rolny i etnograficzny, z których powstały dwie placówki: Muzeum Rolnictwa i Muzeum Etnograficzne. Po-





Ryc. 34. Muzeum Rolnictwa w Szreniawie

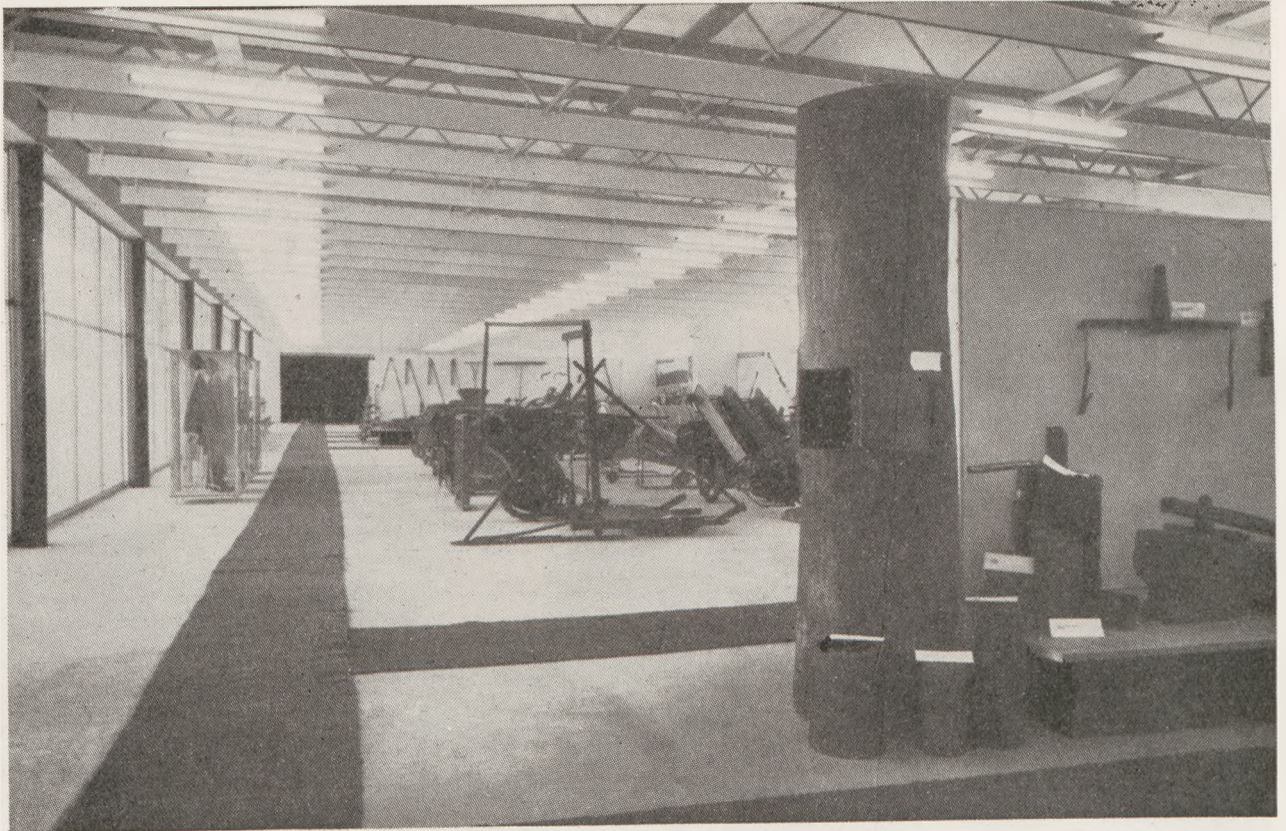
mieszczeniem muzeów były sale gmachu przy ulicy Krakowskie Przedmieście 66 w Warszawie.

Nowootwarte Muzeum Rolnictwa główną uwagę zwróciło na: 1) gleboznawstwo z mineralogią i petrografią, 2) produkcję roślinną z leśnictwem i ogrodnictwem, 3) ochronę roślin z pszczelarstwem i jedwabnictwem. W pracach społeczno-oświatowych dużo uwagi poświęcono m. in. organizacji korespondencyjnych kursów rolniczych im. St. Staszica.

Przedwczesna śmierć prof. Biedrzyckiego (zmarł 12 lipca 1936 r.) a następnie wojna i okupacja hitlerowska nie tylko przerwały pracę nad rozwojem muzeum, lecz spowodowały zniszczenie nagromadzonych zbiorów. Muzeum w zasadzie przestało istnieć. Sprawą muzeum rolnictwa żywo zainteresował się w 1959 roku ówczesny Minister Rolnictwa Edward Ochab, który na jednym z posiedzeń Kolegium swego resortu doprowadził do podjęcia uchwały dotyczącej otwarcia muzeum i powołania specjalnego Komitetu Organizacyjnego. Podjęta przez Ministerstwo decyzja odbiła się głębokim echem w Zarządzie Głównym Pracowników Rolnych, który w 1960 roku zdecydował się na organizowanie Muzeum Robotnika Rolnego. Zdaniem władz związkowych nowopowstała placówka winna

mieć szeroko rozbudowany dział przemian społeczno-politycznych na wsi, a w szczególności wśród proletariatu rolnego. Postanowienia organizacji zawodowej były uzupełnieniem decyzji ministerialnych. Powołane w dwu środowiskach komisje rozpoczęły pracę. Każda na swój sposób starała się (w pierwszym okresie istnienia) znaleźć odpowiedź na zasadnicze pytanie: „Gdzie ma być zlokalizowane Muzeum?”. Nic też dziwnego, że w miarę upływu czasu rozpoczęta dyskusja na szczeblu centralnym przeniosła się na teren wojewódzki. Zainteresowane instytucje a szczególnie Okręgowe Zarządy organizacji zawodowej poczęły wysuwać różne projekty. Najbardziej sprężystym okazał się Poznań, który już w 1960 roku uznał, iż „Muzeum Robotnika Rolnego” winno być połączone z „Muzeum Rolnictwa” i zlokalizowane w ośrodku PGR Naramowice (przedmieście Poznania.) Gdy realizacja podjętej uchwały okazała się niemożliwa postanowiono na siedzibę muzeum przeznaczyć jeden z dwu obiektów pegeerowskich tj. Konarzewo lub Szreniawę. Ta ostatnia ma na miejscu stację kolejową oraz miejską komunikację samochodową. Odbycie szeregu narad, oględzin lokalnych itp spotkań zakończyła, jak zawsze, bardzo śmiała decyzja inż. Teofila Kowalskiego, który z dniem





Ryc. 35. Ogólny widok pawilonu narzędzi pracy na roli. Muzeum Rolnictwa w Szreniawie

1 października 1962 roku powołał nowy referat przy Woj. Zjednoczeniu, obsadzając go osobą, mającą doświadczenie na odcinku oświatowo-kulturalnym, organizacyjnym i w zakresie muzealnictwa. Odtąd losy Muzeum spoczęły w ręku Dyrektora Kowalskiego. Rok 1963 i pierwsza połowa 1964 poświęcone były na przystosowanie do celów muzealno-oświatowych pałacyku poobszarniczego oraz budowie nowego pawilonu i gromadzeniu eksponatów.

Nawiązano ścisłą łączność z Zarządem Głównym Związku Pracowników Rolnych, w imieniu którego sprawami Muzeum kierował zastępca Przewodniczącego — Bolesław Piechucki i Kierownik Działu kulturalno-oświatowego — Czesław Zieliński. Zespół ten przy pomocy szerokiego aktywu związkowego całej Polski dokonał skompletowania eksponatów wystawowych przewidzianych w scenariuszu napisanym przez organizatora naukowego Muzeum — dra Władysława Rogalę.

Dnia 4 maja 1964 roku odbyło się pod przewodnictwem Ministra dra M. Jagielskiego posiedzenie Kolegium Ministerstwa Rolnictwa. Na zebraniu tym, po zreferowaniu stanu prac przygotowawczych do otwarcia placówki przez Bolesława Piechuckiego, Teofila Kowalskiego i Władysława Rogalę, Kolegium podjęło uchwałę dotyczącą otwarcia muzeum. Zarządzeniem nr. 100 z dnia 4 lipca 1964 roku Mi-

nister Rolnictwa, działając w oparciu o art. 50 ust. 3 ustawy z dnia 15 lutego 1962 roku stanowił:

„Tworzy się Muzeum Rolnictwa, zwane dalej „muzeum”, z siedzibą w Szreniawie k/Poznania, pow. poznański”.

By placówka mogła rozwinąć właściwą działalność Minister Rolnictwa w porozumieniu z Ministrem Kultury i Sztuki, zarządzeniem nr. 171 z dnia 21 września 1964 roku nadał muzeum statut, w którym mówi się:

„Dla spełnienia swych zadań muzeum gromadzi, przechowuje, konserwuje, naukowo opracowuje i udostępnia społeczeństwu dobra kultury, obrazujące historię rozwoju rolnictwa w Polsce, techniki rolnej i narzędzi pracy w rolnictwie, walk społecznych i warunków socjalno-bytowych wsi polskiej oraz ruchu związkowego pracowników rolnych.

Muzeum prowadzi badania naukowe i działalność oświatową, w zakresie określonym w ust. 1 oraz współdziała z właściwymi instytucjami, organizacjami i stowarzyszeniami w upowszechnianiu nauki i kultury szczególnie na wsi”.

Ponieważ muzeum jest placówką wielodziałową strukturę organizacyjną statut określa następująco:

- 1 — Dział Archeologii,
- 2 — Dział Historii,
- 3 — Dział Naukowo-Oświatowy,
- 4 — Dział Narzędzi Pracy,





Ryc. 36. Fragment ekspozycji w pierwszej sali wystawowej. Muzeum Rolnictwa w Szreniawie

- 5 — Dział Dokumentacji,
- 6 — Pracownia Konserwatorska,
- 7 — Pracownia Fotograficzno-Kinograficzna,
- 8 — Warsztaty.

Na terenie muzeum zatrudniani są samodzielni pracownicy naukowo-badawczy, pomocnicy, pracownicy naukowcy, pracownicy administracyjni i robotnicy fizyczni.

Całością życia muzeum kieruje dyrektor, którego powołuje i odwołuje Minister Rolnictwa. Do normalnych czynności dyrektora należy kierowanie pracami naukowo-badawczymi, organizacyjnymi, finansowo-inwestycyjnymi itp.

Ponieważ muzeum zasięgiem swym obejmuje cały kraj, duży nacisk położono na działalność oświatowo-publicystyczną. Z tego więc względu zadaniem pracowników naukowych jest przygotowywanie i publikowanie: inwentarzy, katalogów, przewodników po wystawie oraz wyników badań. Aparatem pomocniczym dla tej dziedziny prac są: biblioteka, archiwum muzealne oraz fotolaboratorium.

Księgozbiór biblioteki, która jest w stałym rozwoju, obejmuje dwa działy: 1) społeczno-polityczny, obrazujący życie i pracę wsi polskiej, 2) zawodowo-rolniczy. Zawartość obydwu działów stanowią dzieła drukowane, maszynopisy, rękopisy, jak też czasopisma polskie. Obok księgozbioru bibliotecznego

organizuje się archiwum, którego zawartość stanowią materiały obrazujące życie proletariatu rolnego, wsi indywidualnej i uspołecznionej, kółek rolniczych, organizacji społecznych itp. Uzupełnieniem tego zasobu jest zbiór materiałów ikonograficznych. By zainteresowani rolnictwem i życiem wsi naukowcy mogli należycie wykorzystać zbiory archiwalno-muzealne urządzono odpowiednią pracownię naukową, 9 (dwu i trzy osobowych) pokoi gościnnych oraz stołówkę.

Organizując Muzeum Rolnictwa władze naczelne dużą uwagę przywiązują do właściwego rozplanowania poszczególnych obiektów na terenie parku oraz wyeksponowania zbiorów w przeznaczonych na ten cel pomieszczeniach.

Teren, na którym powstają poszczególne pomieszczenia jest park, przylegający do „Narodowego Parku Wielkopolski”. Przestrzeń ta wynosi 7,5 ha. Centralnym punktem muzeum jest gmach główny — pałacyk poobszarniczy. W obiekcie tym rozlokowano część ekspozycji, która obrazuje przemiany społeczno-polityczne zachodzące na wsi polskiej od pierwszej połowy XIX do pierwszej połowy XX wieku tj. od ustaw uwłaszczeniowych do roku 1963-go.

Na terenie gmachu głównego znajdują się pomieszczenia: pracownia naukowa, sala konferencyjna, biura muzealne, fotolaboratorium, pokoje gościnne



oraz jadalnia, klubo-kawiarnia i kuchnia wraz z całym zapleczem gospodarczym.

Z ekspozycją społeczno-polityczną ściśle związana jest ekspozycja obrazująca warunki bytowe robotnika rolnego w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku. Ta część ekspozycji mieści się w stojącym od 1875 roku obiekcie, w którym znajdował się: warsztat kołodziejsko-stolarski, kuźnia i dwa mieszkania dla rodziny stelmacha oraz kowala.

Największą część przestrzeni przeznaczają się na pomieszczenia narzędzi pracy na roli, produkcji roślinnej, zwierzęcej, w gospodarstwie rolnym, przemyśle rolno-spożywczym itp. Wymienione działy rozmieszczone są w poszczególnych luźno budowanych pawilonach, których tematyczny układ jest następujący: 1) Pawilon narzędzi do upraw polowych. W pawilonie tym znalazły swe pomieszczenie wszystkie drewniane narzędzia pracy. Wśród nich znajduje się jeden z pierwszych egzemplarzy drewnianych żniwiarek. 2) Pawilon produkcji roślinnej wraz z mineralogią, gleboznawstwem itp. W przyszłości wybudowany będzie pawilon hodowli zwierząt (bydła, koni, świń, owiec, drobiu i ryb słodkowodnych). Dział ten zostanie zamknięty pawilonem przemysłu rolnego, w którym znajdą swoje pomieszczenia wszelkich form przetwórstwa rolnego (od najbardziej prymitywnych do najnowocześniejszych). Dalsze pawilony przeznaczone będą na ekspozycję obrazującą rozwój kultury materialnej wsi polskiej. Problematyka ta zajmuje równorzędne miejsce, tak pod względem powierzchniowym ekspozycji, jak też ilościowo-jakościowym w porównaniu z działem narzędzi pracy. Obrazować ona będzie najbardziej charakterystyczne style budownictwa wiejskiego i wystrojów wnętrz domów mieszkalnych wsi: białostockiej, góralskiej, kaszubskiej, kieleckiej, kurpiowskiej, lubelskiej, łowieckiej, mazowieckiej, opolskiej, rzeszowskiej, warmińskiej, wielkopolskiej i innych. Ponieważ przenoszenie poszczególnych elementów jest sprawą nierealną tak ze względów finansowych, jak i urbanistycznych zdecydowano, iż w jednym z pawilonów pokazane zostaną wyłącznie wnętrza mieszkań wspomnianych regionów na tle dużych fotografii, przedstawiających środowisko, w którym ekspozyty znajdowały się do chwili ich umieszczenia na terenie muzeum.

Nie mniej uwagi poświęca się zagadnieniom samorodnej sztuki ludowej, dla której zostanie pobudowany oddzielny pawilon. W pomieszczeniu tym wyeksponowane zostaną: rzeźba, ceramika, zdobnictwo ludowe w drzewie, materiale płóciennym, na szkłe itp. formy twórczości artystycznej.

Ostatnim z zespołu budynków muzealnych, będzie pawilon wystaw zmiennych. Tematyka wystaw pozostanie w ścisłej łączności z profilem prac i życia wsi polskiej.

Zakończenie prac organizacyjno-budowlanych przewiduje się na 1971 rok. W tym czasie muzeum podejmie szeroką akcję kulturalno-oświatową i dydaktyczno-wychowawczą, wiążąc swoje prace naukowo-badawcze z życiem dnia dzisiejszego wsi polskiej. Punktem wyjściowym staną się szkoły rolnicze, wiejskie domy kultury, klubo-kawiarnie, świetlice itp. ośrodki życia kulturalnego.

Od lat 70-tych nawiązana zostanie bardzo ścisła współpraca z rozsianymi po całym kraju regionalnymi muzeami, które w mniejszym lub większym zakresie zajmują się problematyką rolnictwa i etnografii ludu wiejskiego.

By tak szeroko zakrojony program działania mógł dać oczekiwane rezultaty powołano przy Dyrekcji Muzeum opiniodawczy organ pod nazwą: „Rada Naukowa Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”. W skład rady muzealnej wchodzi kierownicy komórek naukowych muzeum, specjaliści z dziedzin związanych z działalnością naukową i oświatową oraz przedstawiciel Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Rolnych.

Przewodniczącego, jego zastępców oraz poszczególnych członków rady mianuje Minister Rolnictwa na wniosek dyrektora muzeum.

Do zadań rady muzealnej należy w szczególności opiniowanie i wnioskowanie w sprawach:

- a) rozwoju działalności muzeum,
- b) zakupu muzealiów, darów i nabytków,
- c) depozytów,
- d) prac i publikacji naukowych muzeum,
- e) badań naukowych,
- f) prac oświatowych i społeczno-wychowawczych,
- g) wystawiennictwa.

Podstawą działalności Rady Muzealnej jest uchwalony przez nią regulamin pracy.



# WYSTAWY

*Krystyna Sroczyńska*

## WYSTAWA BERNARDA BELLOTTA CANALETTA

W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Wystawa dzieł Bernarda Bellotta Canaletta, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w czasie od 25 września 1964 do 17 stycznia 1965 roku, stanowiła w zakresie monograficznych wystaw retrospektywnych wydarzenie artystyczne zdecydowanie wyjątkowe. Już sam fakt zgromadzenia na wystawie 100 obrazów, 61 rysunków i 30 rycin artysty mówi o skali ekspozycji, a po za głównym trzonem miała ona przecież liczne aneksy dotyczące zarówno jego osoby, pracy i dzieła, jak samej epoki. Wystawa warszawska była zatem największą, jaką kiedykolwiek poświęcono temu znakomitemu malarzowi. Pomysł zorganizowania tego rodzaju pokazu zawdzięczać należy Państwowym Zbiorom Sztuki w Dreźnie i Muzeum Narodowemu w Warszawie.

Pierwszą wersję ekspozycji stanowiła wystawa w Albertinum w Dreźnie, zorganizowana w ramach umowy kulturalnej między Niemiecką Republiką Demokratyczną a Polską w czasie od 8 grudnia 1963 do 31 sierpnia 1964 roku, przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie i Muzeum Narodowe w Warszawie. Wystawa ta, skromniejsza niż warszawska, choć bardzo efektowna, zawierała dwie serie obrazów Bellotta: 25 widoków Drezna i Pirny, z Galerii Drezdeńskiej i 24 widoki Warszawy i jej okolic, z Muzeum Narodowego w Warszawie; wzbogaciło ją 19 innych obrazów artysty z tychże muzeów, a także z zamku w Wörlitz i Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, oraz 61 rysunków z Muzeum Narodowego w Warszawie. Wystawa miała obszerny, luksusowo wydany katalog o dużej wartości naukowej. Odniosła duży sukces, miała wielką frekwencję (ponad 200.000 zwiedz.), dobrą prasę i pochlebne recenzje. Najważniejszą z nich była re-

cenza J Białostockiego, *Bernardo Bellotto in Dresden and Warsaw* („The Burlington Magazine”, CVI, 1964, n° 735, June, s. 289—90).

W dniach 12 i 13 maja z okazji wystawy odbyła się w Dreźnie międzynarodowa sesja naukowa, podczas której wygłosili referaty: dr Günther Heinz z Wiednia, dr Henner Menz i dr Waltraut Schumann z Drezna, oraz prof. dr Stanisław Lorentz i dr Stefan Kozakiewicz z Warszawy. Poruszyli oni istotne problemy ujawnione przez wystawę i wnieśli nowy materiał do studiów nad Bellottem. Streszczenia referatów i dyskusja zostały wydane jako oddzielna broszura pt. *Resümee der wissenschaftlichen Konferenz Bernardo Bellotto gen. Canaletto*. Redaktorem jej był dr Menz, a wydawcą Państwowe Zbiory Sztuki, Galeria Dawnych Mistrzów w Dreźnie.

Wystawa warszawska, urządzona w centralnych salach Galerii Malarstwa Polskiego (il. 1) objęła wszystkie ekspozyty z wystawy drezdeńskiej, a ponadto: 15 obrazów ze zbiorów Ermitażu w Leningradzie i Muzeum Sztuk Plastycznych im. Puszkina w Moskwie, 14 obrazów z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, 3 ze zbiorów polskich, oraz 30 akwafort z Kupferstichkabinett w Dreźnie. W sumie zawierała więcej niż połowę całego znanego nam dorobku malarskiego artysty (w tym trzy główne cykle widoków miast) i niemal kompletne jego oeuvre graficzne.

Wystawa, jak wspomniano, nie ograniczyła się do dzieł samego Bellotta. Rozszerzyły ją, znakomicie uzupełniając i tworząc niejako bogate ramy dla właściwego przedmiotu, obrazy innych przedstawicieli weneckiej weduty pierwszej połowy XVIII w.: 2 obrazy Antonia Canal (jeden z Galerii Drez-



deńskiej, drugi z Galerii Narodowej w Pradze) oraz jego ryciny z Kupferstichkabinett w Dreźnie, obraz pierwszego wybitnego weneckiego wedy-cisty Luca Carlevarijsa — z Muzeum Narodowego w Poznaniu, 4 wedyty idealne Michele Marieschi — z Muzeum Narodowego w Warszawie, wreszcie 8 malowideł z kręgu Bellotta, w tym 6 wedyt weneckich z pałacu w Nieborowie. Ekspozycję uzupełniało 13 akwarel Zygmunta Vogla z Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie, stanowiących kopie warszawskich widoków Canaletta. Cenny, instruktywny materiał wniosły również liczne fotografie ze zbiorów dra Kozakiewiczza, ukazując nie tylko niewystawione prace Bellotta, ale również różnorodne problemy jego działalności. Do akcentów wzbogacających ekspozycję włączono portrety i obiekty przemysłu artystycznego, związane z mecenasami i środowiskami, w których artysta żył i tworzył. Jego podróże artystyczne po Europie ilustrowała specjalnie opracowana mapa.

Wystawa, nosząca początkowo ten sam tytuł, co ekspozycja w Albertinum „Drezno i Warszawa w twórczości Bernarda Bellotta Canaletta”, uległa odpowiedniemu przekomponowaniu z chwilą przybycia 14 obrazów z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, z których część znajdowała się poprzednio we Francji, na wystawie „Vienne à Versailles”.

Tak poważnie wzbogacona wystawa warszawska zaprezentowała się widzom w sposób następujący: w czterech pierwszych salkach pokazano wedytę wenecką pierwszej połowy XVIII wieku i włoski okres twórczości Bellotta, przy czym problemy te znalazły wyraz w kolejnych pomieszczeniach: po salce wprowadzającej pokazano wedytę wenecką tego okresu z dominującym obrazem Carlevarijsa i obrazami Marieschi’ego, w następnej dzieła Antonia Canal, wczesny jego obraz i ryciny, dalej zilustrowano naukę Bellotta u Canala i pokazano wczesne dzieła naszego artysty. Sale następne, do dziewiątej, zawierały prace Bellotta z pierwszego okresu drezdeńskiego (1747–1758); piąta — akwaforty, z tego czasu, szósta — ogólne widoki Drezna, siódma — widoki placów i ulic Drezna, ósma i dziewiąta — widoki Pirny. Po raz pierwszy ukazano tu jedenaście z tych widoków w dwóch identycznych niemal egzemplarzach tego samego wielkiego formatu, zawieszonych parami obok siebie. Dla zorientowania widzów egzemplarze z serii królewskiej, stanowiące własność Galerii Drezdeńskiej, wykonane dla Augusta III oznaczono jego cyfrą AR, a obrazy powtórzone przez Bellotta w tym samym czasie dla Henryka Brühla i zakupione od jego spadkobierców przez Katarzynę II (dziś w posiadaniu Ermitażu w Leningradzie i Muzeum im. Puszkina w Moskwie) oznaczono

inicjałami ministra HB i carycy E. II. Z tymi parami obrazów zestawiono w kilku wypadkach odnośne widoki Drezna i Pirny w małym formacie, wykonane przez Canaletta dla innych amatorów i kolekcjonerów sztuki (pochodzące dziś z różnych zbiorów) oraz rysunki kompozycyjne artysty do niektórych widoków i ryciny wykonane według jego obrazów.

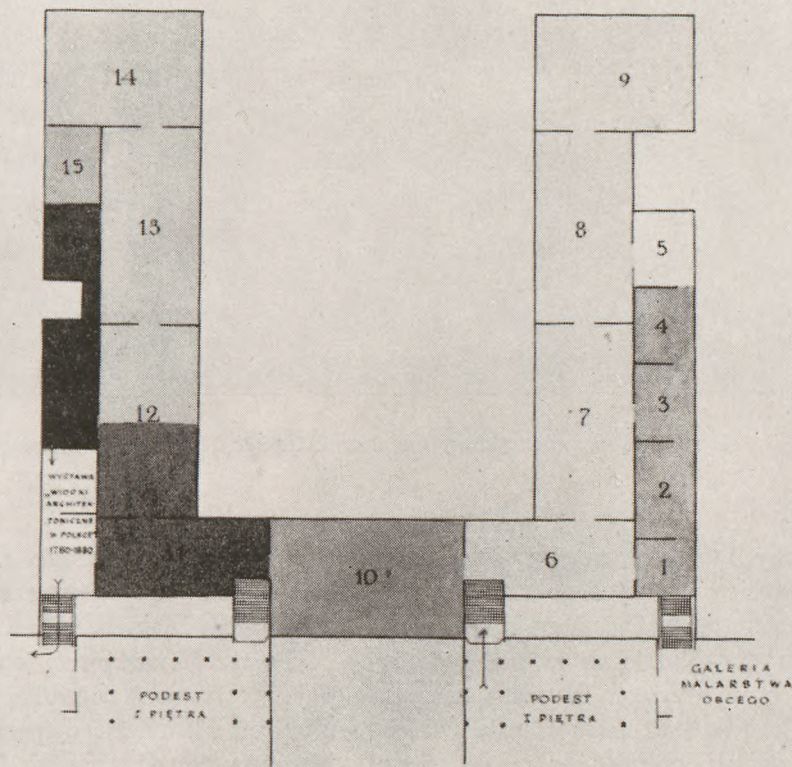
Centralna sala galerii była salą honorową. Umieszczono w niej najlepsze, panoramiczne widoki, pochodzące ze wszystkich zaprezentowanych tu okresów twórczości artysty, a więc trzy wczesne obrazy z okresu włoskiego: dwa ogólne *Widoki Werony* i *Widok śluży w Dolo koło Wenecji* oraz po jednym widoku z trzech najważniejszych serii widoków miast — *Drezna*, *Wiednia* i *Warszawy*. Zawieszony w tejże sali znakomity obraz Antonia Canal *Widok Londynu z Tamizą*, z Galerii Narodowej w Pradze pozwalał na skonfrontowanie malarstwa Bellotta w jego wczesnym okresie drezdeńskim z dziełami jego nauczyciela. Salę honorową wzbogacono ponadto portretami trzech kolejnych protektorów Bellotta: Augusta III, Marii Teresy i Stanisława Augusta oraz regaliai królewskimi. W sali jedenastej i części sali dwunastej pokazano piękne obrazy i rysunki z okresu wiedeńskiego (1759–1760), malowane z polecenia cesarzowej Marii Teresy widoki pałaców cesarskich w *Schönbrunn* i w *Schlosshof* oraz twierdzy *Theben* i wedyty wiedeńskie.

W dalszym ciągu pokazano warszawski okres twórczości artysty (1767–1780): *widoki Warszawy* (przy czym obok nich zawieszono 13 odnośnych akwarelowych kopii Zygmunta Vogla), obrazy historyczne Canaletta — dwie wersje *Elekcji Stanisława Augusta* i *Wjazd Ossolińskiego do Rzymu* oraz widoki okolic podwarszawskich i Wilanowa. W salce piętnastej znalazły miejsce prace wykonane dla Zamku Ujazdowskiego i cykl widoków Rzymu, wreszcie zamykały ten gigantyczny pokaz dwie salki prezentujące obrazy z architekturą fantastyczną, pochodzące z drugiego okresu drezdeńskiego (1762–1767).

Wystawa obejmująca tak ogromny materiał, trzy serie najważniejszych wedyt artysty — Drezno, Wiedeń i Warszawę, grupę capricciów czyli wedyt fantastycznych oraz wszystkie znane rysunki i ryciny, ukazała w sposób najszerszy i najwszechstronniejszy obraz jego twórczości. Słabą jej stroną był brak obrazów z wczesnego okresu włoskiego i z krótkiego pobytu Bellotta w Monachium. Wczesny okres reprezentowały tylko trzy wielkie wedyty z Galerii Drezdeńskiej (*Widok śluży w Dolo* i dwa ogólne *widoki Werony*) oraz trzy rysunki i osiem akwafort. Luki starano się zastąpić materiałem fotograficznym, który dopomógł również do rozwiązania pro-



# PLAN WYSTAWY DREZNO I WARSZAWA w TWÓRCZOŚCI BERNARDA BELLOTTA CANALETTA



WYSTAWA WENECKA - pod tytułem WŁOSKI OKRES TWÓRCZOŚCI BELLOTTA - do 1747 r.

- 1 - SALA WSTĘPNA
- 2 - WENETA WENECKA - 1700-1710 r.
- 3 - WIDOKI CANAL - NAUCZYCIEL BELLOTTA
- 4 - NADKĄ BELLOTTA U CANALA I Wczesne dzieła BELLOTTA

PIERWSZY OKRES DREZDZENSKI 1747-1758 r.

- 5 - ARKADY DREZDZENSKE
- 6 - WIDOKI WIDOKI DREZNA
- 7 - WIDOKI PLACÓW I ULIC DREZNA
- 8 - WIDOKI PIRNY

9 - 10 - SALA HONOROWA

OKRES WIEDZENSKI 1759-1760 r.

11 - część 12 - WIDOKI WIEDNIA I RYSUNKI OKRESU WIEDZENSKEGO

OKRES WARSZAWSKI 1767-1780 r.

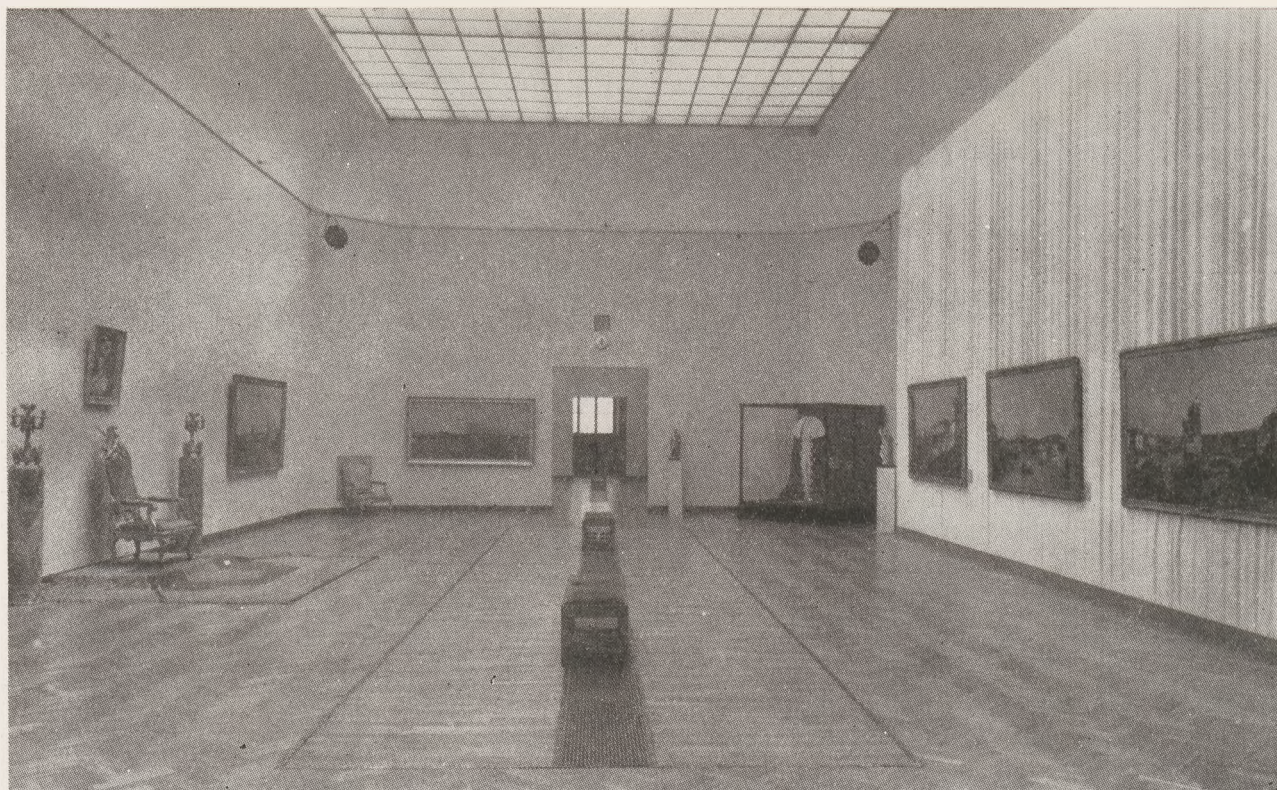
- 12 - druga część PIERWSZA CZĘŚĆ WIDOKÓW WARSZAWY
- 13 - WIDOKI WARSZAWY
- 14 - OBRAZY HISTORYCZNE, WIDOKI OKOLIC PODWARSZAWSKICH I WILANÓWA
- 15 - PRACE DLA ZAMKU WIAZDOWIELEGO I CYRKI WITKÓW. RZYMU

DRUGI OKRES DREZDZENSKI 1760-1767 r.

16 - ARCHITECTURY FANTASTYCZNE (DRAKIEŁ) OKRESU DREZDZENSKEGO

Ryc. 37. Plan wystawy „Drezno i Warszawa w twórczości Bernarda Bellotta Canaletta”. Muzeum Narodowe w Warszawie





Ryc. 38. Fragment wystawy Canaletta. Muzeum Narodowe w Warszawie

blemów wzajemnych relacji między Bernardem a Antoniem, w okresie pracy młodego artysty w warsztacie wuja. Problem ten był tematem referatu wygłoszonego przez dra Kozakiewicza na warszawskiej sesji poświęconej artyście. Interesujące zestawienie *Widoku Londynu z Tamizą* Canala z *Widokiem Drezna z prawego brzegu Łaby poniżej mostu Augusta*, Bellotta, wyraźnie pokazało, co zawdzięczał on swemu nauczycielowi.

W sposób pełny pokazano różne problemy z pierwszego pobytu artysty w Saksonii. Była to niezwykła, pierwsza i jedyna w swoim rodzaju okazja do studiowania w obrazach Drezna i Pirny relacji między serią wykonaną dla Augusta III a tą dla ministra Brühla, która po raz pierwszy od chwili zakupu, po przeszło dwustu latach opuściła Rosję. Przede wszystkim naocznie można się było przekonać o omyłce Fritschego, który w swej książce „Bernardo Bellotto genannt Canaletto” (Burg b. M. (1936)) przypisał serii brühlowskiej mniejsze wymiary od serii królewskiej. Obydwa cykle mają nie tylko te same formaty, ale reprezentują również ten sam poziom artystyczny. Schemat architektoniczny jest w nich jednakowy, a sztafaż w replikach malowanych dla Brühla swobodniejszy i trochę mniej liczny. Niespodzianką był żywszy koloryt tej serii od płócien serii królewskiej — być może wynik odmiennych metod konserwacji. Również wbrew temu, co mówił Fritsche, nie

było trzeciej serii widoków drezdeńskich, ale niektóre obrazy były powtarzane parokrotnie dla różnych zamawiających, a inne tylko raz dla Brühla.

Po raz pierwszy też, w sposób niesłychanie frażujący, wystawa pozwoliła skonfrontować rysunki z okresu wiedeńskiego, przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, z obrazami z tego okresu, malowanymi dla Marii Teresy. Cieszyło wprost odnajdywanie małych rysunczków sztafażowych przeniesionych w tym samym formacie na płótno obrazów olejnych.

Podobnie miała się rzecz z dziełami artysty z drugiego okresu drezdeńskiego. Nasze przygotowawcze rysunki obejmują zarówno partie architektoniczne, jak i odpowiadające im wymiarem postacie sztafażu pierwszego planu olejnych supraport z Galerii Drezdeńskiej.

Interesująco wypadła konfrontacja dwóch *Elekcji* ze zbiorów Muzeów Narodowych w Poznaniu i Warszawie, a rewelacją był niewielki *Portret oficera polskiego*, wypożyczony przez Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (niegdyś w zbiorach Stanisława Augusta), powtórzony na obu wersjach *Elekcji*.

Trzeba również stwierdzić, że wystawa dopomogła do wydobycia mało dotąd znanej osoby Lorenza Bellotta, syna artysty, prezentując dwa widoki Rzymu z Muzeum im. Puszkina w Moskwie (spośród serii 14-u, znajdujących się niegdyś również w Galerii Stanisława Augusta), mylnie czasem





Ryc. 39. Fragment wystawy Canaletta. Muzeum Narodowe w Warszawie

uznawanych za wspólne dzieło Bernarda i Antonia.

Przechadzając się po salach i oglądając trzy wielkie główne zespoły — Drezno, Wiedeń i Warszawę — uważny widz mógł obserwować rozwój stylu Bellotta, jego zainteresowań i przemian, jakim ulegało jego malarstwo z biegiem lat. Nacisk położony na monumentalne ukazanie architektury w dziełach okresu drezdeńskiego uległ przesunięciu na korzyść wyakcentowania w obrazach wiedeńskich bardziej bezpośredniej narracji o życiu rezydencji i miasta; z kolei widoki warszawskie pozbawione wszelkiej monumentalizacji wykazują największe zainteresowanie człowiekiem i jego zajęciami w codziennym życiu miasta. Podobnie prześledzić można było rosnące zainteresowanie artysty dla pejzażu. I wreszcie sprawa kolorytu. Chłodny koloryt widoków saksońskich, w którym przeważają barwy szare, szmaragdowe i niebieskawe, lekko oscyluje w obrazach wiedeńskich ku tonom zieleni oliwkowej i czerwonych brązów, by w warszawskich wedutach zagrać barwami żywymi, bardziej skontrastowanymi, ciepłą czerwienią dachówek i bardziej intensywnym błękitem nieba.

Tych parę zestawień i porównań nie wyczerpuje oczywiście wszystkich problemów, jakie wysunąć musiała tak bogata wystawa wszechstronnie ukazująca twórczość Bellotta. Znalazły one wyraz w referatach wygłoszonych na międzynarodowej

sesji naukowej, poświęconej osobie artysty oraz zagadnieniom malarstwa wedutowego w ogólności. Odbyła się ona w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 26–27 września 1964 roku, inaugurując wystawę. Przed licznie zgromadzonym audytorium wygłosili różnorodny referaty ilustrowane przezroczami następujący prelegenci: T. D. Fomicewa — Viviano Codazzi i problemy krajobrazu architektonicznego w XVII w. prof. dr W. G. Constable — The early years of Bernardo Bellotto, prof. dr F. Watson — A note on Bellotto in England, prof. dr R. Pallucchini — La position de Francesco Guardi dans le développement de la peinture vénitienne des vues, prof. dr A. A. Fiodorow-Dawydow — Bellotto a Aleksiejew, dr Hener Menz — Bernardo Bellotto und Alexander Thiele, Anregungen und Anmerkungen, prof. dr S. Lorentz — L'exposition des vues d'architecture en Pologne au Musée National de Varsovie, dr S. Kozakiewicz — Posto del Bellotto nella bottega del Canal. Prof. dr A. Morassi, który nie mógł przybyć na sesję, nadesłał swój referat — Proposta per l'attri buzione a Bernardo Bellotto di due disegni per teatro.

Tak interesująca problematyka wyłoniona przez wystawę była godna utrwalenia, to też Muzeum Narodowe w Warszawie przygotowało, pod redakcją dra Kozakiewicza, książkę pamiątkową, która zawiera oprócz rozumowanego katalogu tych



dzieł artysty, których nie obejmują katalogi wystawy drezdeńskiej i warszawskiej, również komunikaty wygłoszone na sesji.

Katalog wystawy\*) wydany w równie pięknej szacie graficznej, jak drezdeński, jest w zasadzie jego powtórzeniem w języku polskim, z niewielkimi zmianami w części wstępnej i w kilku miejscach dotyczących dzieł. Nie obejmuje nadesłanych w terminie późniejszym obrazów z muzeów radzieckich, z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i z Kupferstichkabinett w Dreźnie. Poprzedzony słowem wstępnym Ministra Kultury i Sztuki PRL, Ministra Kultury NRD oraz Generalnego Dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie Maxa Seydewitza, zawiera następujące artykuły: Stanisława Lorentza — Bernardo Bellotto na dworze Stanisława Augusta, Stefana Kozakiewicza — Twórczość Bernarda Bellotta w okresie drezdeńskim i warszawskim, i Hennera Menza — Sztafaż w obrazach Bellotta. Rozumowany katalog dzieł sporządzili: Waltraut Schumann — widoki Drezna i Pirny, i Stefan Kozakiewicz — obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych muzeów polskich, ponadto rysunki, uzupełnienia do wedyt włoskich ze zbiorów Galerii Drezdeńskiej, wykaz replik widoków drezdeńskich i bibliografię. Dokonał on również tłumaczenia tekstów niemieckich na język polski i zajmował się ogólną redakcją polskiego wydania katalogu.

Właściwy katalog tej pięknej książki dzieli się na trzy części, z których pierwsza obejmuje obrazy okresu drezdeńskiego, druga — warszawskiego, a trzecia — rysunki; w obrębie poszczególnych części wprowadzono nadto bardziej szczegółowe podziały. Każda pozycja katalogu składa się ze szczegółowego ustępu opisowo-ikonograficznego, danych technicznych i inwentarzowych, określenia pochodzenia dzieła, bibliografii (osobno wystawy, osobno inna literatura) i precyzyjnego komentarza.

Następuje instruktywne zestawienie widoków Drezna i Pirny, obejmujące repliki wykonane bądź całkowicie własnoręcznie, bądź przy współpracy pomocników, przede wszystkim syna artysty Lo-

renza, oraz rysunki i akwaforty, wszystko opatrzone wnikliwymi odnośnikami i uwagami.

Wreszcie — bibliografia, uporządkowana w układzie rzeczowym z akcentem położonym na te pozycje, które wiążą się przede wszystkim z okresami drezdeńskim i warszawskim działalności artysty lub bezpośrednio z eksponowanymi na wystawie dziełami.

Wystawę Canaletta, dostępną dla publiczności niemal 100 dni zwiedziło ogółem 130 480 osób, w tym indywidualnie 67 710, a pozostałe w 1760 grupach. Tak wysoka, nieprzeciętna frekwencja, to jeszcze jeden dowód zarówno wielkiego zainteresowania Warszawy twórczością jednego z jej ulubionych artystów, jak i rangi artystycznej samej ekspozycji.

Komisarzem wystawy ze strony niemieckiej był dr Henryk Menz, dyrektor Galerii Dawnych Mistrzów w Dreźnie; współpracowała przy wystawie naukowo dr Waltraut Schumann, asystent naukowy tejże Galerii. Ze strony polskiej Komisarzem wystawy był prof. dr Stanisław Lorentz, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, zastępcą Komisarza dr Stefan Kozakiewicz, kurator Galerii Sztuki Polskiej. Przy organizacji wystawy współpracowali liczni pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie z następujących działów: Galerii Sztuki Polskiej, Gabinetu Grafiki Polskiej, Galerii Sztuki Obcej, Gabinetu Grafiki Obcej, Galerii Sztuki Zdobniczej, Gabinetu Monet i Medali oraz konserwatorzy wszystkich specjalności.

Wystawa, przewieziona do Krakowa, eksponowana w tamtejszym Muzeum Narodowym w nowym gmachu, zmniejszona została o większość replik z serii Brühlowskiej.

Dalszym etapem wystawy, która cieszyła się wielkim zainteresowaniem w europejskim świecie kulturalnym, był Wiedeń.

\*) Muzeum Narodowe w Warszawie, *Drezno i Warszawa w twórczości Bernarda Bellotta Canaletta*. Wystawa zorganizowana wspólnie przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie i Muzeum Narodowe w Warszawie. Katalog, Warszawa, wrzesień-listopad 1964.



Jan Pazdur

## ZABYTKI I TRADYCJE TECHNIKI POLSKIEJ

WYSTAWA W MUZEUM TECHNIKI W WARSZAWIE

Muzeum Techniki w Warszawie potrafiło w ciągu dziesięciu lat swojego istnienia dojść do oryginalnej koncepcji pracy, w której „połączyło model nowożytnego „Pałacu Odkryć” z funkcją postępu technicznego jako zjawiska społecznego, stanowiącego część rewolucyjnej ideologii. Potwierdza to jeszcze raz wystawa zorganizowana pt. „Zabytki i tradycje techniki polskiej”<sup>1)</sup>). Określono nią punkt widzenia na sprawę zabytkowości i postępowości w muzealnictwie technicznym. Muzeum służące zarazem postępowi technicznemu, a więc nauce i związanemu z nim programowi społecznemu, a więc kulturze, musi być jednocześnie pracownią i rozgłośnią narodową docierającą do wszystkich ludzi związanych z określonym programem.

Nawet najbardziej pałacowe ściany nie przyciągną ani też nie pomieszczą tych, którzy mają prawo do kultury z tytułu współudziału w jej odradzaniu.

Zabytki i tradycje techniki są wytworem twórczości masowej. Masowość a zarazem o wiele większa złożoność i różnorodność problematyki technicznej przede wszystkim zaś jej produkcyjne przeznaczenie sprawiają, że działalność muzeów technicznych, jeżeli ma być użyteczna w szerzeniu kultury musi wyjść poza ściany pracowniane i wystawowe, I to nie sezonowo w postaci ekspozycji objazdowych ale na stałe.

Na to aby człowiek przywykł ozdabiać ściany obrazami i gromadzić w mieszkaniach różne przedmioty, świadczące o jego smaku artystycznym i upodobaniach, złożyły się wieki przykładowego od-

działywania ośrodków kultu, i władzy. Praca pachnąca potem niewolników, chłopów i rzemieślników feudalnych, a w końcu proletariatu fabrycznego nosiła na sobie piętno przymusu. Towarzyszył jej postęp rozwoju narzędzi i środków produkcji, te jednak nie zdobywały aprobaty mas lecz przeciwnie stawały się dla pracujących coraz bardziej nieławne jako środki wzrastającej eksploatacji sił roboczych. Znane są przypadki niszczycielskich wystąpień robotników przeciwko maszynom m.in. z terenu ziem polskich w okresie wczesnego kapitalizmu. Cały nowoczesny proces modernizacji produkcji, poczynając od t.zw. przewrotu przemysłowego napotykał na niechęć jeśli nie na opór mas, które widziały w zaniku roli narzędzi ręcznych deprecjację swoich mistrzowskich umiejętności.

Stosunek do dzieł techniki, zwłaszcza urządzeń produkcyjnych kształtował się więc w świadomości mas akurat odwrotnie, niż do dzieł i wyrobów artystycznych. Obciąża on po dziś dzień załogi fabryczne, wyrażając się w beztroskim przeznaczaniu na złom zużytych środków produkcji jakby nie reprezentowały one nic poza zamortyzowanym kapitałem. A przecież niekiedy chodzi o świadectwo ważnych ogniw postępu technicznego lub unikalną egzemplifikację społecznych warunków pracy.

Zabytki techniki, zwłaszcza zaś ich zespoły zawierają treść kształcącą nie tylko w urządzeniach produkcyjnych lecz również w całym systemie organizacji produkcji wyrażonym w lokalizacji, zabudowie i rozplanowaniu. Zespołowych zabytków techniki nie da się przenieść do muzeum bez pom-





Ryc. 40. Muzeum Techniki w Warszawie. Wystawa „Zabytki i tradycje techniki polskiej”.

niejszenia ich wartości kształcących. Nawet przeniesienie obiektu do skansenu, choć uzasadnione oszczędnością na kosztach konserwacji i eksploatacji odbiera mowę dziełu techniki, przemieniając je w bierny składnik placówki kultury materialnej. Oczywiście takie rozwiązanie jest lepsze niż stosowana z reguły rozbiórka obiektu zabytkowego. Niekiedy może ono być konieczne, nie powinno jedynie uchodzić za wzorzec postępowania, zawiera bowiem w sobie błąd — Oddziela tradycje od życia bieżącego, czyni je czymś sztucznym, potrzebnym od święta jak strój ludowy. Tymczasem technika ma w swej istocie przeznaczenie produkcyjne. Jej zabytki nie mogą mieć nic wspólnego z tradycjami typu choinkowego lub dożynkowego. Produkcja jest zjawiskiem życia codziennego, dlatego też zabytki reprezentujące tradycje techniczne muszą przenikać treść tego życia. W Polsce da się wymienić sporadyczne przypadki, że zabytek tech-

niki został potraktowany zgodnie z najlepszym kierunkiem krzewienia kultury technicznej. Wspaniałym tego przykładem jest przede wszystkim kopalnia w Wieliczce. W równej mierze świetne powiązanie tradycji z sukcesami współczesnej techniki znaleziono przy budowie zapory wodnej w Brodach na Kamiennej, włączając do niej elementy konstrukcyjne z analogicznej budowli doby Staszicowskiej. Dużym sukcesem kultury technicznej było uratowanie mostu Sierakowskiego na Prądniku w Krakowie. Można przypuszczać że przy odpowiedniej czujności dałoby się uratować od zniszczenia i włączyć trwale do środków oddziaływania wychowawczego o wiele więcej znakomitych pomników kultury technicznej.

Wystawa pt. „Zabytki i tradycje techniki polskiej” posuwa sprawę o tyle naprzód, że definiuje niejako zasadę wyboru i ochrony zabytków tego typu. Nie wszystko co stare jest ważne dla kultury.





Ryc. 41. Protektorat nad wystawą objął wicepremier Eugeniusz Szyr, który dokonał również jej otwarcia w dniu 17 maja 1965 r.

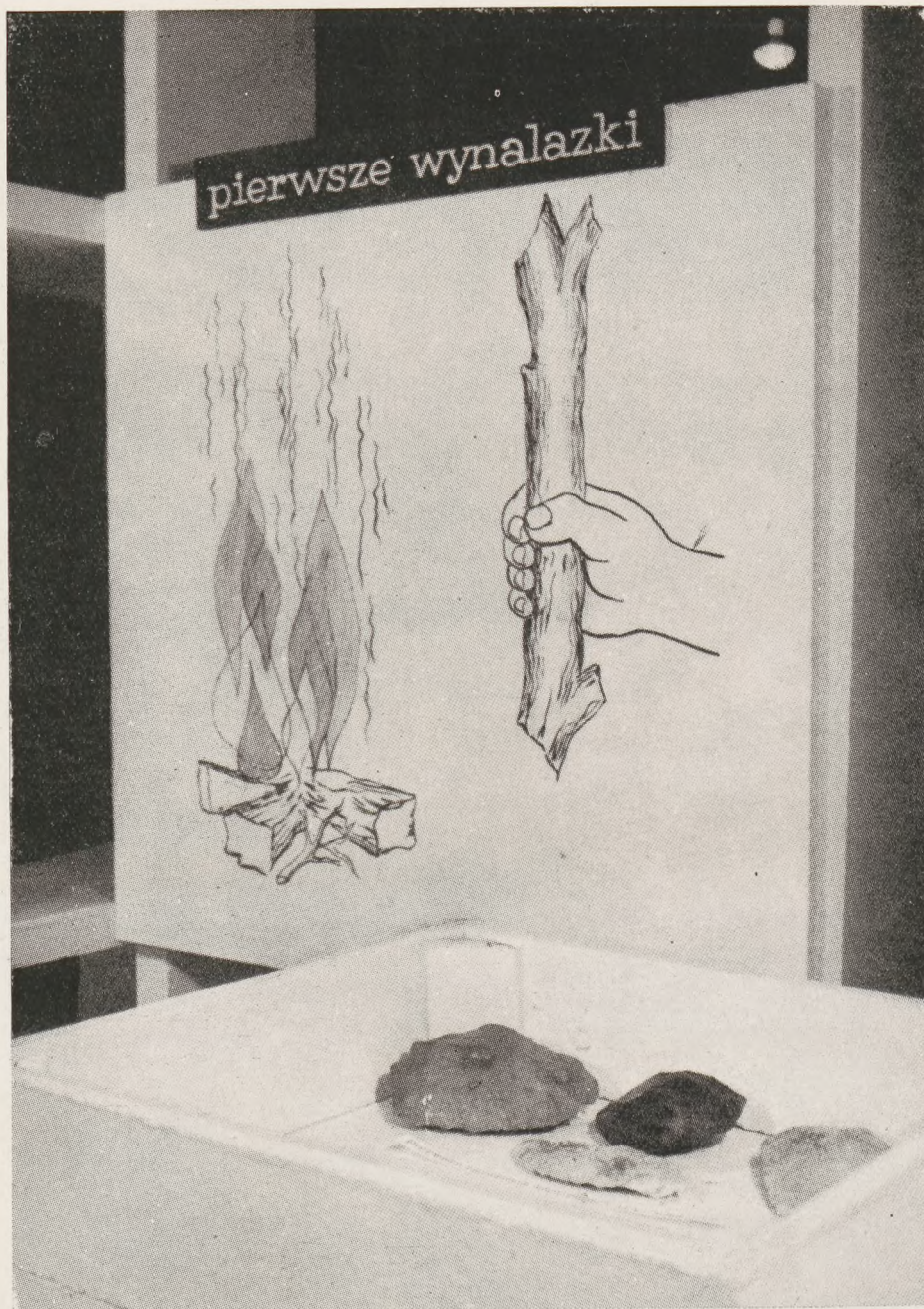
Przeciwnie, rozwój kultury materialnej wymaga niejako nieustannego przemiału i wtórnego użycia surowców, w tym także wszystkich przyczynkarskich zdobyczy technicznych, obojętne czy tylko zaprojektowanych czy zrealizowanych i stosowanych. Cały dorobek myśli technicznej musi się wtapiać w coraz to nowocześniejszą postać i żyć w tej wyższej formie niewidoczny dla niewtajemniczonego oka.

Prawo zachowania indywidualnego bytu dotyczy tylko zespołów typowych, stanowiących niejako syntezę dorobku technicznego pewnej epoki

a w sumie obraz całej drogi do cywilizacji współczesnej. Dla zaszczepienia ogólnej kultury technicznej w społeczeństwie to zupełnie wystarczy.

Program własnej działalności Muzeum Techniki sugeruje przekroje na etapie Krzemionek Opatowskich z epoki neolitu, Słupi Nowej z epoki początków stosowania żelaza, Wieliczki, Starej Kuźnicy i Solskiego z epoki feudalnej, Tarnowskich Gór, Małańca, Sielpi i innych obiektów doby Staszicowskiej pokrywającej się z początkami kapitalizmu. Całość propozycji zamykają zjawiska z doby rozkwitu kapitalizmu związane z energetyką i chemią.





Ryc. 42. Najdawniejsze narzędzia kamienne — pierwsze wynalazki człowieka u progu jego technicznej działalności

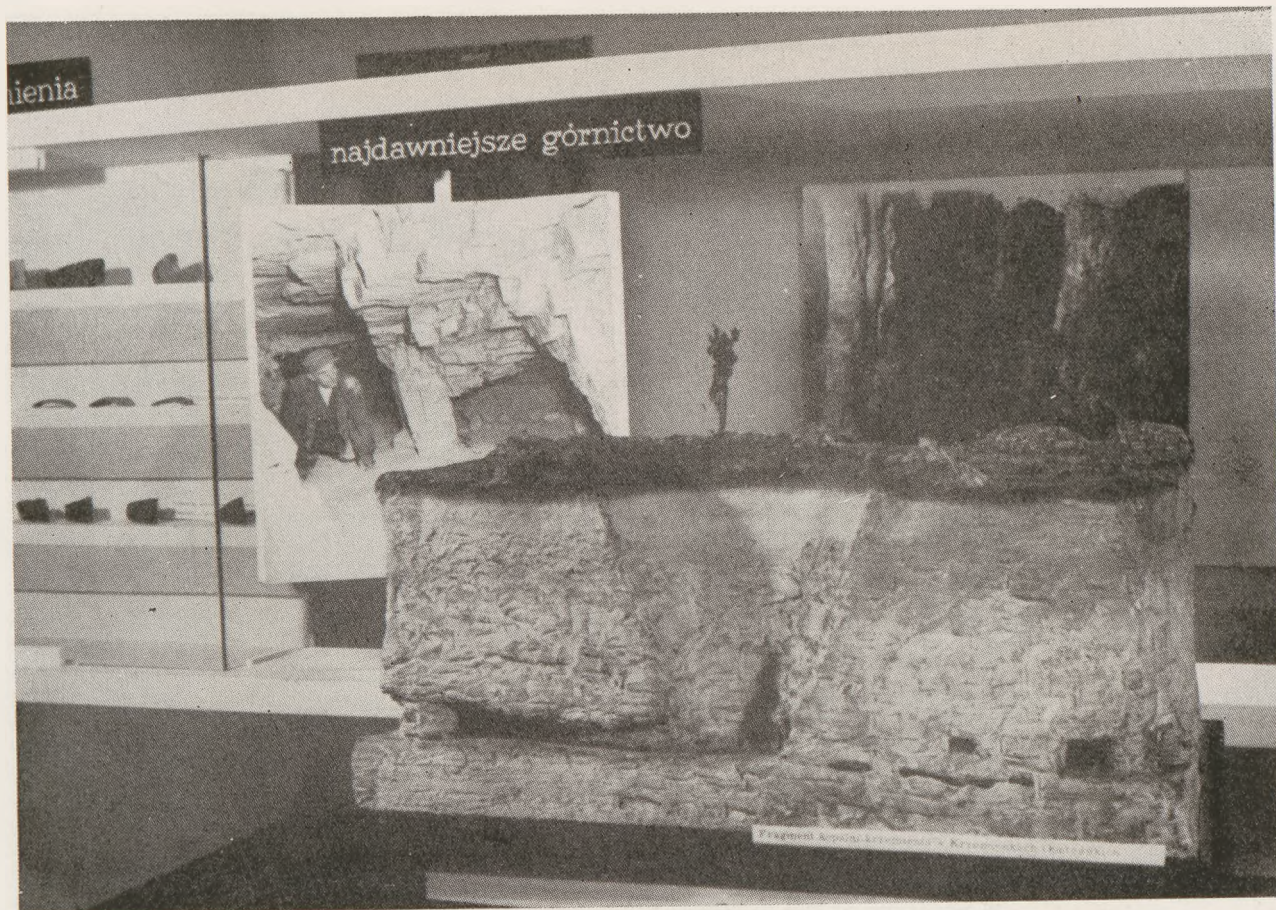
Ekspozycja postępu technicznego za pomocą zabytkowych zakładów produkcyjnych przekształconych na obiekty muzealne uwzględnia oprócz wymagań technicznych także i korzyści społeczne. Zazwyczaj bowiem ośrodek, w którym zabytek się zachował jest dostatecznie atrakcyjny, aby w nim utrzymać ten sam profil wytwórczości. Doskonałym tego przykładem jest osiedle Maleniec, gdzie mimo ustronnego położenia powstaje nowoczesny zakład obok starej walcowni i warsztatów mechanicznych na koło wodne. Oddziaływanie wychowawcze tradycji działa tu przede wszystkim na miejscową załogę, podnosząc w jej świadomości rangę zawodu i ośrodka.

Prócz tego wywiera ono wpływ na region i branżę przemysłową w całym kraju.

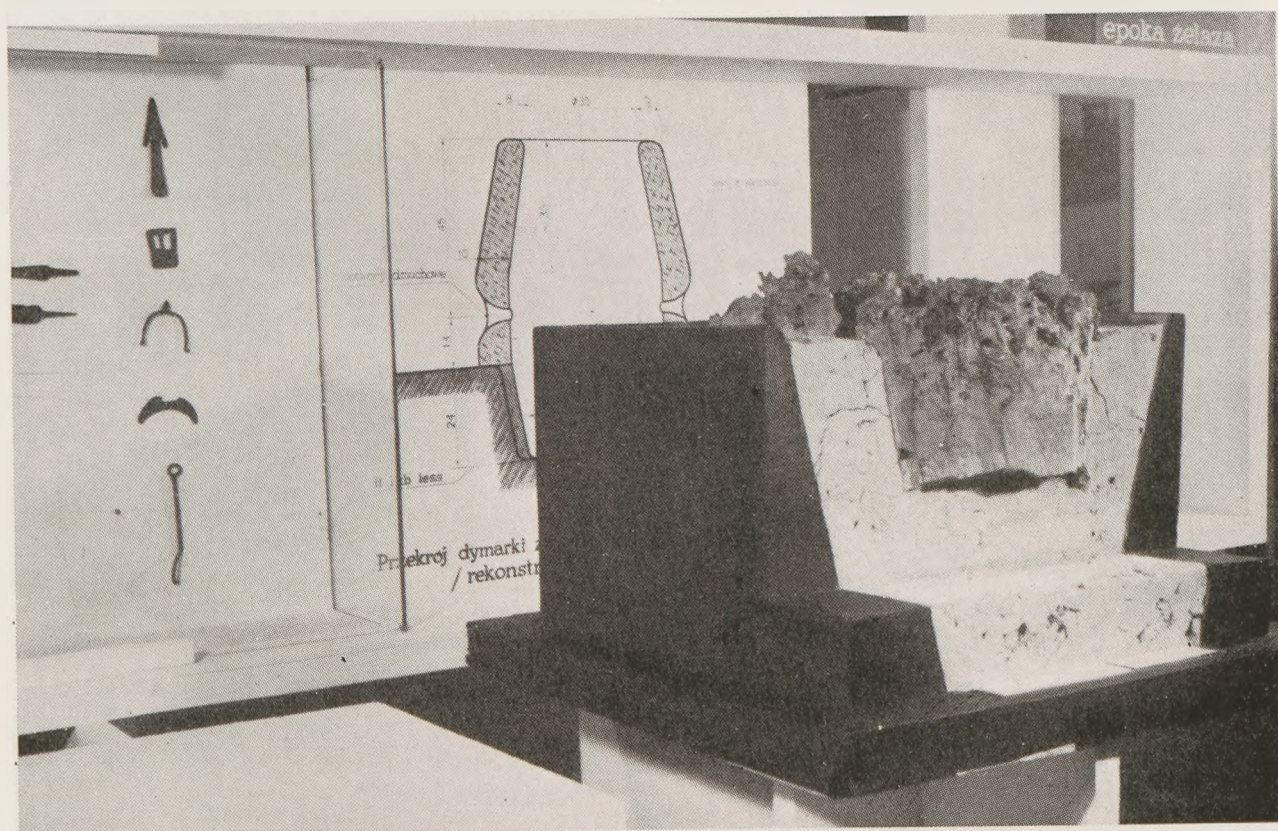
Ochrona i konserwacja zabytkowych zakładów produkcyjnych lub ich wartościowych ruin jak również innych ekspozycyjnych dzieł dawnej techniki nie wyczerpuje środków muzealnictwa technicznego.

Placówka typu muzealnego, w dodatku uniwersalna, nie odegra wśród potencjalnych odbiorców kultury technicznej należytej roli, jeżeli nie przeniesie i nie zaszczerpi na stałe swych metod pracy w obrębie środowisk produkcyjnych. Może to uczynić za pomocą zakładowych kolekcji wystawien-



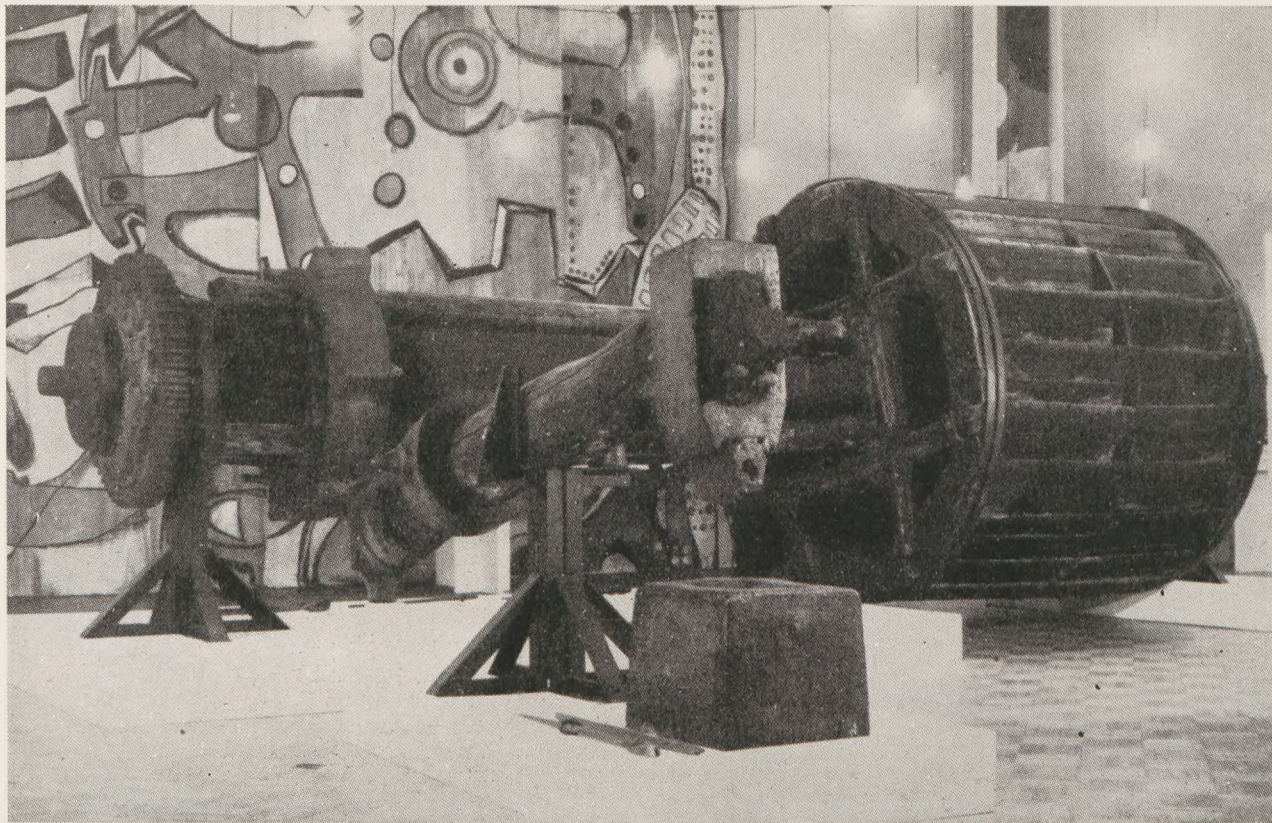


Ryc. 43. Fotografie z neolitycznej kopalni krzemienia w Krzemionkach Opatowskich oraz jej rekonstrukcja w modelu — początki górnictwa

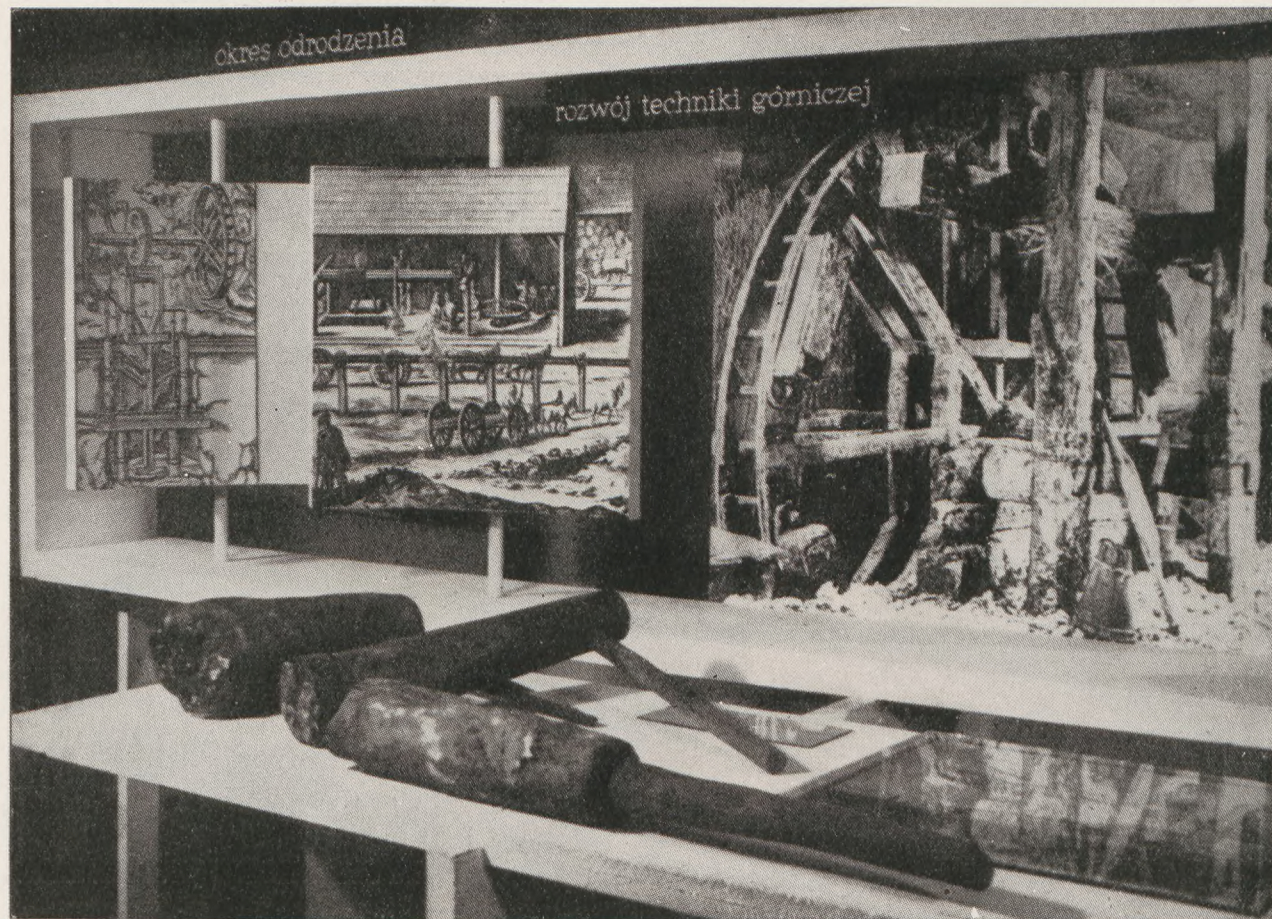


Ryc. 44. Fragment ziemnego pieca hutniczego, pochodzący z rejonu Gór Świętokrzyskich, gdzie w pierwszych wiekach istniał wielki ośrodek produkcji metalurgicznej. Rozmiary tej produkcji świadczą o powszechnym zastosowaniu żelaza w tym okresie na naszych ziemiach



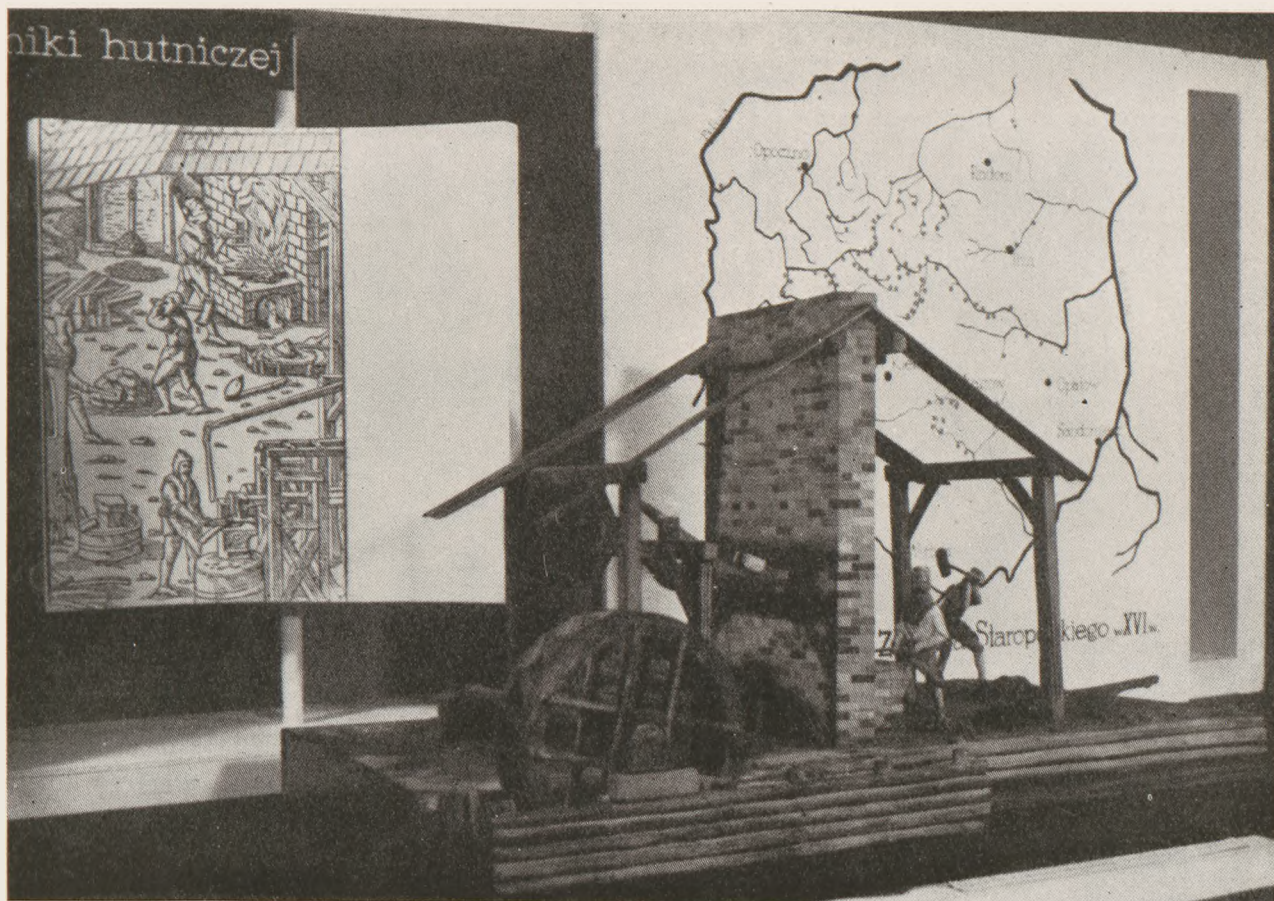


Ryc. 45. Koło wodne poruszające młot — przykład zastosowania energii wodnej dla celów produkcyjnych. Dziś relikw, w średniowieczu była to nowość techniczna o znaczeniu przełomowym



Ryc. 46. Ryciny i fotografie kopalni soli w Wieliczce oraz używane tam narzędzia obrazują rozkwit naszego górnictwa w epoce Odrodzenia

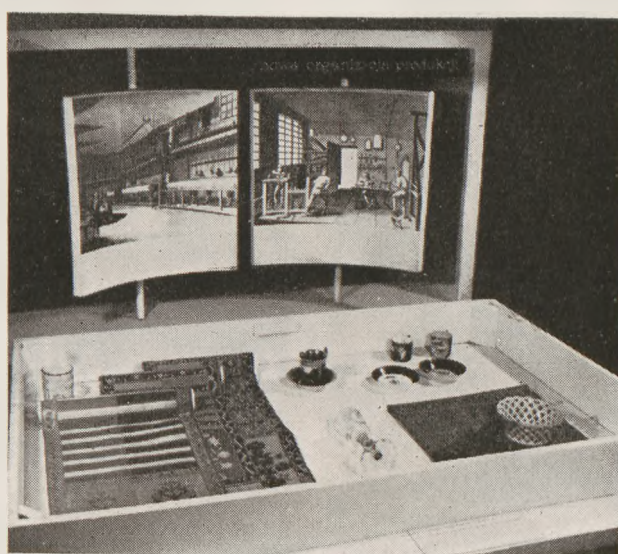




Ryc. 47. Model dymarki z epoki Odrodzenia na tle mapy pokazującej, jak liczne były wówczas w Polsce takie obiekty hutnicze

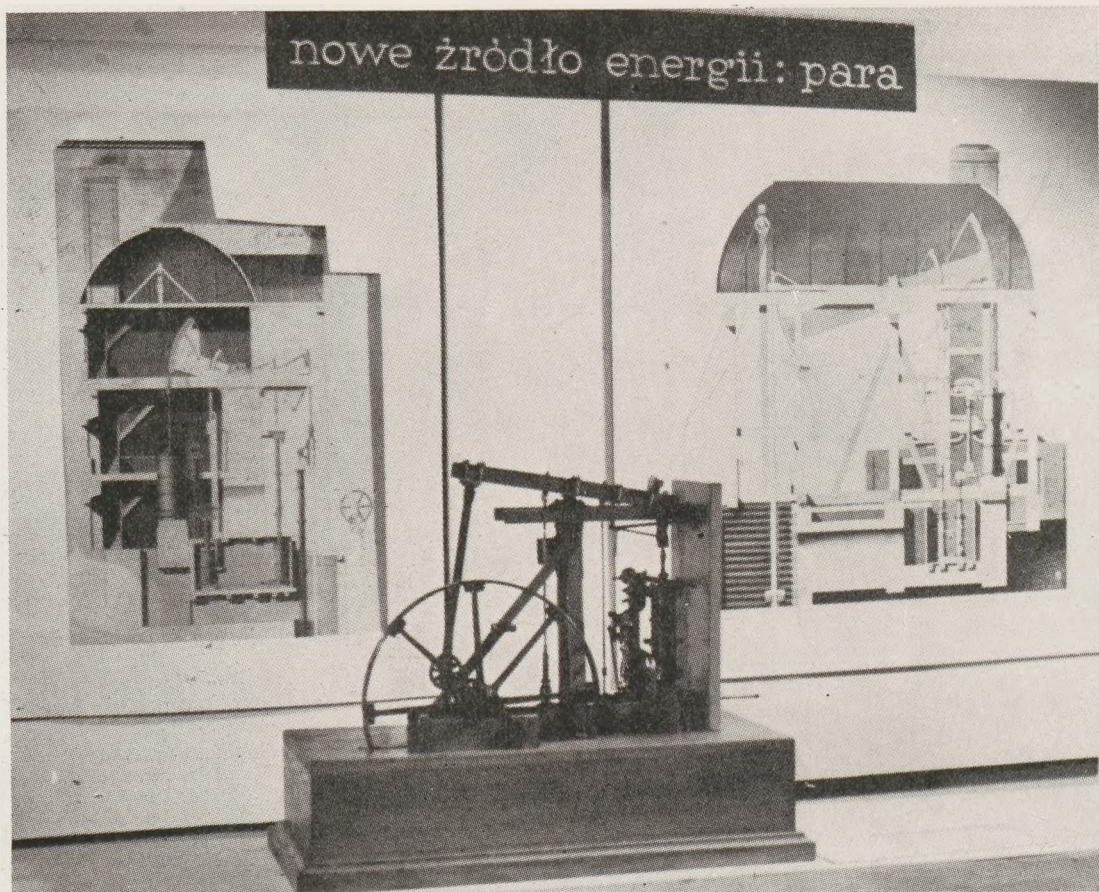
niczych. Kolekcje takie powinny obejmować dorobek racjonalizatorski załogi zakładu na tle rozwoju danej branży i sygnalizować aktualne problemy do rozwiązania. W razie funkcjonowania zawodowej szkoły przyzakładowej stanowiły by one wy-

borny materiał dla szkolenia pogładowego, którego wartość rozumiał już pierwszy rektor Politechniki Warszawskiej Kajetan Garbiński, gdy przy otwarciu roku akademickiego w 1826 r. zapowiadał młodzieży, że wobec braku zbiorów „za tegoroczne

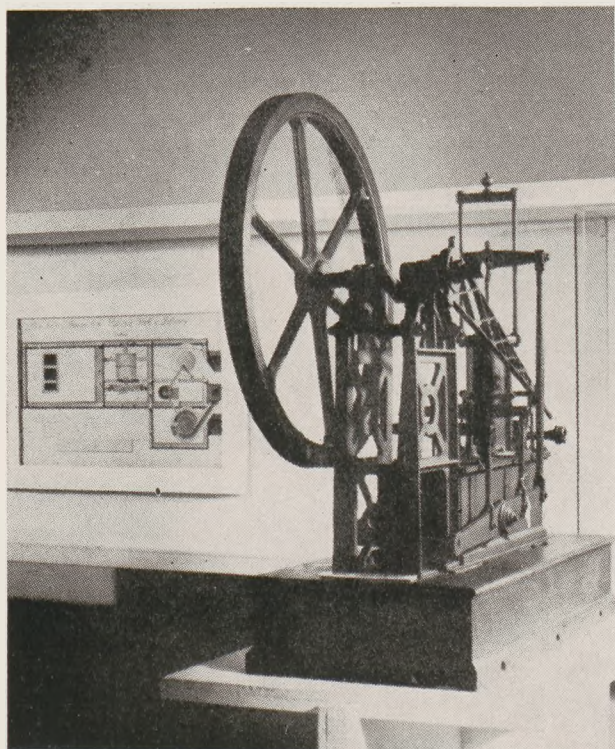


Ryc. 48. Wyroby polskich manufaktur 2 połowy XVIII wieku — rezultat realizacji hasła, nawiązującego do rozwoju krajowej wytwórczości, z równoczesnym wprowadzaniem nowej, postępowej organizacji produkcji

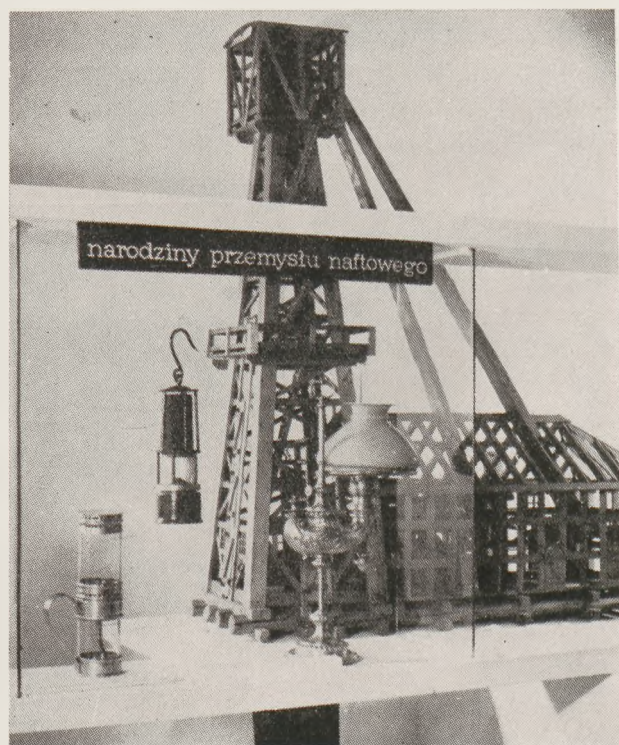




Ryc. 49. Oryginalne rysunki techniczne maszyn parowych, które zostały zainstalowane w Tarnowskich Górach w końcu XVIII wieku. Był to początek zastosowania energii parowej w Polsce, a równocześnie początek wielkiego przewrotu w całej technice

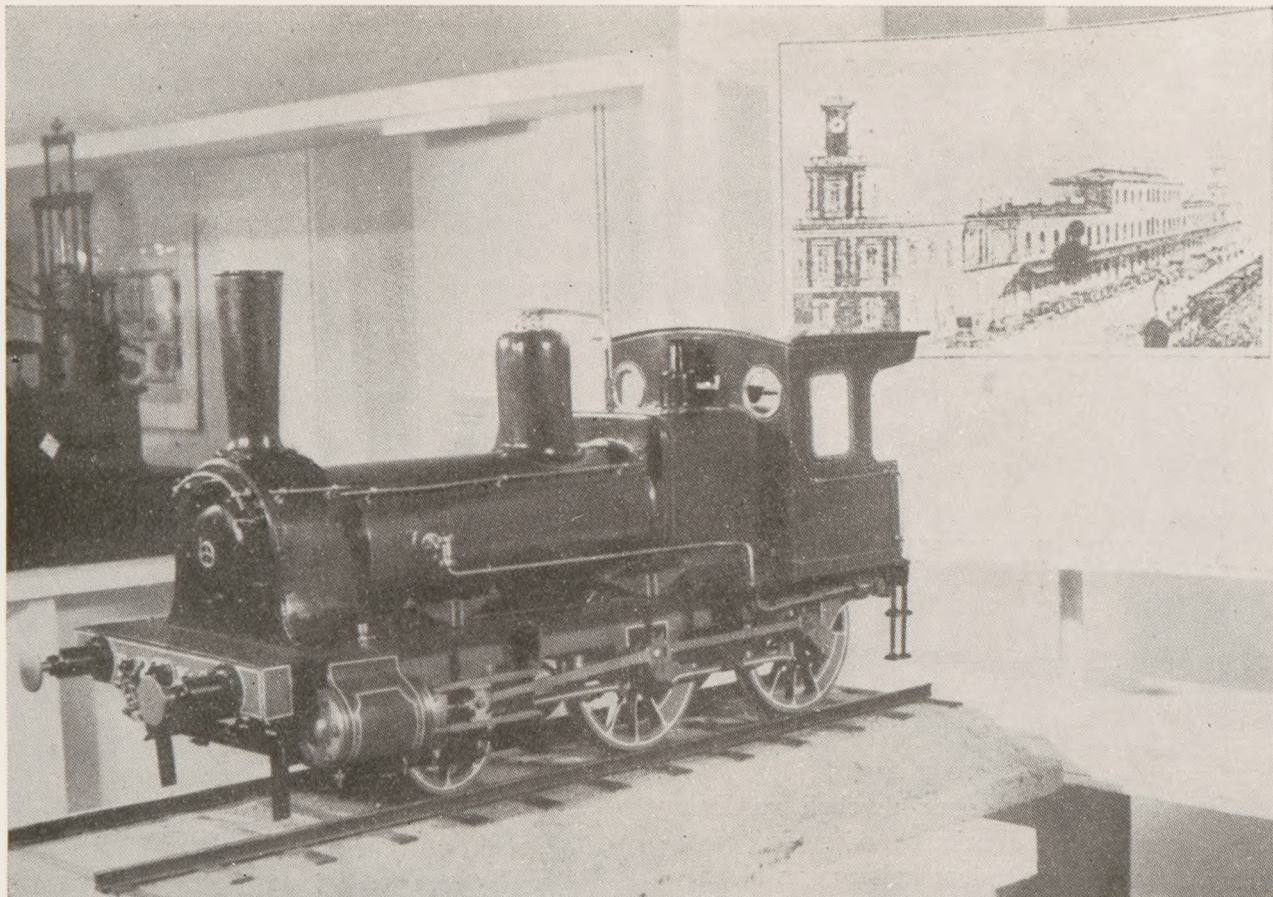


Ryc. 50. Zabytkowy model maszyny parowej, która była produkowana w 1 połowie XIX wieku w Białogonie pod Kielcami; dokument zapoczątkowanego wtedy przewrotu technicznego i przemysłowego na terenie ziem centralnych Polski.



Ryc. 51. Model szybu naftowego oraz lampy naftowej dokumentowały m. in. narodziny polskiego przemysłu naftowego, należącego do najstarszych na świecie.





Ryc. 52. Model parowozu z 2 połowy XIX wieku, reprezentujący rozwój kolejnictwa, które było czynnikiem przyspieszającym uprzemysłowienie i postęp techniczny

muzeum machin” będzie miała „wszystkie ważniejsze warsztaty i zakłady fabryczne stolicy“<sup>2)</sup>.

Niezależnie od kolekcji zakładowych poszczególne gałęzie wytwórczości i innych działań opartych na postępie technicznym powinnyby dążyć do systematycznych ekspozycji branżowych z ich wszystkimi powiązaniem naukowymi. Wtedy Centralnemu Muzeum Techniki mogłaby pozostać rola pałacu odkryć, wzbogacona o ogólne zagadnienia współczesnej cywilizacji. Wtedy też można by mówić o uporządkowaniu dziedziny ochrony zabytków pozycyjnych po myśli szeroko pojętej kultury technicznej i w imię dynamiki postępu technicznego. Bo na ten postęp, jeśli on ma być istotnie wyrazem rewolucyjnej świadomości mas, musi

się składać najwyższy stan wiedzy o prawach przyrody, co należy i będzie należeć do wąskiego grona uczonych oraz możliwie wysoki stan kultury technicznej społeczeństwa obejmujący pamięcią zarówno aktualny program jak i postępowe tradycje. Kultura techniczna bowiem, tak jak i działalność narodu rozwija się w społeczeństwie poprzez długotrwałą, a zawsze docenianą powtarzalność określonych postaw indywidualnych i zbiorowych w podobnych okolicznościach. Można wyrazić nadzieję, że zadanie o tak dużej skali podjęte przez Muzeum Techniki znajdzie bardziej skuteczne rozwiązanie organizacyjne. Wstępem do niego mogłoby być powołanie stałej Rady Kultury Technicznej przy Komitecie Nauki i Techniki.\*)

#### PRZYPISY

1) Formalnym jej organizatorem był specjalny Komitet powołany przez Radę Naukową Muzeum Techniki i Komitet Historii Nauki i Techniki PAN pod protektoratem Wicepremiera Eugeniusza Szyra. Koszt imprezy został pokryty częściowo subwencją Ministerstwa Kultury i Sztuki, częściowo środkami własnymi Muzeum. Otwarcia dokonał

Wicepremier Eugeniusz Szyr dnia 17 maja 1965 r. w pomieszczeniach Muzeum Techniki w Pałacu Kultury i Nauki.  
2) A. J. Rodkiewicz, *Pierwsza Politechnika Polska (1825–1831)*, Kraków — Warszawa 1904, s. 43.

\*) Autorem reportażu fotograficznego w artykule jest Jerzy Jasiuk.



## PRZEMIANY KULTUROWE WSI DOLNOŚLĄSKIEJ W OKRESIE XX-LECIA PRL

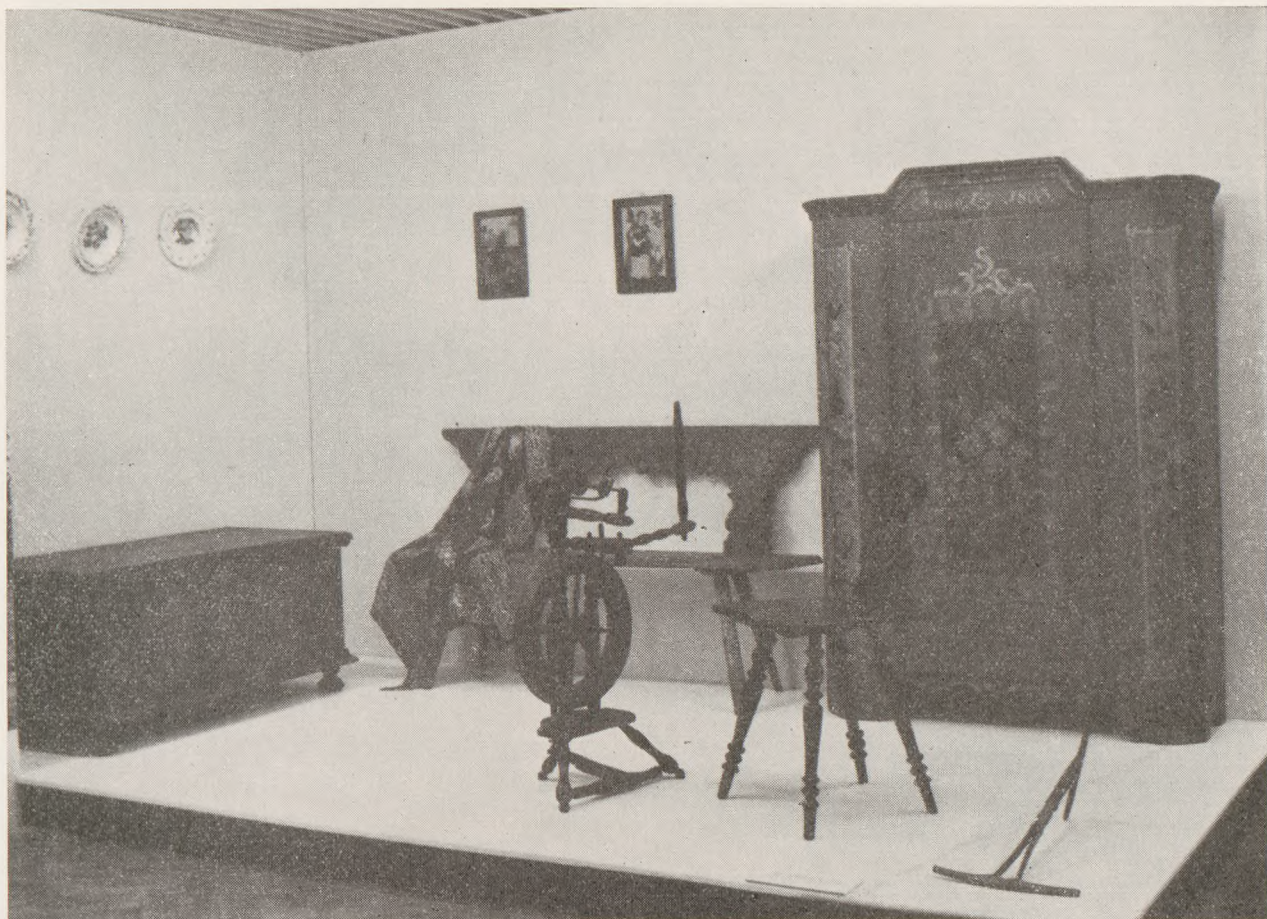
Z czym osadnicy polscy przybyli na Dolny Śląsk, opustoszały po ucieczce Niemców, co zastali i jakim przeobrażeniem kulturowym ulegli — to treść wystawy otwartej w dniu 7 maja 1965 roku we wrocławskim Muzeum Etnograficznym na XX-lecie wyzwolenia ziem zachodnich i północnych. Znaczenie jej przekracza wyraźnie ramy regionalnej imprezy. Jest ona w pewnym sensie próbą przełamania dotychczasowego „eklektycznego” stosunku do bagażu kulturowego osiedleńców i związanej z tym praktyki wystawowej. Zdobyliśmy się wreszcie na ekspozycję, która przedstawia w sposób przekonujący istotę i zakres przeobrażeń kulturowych, jakie się dokonały na odzyskanych przez Polskę ziemiach i która usiłuje dać obraz tych przemian jak najbliższy prawdy i w miarę pełny, uwzględniając istotny dla przeobrażeniowych procesów moment wyjściowy.

Błędem byłoby oczywiście twierdzenie, że nie interesowaliśmy się dotąd w pracach badawczych procesem osiedleńczym na ziemiach zachodnich i nie dostrzegaliśmy możliwości przeobrażeń kulturowych jako skutku przemieszania się różnorodnych grup osadniczych i nie usiłowaliśmy śledzić kierunków tych przemian. Leszek Itman pisze więc słusznie w przewodniku po wystawie<sup>1)</sup>, że owe „przemiany jak również procesy adaptacji i integracji kulturowo-społecznej, dokonujące się na przestrzeni minionych lat na wsi dolnośląskiej, stały się od dawna przedmiotem żywego zainteresowania nie tylko działaczy politycznych czy też władz administracyjno-gospodarczych, lecz także wielu placówek i instytucji naukowo-badawczych”.

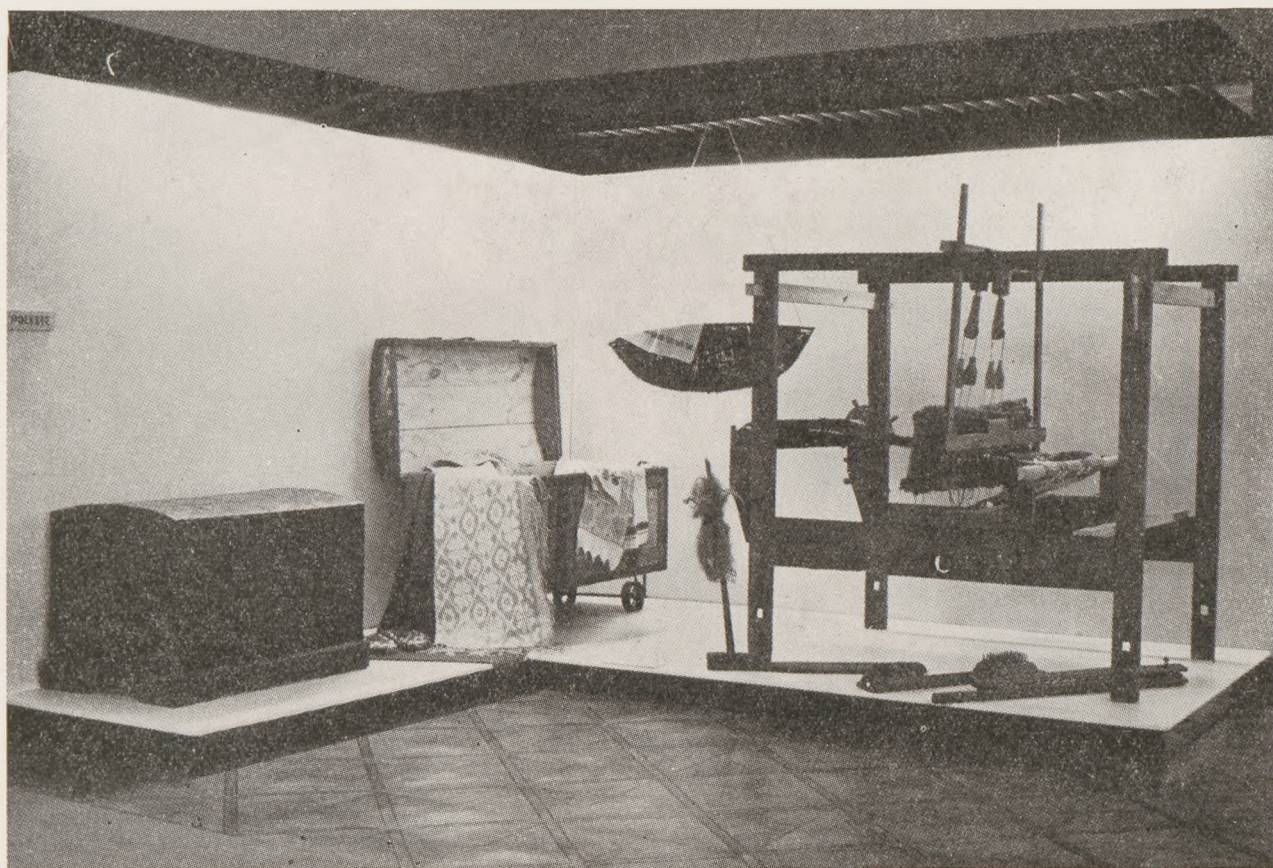
Autorowi tych słów chciałbym jednak wykreślić wyrazy „od dawna”, a to w odniesieniu do zainteresowań, których rezultatem jest wystawa. Bo chyba zgodzi się ze mną, że jakkolwiek samemu procesowi osiedleńczemu poświęcono wiele uwagi, to jednak dopiero w ostatnich latach przystąpiono do systematycznego, naukowego badania procesów adaptacyjnych i integracyjnych, dokonujących się na obszarach powojennego zasiedlenia. Mówi o tym choćby wybór literatury przedmiotu, podany przez Rostworowską na końcu przewodnika.

Prace badawcze miały co prawda w pierwszych latach powojennych inny kierunek. Doszukiwano się wtedy na ziemiach zachodnich i północnych przede wszystkim śladów polskości czy słowiańskości. Skrętnie zbierano owe drogie okazy dziejowych pamiątek i wykorzystywano w muzeach, rozbudowując szczególnie ekspozycje archeologiczne i historyczne. Na obszarach szczytujących się rodzimą ludnością polską — jak na Mazurach, w Opolu, Zielonogórskim czy Koszalińskim — mogła muzeologia etnograficzna podbudować ekspozycje historyczne wieloma gałęziami autochtonicznej, ludowej kultury materialnej, społecznej czy artystycznej. Powstawały w ten sposób wystawy, których zadaniem było m.in. przekonywanie osadników, szczególnie repatriantów z dawnych ziem wschodnich, że przybyli na ziemię od pryncypów polskie, a nawet w znacznej części jeszcze przez Polaków zamieszkałe. Taki charakter miały ekspozycje etnograficzne w Bytomiu, Opolu, Międzyrzeczu czy Olsztynie. Natomiast na obszarach w pełni zgermanizowanych, gdzie nie można było nawiązać bez-





Ryc. 53. Tradycyjna kultura dolnośląska. Przemiany kulturowe wsi dolnośląskiej. Wystawa w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu

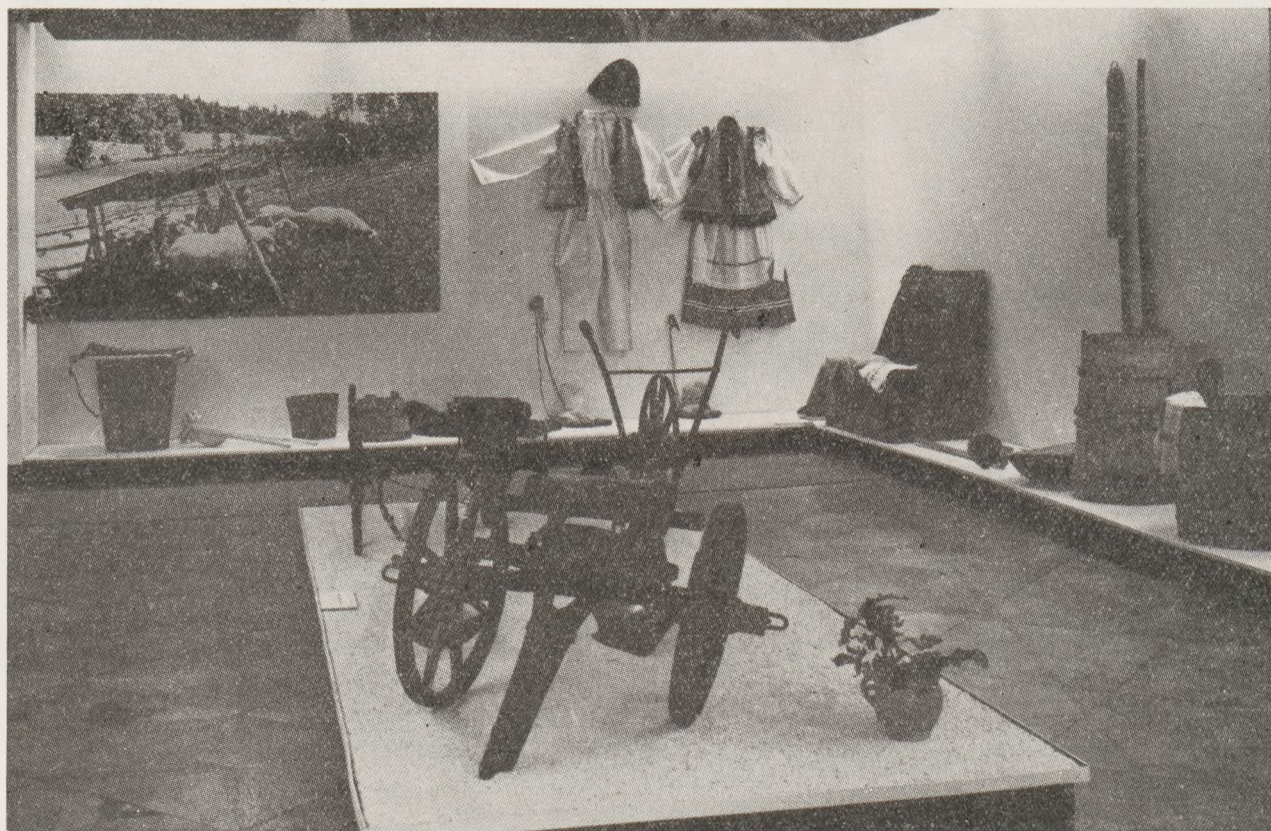


Ryc. 54. Tradycyjna kultura nowych grup osadniczych. Sala „poleska”





Ryc. 55. Tradycyjna kultura nowych grup osadniczych. Sala „huculska”



Ryc. 56. Tradycyjna kultura nowych grup osadniczych. Sala reemigrantów



pośrednich kontaktów z autochtoniczną polską kulturą, rezygnowano często z pokazu materiałów etnograficznych (na przykład w Gorzowie Wlkp.) albo też zwlekano z otwarciem działów etnograficznych, jak we Wrocławiu, a nawet już otwarte likwidowano, jak w Szczecinie.

Etnografowie, którzy w tych pierwszych latach powojennych działali w muzeach na ziemiach odzyskanych — na palcach jednej ręki można ich policzyć — zdawali sobie oczywiście sprawę z konieczności ratowania nie tylko zabytków kultury materialnej i artystycznej, porzuconych przez ludność, która ziemię tę opuściła oraz zebrania możliwie pełnej dokumentacji zastanej, żywej kultury autochtonicznej, ale też z obowiązku gromadzenia obiektów przywożonych przez napływające grupy osadników, których bagaż kulturowy ulec miał szybkim przemianom. W praktyce zwracano jednak uwagę głównie na dziedzinę sztuki ludowej. Pokazywano ją na wystawach czasowych, najczęściej połączonych z konkursami i nagrodami. Patronowało tym imprezom nierzadko Ministerstwo Kultury i Sztuki lub podległe mu urzędy albo też społeczne instytucje. I tak w Szczecinie odbyła się wystawa sztuki ludowej już w roku 1948, jako pierwsza z serii wystaw wojewódzkich urządzanych tam i w latach późniejszych aż po dziś dzień. Pewne działy twórczości artystycznej osadników i repatriantów zdobywały sobie prawo obywatelstwa na wielu innych wystawach i konkursach, że wspomnę tylko wojewódzką wystawę sztuki ludowej w Koszalinie w r. 1957, konkurs ogólnopolski na pisanki, zorganizowany w r. 1958 we Wrocławiu, dalej w tymże roku urządzoną w Mrągowie wystawę ukraińskiej sztuki ludowej, wystawę tkanin mazurskich i wileńskich w r. 1959 w Mikołajkach, wystawy w Zielonej Górze z lat 1959, 1962 i 1963 oraz tradycyjne już coroczne „Dni twórczości ludowej” w Opolu.

Tak więc nowo osiadła ludność miała okazję do prezentowania swego twórczego dorobku na polu sztuki. Ale gdy eskonowano obok sztuki przybyszów sztukę autochtonów, milej była widziana ta druga. Tam zaś, gdzie nie można było jej już jako żywo pokazać, sięgano niekiedy po materiały muzealne i wystawiano jako wzory dla współczesnej twórczości zdobniczej osiedleńców. Taka tendencja cechowała w pierwszym dziesięcioleciu poczynania pewnych działaczy na polu upowszechniania kultury ludowej. Nic dziwnego, że budziła ona sprzeciw etnografów i badaczy sztuki ludowej, trzeźwo patrzących na tego rodzaju praktyki i wywoływała ostro sformułowane uwagi, jak na przykład w odniesieniu do wystawy koszalińskiej z roku 1957<sup>2)</sup>.

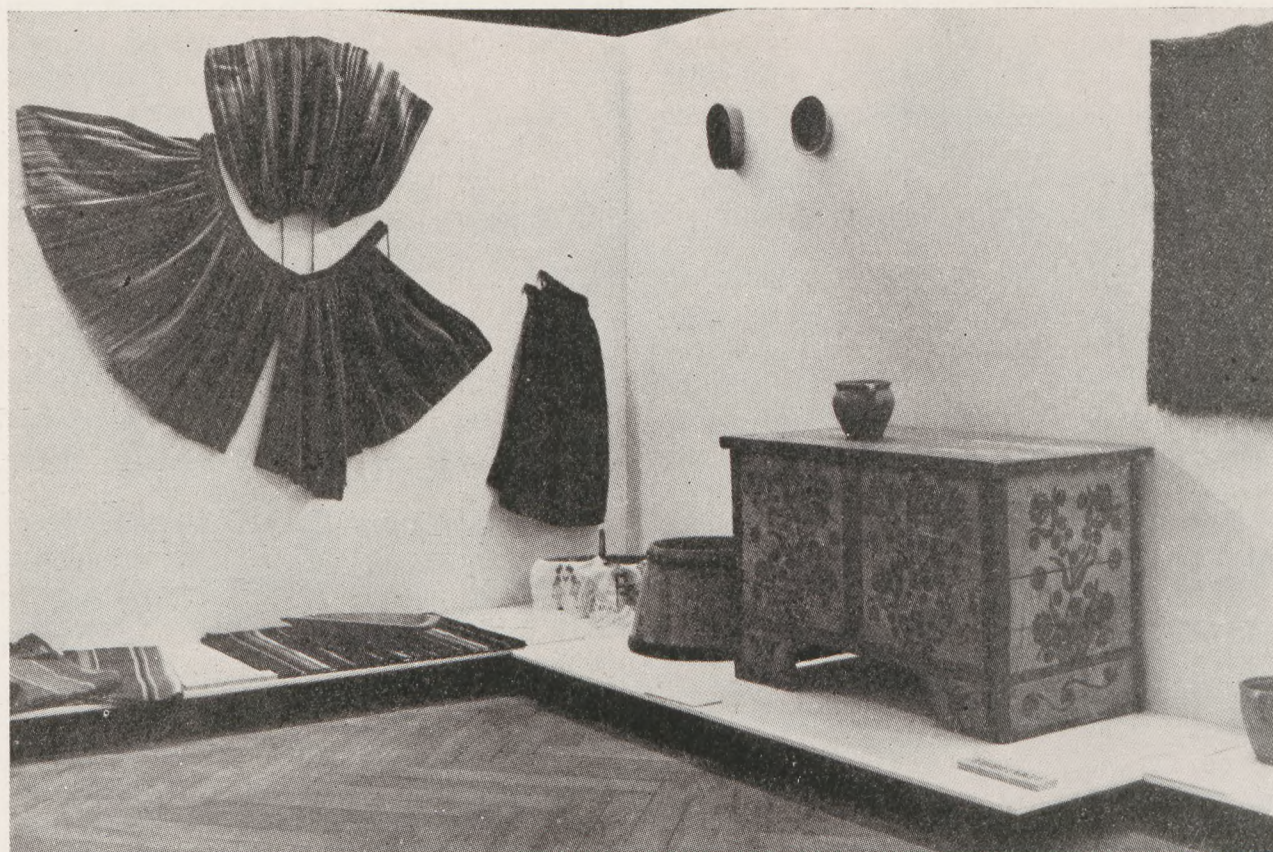
Nie zawsze popełniano tak rażące błędy jak z okazji wystawy koszalińskiej i sprawiedliwie rzecz trzeba, że na ogół zwracano uwagę na potencjał

możliwości twórczych osiedleńców. Dowodem tego są obok innych choćby wspomniane wystawy szczecińskie. Ale materiały z wystaw pokazujących kulturę artystyczną nowo osiadłej ludności raczej nie trafiały w pierwszym dziesięcioleciu do muzeów, względnie nie pokazywano ich na wystawach stałych. Dopiero w ostatnich kilku latach — jak w Opolu — pojawiają się w muzeach prace osiedleńców obok dzieł autochtonów. Wystawy stałe, podobnie jak wystawy problemowe, nic albo niewiele mówiły o przemianach, jakie się dokonały za naszych czasów w kulturze wsi ziem zachodnich i północnych. Tak było też na wystawie „Sztuka ludowa Dolnego Śląska”, urządzonej jako ekspozycja stała w roku 1958 we Wrocławiu, w tamtejszym Muzeum Etnograficznym. I właśnie wrocławskie muzeum zaskakuje nas teraz pionierskim przełamaniem dotychczasowej postawy wobec przeniesionej na Śląsk kultury osadników i repatriantów oraz wobec procesów jej przeobrażenia.

Grunt do takiego przełomu był wprawdzie częściowo przygotowany. Uświadomiono sobie bowiem powszechnie potrzebę zajęcia się całością kultury społeczności wiejskiej ziem odzyskanych. Do badań socjologicznych i szczegółowych badań etnograficznych nad aktualnymi procesami integracyjnymi i adaptacyjnymi, nad zderzeniem się i mieszaniami kultur różnych regionów w wyniku migracji, przygotowywano się na konferencjach naukowych, że wspomnę tylko opolską z roku 1957<sup>3)</sup>. W tym czasie podjęto też już badania socjograficzne, m.in. na Warmii i Mazurach. Wcześniej, bo w roku 1954 ruszyły badania zespołowe na Górnym Śląsku w ramach prac Zakładu Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN w Krakowie<sup>4)</sup>, wyprzedzone badaniami dla Polskiego Atlasu Etnograficznego<sup>5)</sup> i niektórymi badaniami indywidualnymi (jak J. Pawłowskiej we wsi Pracze, pow. Milicz). W ślad za tym idą publikacje, głównie socjologiczne, a z etnograficznych na szczególną uwagę zasługuje praca zbiorowa „Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej” — rezultat czteroletnich badań terenowych poznańskiej Katedry Etnografii, wykonanych w latach 1960–1963.<sup>6)</sup>

Tak więc atmosfera stawała się coraz bardziej sprzyjająca dla tych muzeologów etnograficznych, którzy od dawna przywiązywali znaczenie do zobrazowania współczesnych przemian kulturowych wsi na wystawach muzealnych i którzy czynili pierwsze próby wprowadzenia do etnograficznej ekspozycji problematyki kultury przesiedleńców<sup>7)</sup>. Zasługa jednak całościowego ujęcia zagadnienia w odniesieniu do jednego regionu przypada w udziale zespołowi pracowników naukowych wrocławskiego Muzeum Etnograficznego, szczególnie realizatorce wystawy, M. Rostworowskiej.





Ryc. 57. Tradycyjna kultura nowych grup osadniczych. Obiekty z Polski centralnej



Ryc. 58. Współczesna kultura wsi dolnośląskiej. Sala trzecia



A zadanie to nie było łatwe z uwagi na złożoność zjawisk kulturowych, które trzeba było ukazać w dynamicznym ujęciu. Siłą rzeczy więc musiała wystawa operować skrótami i ograniczyć się do przedstawienia wybranych faktów kulturowych i zarysowujących się ważniejszych tendencji rozwojowych współczesnej wsi dolnośląskiej.

Tu słowa natury zasadniczej: Organizatorzy wystawy zwracają szczególną uwagę na elementy kultury ludowej o charakterze reliktowym czy tradycyjnym i to zarówno w zakresie zastanego jak i przywiezionego dobra kulturowego. Prawdopodobnie czynili tak dlatego, że jest to dziedzina, którą etnografia muzealna szczególnie się interesuje, jak i dlatego, że na odcinkach kultury tradycyjnej, która w środowiskach pewnych grup osadniczych, szczególnie zaś repatriantów, w początkowym okresie była jeszcze bardzo żywotna — wyraziściej rysuje się proces adaptacji.

Przyjrzyjmy się, jak organizatorzy zaplanowali wystawę i jak ją zrealizowali.

Otóż zaprojektowali trzy wyraźnie się różniące człony. Człon pierwszy obrazował elementy kultury zastanej na miejscu. Były to przede wszystkim budynki mieszkalne i gospodarcze (fotografie), w większości pozbawione już cech budownictwa „tradycyjnego”, dalej meble, szczególnie szafy, kredense, skrzynie, zydle, ponadto różny sprzęt gospodarstwa domowego, jak foremki do masła, kosze do chleba, czerpaki do jagód, nawet żarna oraz rozmaite naczynia — drewniane, fajansowe, kamionkowe czy nawet cynowe. Przybysze znajdowali na miejscu również niektóre przedmioty związane z przemysłem domowym, jednak przeważnie tylko narzędzia do przeróbki lnu i warsztaty tkackie. Z tradycyjnych narzędzi rolniczych dostawały się do ich rąk motyczki, łopaty okute, niektóre stare typy pługów, radeł, bron, wałów oraz kosy, babki, cepy, jarzma i inne przedmioty. Niektóre z nich, jak wozy, miały niekiedy ozdobne okucia. Kowale często zdobili też własne narzędzia pracy i wiele takich obiektów pozostawili po kuźniach. Z wytworów artystycznych, związanych z kultem religijnym, zachowały się w domach, kościołach i kapliczkach ludowe obrazy, głównie malowane na szkle oraz rzeźby. Większość jednak tych artystycznych obiektów, w tym rzadko spotykane tkaniny drukowane, znamy z licznych innych wystaw oraz publikacji. Znalazły się one w muzealnych magazynach nieraz na wiele lat przed rokiem 1945 i stamtąd poszły na wystawę.

Drugi człon ekspozycji usiłował pokazać, co osadnicy na Dolny Śląsk przywieźli ze swoich stron rodzinnych. Wystawa tej części składała się z obiektów pozyskanych od ludności repatriowanej z dawnych wschodnich i południowych ziem polskich (z okolic Wilna, Nowogródka i Mołodeczna, z Polesia

i Wołynia, spod Tarnopola i Lwowa oraz spod Stanisławowa), od reemigrantów z Jugosławii i Rumunii, wreszcie od osadników z Polski „centralnej” (z okolic Ostrzeszowa, Wielunia, Częstochowy, Kielc, z Lubelszczyzny, z Krakowskiego i Rzeszowskiego).

Ta część wystawy, utrzymana w układzie regionalnym, odpowiadającym wymienionym grupom osiedleńczym, była materiałowo najbardziej interesująca, ilustrowała mianowicie mnogość form kulturowo zróżnicowanych grup, pochodzących z obszarów, znanych z tradycyjnej kultury ludowej, żywotnej do ostatnich bez mała lat przedwojennych. Repatrianci, jeżeli istniały po temu warunki, zabierali ze sobą podstawowe przedmioty codziennego użytku, od narzędzi rolniczych począwszy poprzez żarna i stępy do narzędzi włókienniczych i warsztatów tkackich włącznie. Przybysze z Bukowiny rumuńskiej przywieźli nawet sprzęty potrzebne w gospodarce pasterskiej. Wystawa ujawniła, że przesiedleńcy wszystkich nieomal grup przywieźli często swoje osobiste mienie w skrzyniach malowanych i kufrach, niekiedy nawet jeszcze w skrzyniach sarkofagowych (Polesie, Lwowskie, Lubelskie, Krakowskie, Rzeszowskie). Wystawa pokazuje przywiezione w skrzyniach tkaniny i ubiory. np. repatriantów z Wileńszczyzny, Polesia, Wołynia, Tarnopolskiego — i najbardziej okazałe stroje huculskie oraz bukowińskie. Grupa reemigrantów jugosłowiańskich (przed emigracją siedząca na Rzeszowszczyźnie) przywiozła z południa pewne drobne elementy ubioru i obuwie, m.i. chodaki drewniane. W strojach ludowych przybyła znaczna część Łemków. Natomiast osadnicy z Polski centralnej zabrali mało mienia ze sobą i jedynie najstarsze osoby, przede wszystkim kobiety, przywiozły pewne elementy stroju tradycyjnego z rodzinnych stron. Ta grupa osiedleńców była też na wystawie skromnie reprezentowana.

Trzeci człon ekspozycji miał za zadanie przedstawić dzisiejsze oblicze wsi dolnośląskiej, które ukształtowało się w wyniku zderzenia kultur różnych grup regionalnych, pokazanych w części II, zderzenia, które miało miejsce na gruncie kulturowo obcym, pokazanym w części I wystawy i to w warunkach przemian strukturalnych — politycznych i ekonomiczno-społecznych.

Jak to już podkreślono, organizatorzy wystawy starali się ograniczyć w części I i II do wyboru elementów tradycyjnej kultury wsi, czyli elementów na Śląsku raczej reliktowych, a u osiedleńców, szczególnie repatriantów, istotnych jeszcze początkowo i na ogół w pełni żywotnych składników kultury ludowej, zarzucanych stopniowo w procesie późniejszym. Część III winna zatem obrazować, co przeszło z pozostawionego skąpego dobra tradycyj-



nej kultury wsi dolnośląskiej do kultury osiedleńców, co oni zachowali z dobra przywiezionego i jakie nowe elementy wykształciły się na miejscu. Wystawione materiały mówiły atoli, że ten nowy obraz wsi dolnośląskiej kształtuje się na odcinku kultury materialnej nie tyle pod wpływem kultury tradycyjnej, zastanej czy przywiezionej, ale raczej jako produkt oddziaływania uniwersalnej kultury europejskiej, szczególnie kultury technicznej. Znajduje to swój wyraz w porzucaniu własnego technicznego bagażu kulturowego, wywodzącego się z tradycyjnej kultury, a także w zmianie gustów i upodobań estetycznych i całego stylu życia<sup>9</sup>). Na wystawie tego rodzaju przemiany pokazano przy pomocy albo zdjęć ilustrujących na przykład wnętrza mieszkalne, albo też przez wystawienie niektórych interesujących obiektów wyposażenia mieszkalnego, np. makatek malowanych w łabędzie, jelenie i tym podobne motywy, serwetek z wyszywanymi sentencjami, figurek i rzeźb, kwiatów sztucznych pochodzenia jarmarcznego i innych przedmiotów podobnego rodzaju. Do kultury tradycyjnie wiejskiej obiektów tych zaliczyć raczej nie można. To więc, co zaczyna dominować we współczesnej kulturze wsi, również — jak widzimy — wsi dolnośląskiej, określa się ogólnie mianem kultury drobnomieszczańskiej. Można do tego określenia, i słusznie mieć zastrzeżenia. Nie zmieni to jego istoty. Wprawdzie zainteresowań kulturalnych wsi i jej estetycznych upodobań nie zaspakajają już — jak w XIX czy jeszcze XX wieku zaspakajały mieszkańców miast czy przedmieść — obiekty typu owych „stampe popolare”, w tak przekonującym wyborze pokazanych ostatnio przez Toschiego<sup>10</sup>), ale wędrowni i jarmarczni handlarze obrazów i cacek, makatek i kolorowanych portretów zastępują aż nadto braki oficjalnego rynku wydawniczego dla szerokich kręgów złaknionych odbiorców. Również wysiłki własne wsi w tej dziedzinie twórczości, uprawianej w ramach koniecznej samowystarczalności, a nadsładowanej jarmarczne wzory, są niemałe i jej produkty też na wystawie pokazano.

Do dekoracji wnętrz współczesnych służą repatriantom obok nowych przedmiotów zachowane ludowe tkaniny, czy to jako narzuty na tapczany, czy też jako chodniki. Na ścianach wieszają się też oczywiście przywiezione w niewielkiej ilości obrazy odpustowe.

Pokazany stan wyposażenia mieszkań był już raczej dziełem młodszego pokolenia. Wielu młodych nie pamięta dawnych stron „rodzinnych”, liczne zaś zastępy młodzieży kształcącej się w mieście utrzymują bezpośrednie kontakty z kulturą miejską. Stamtąd czerpią wzory kulturowe. Ojcowie i matki owej młodzieży reprezentowali obraz kultury całkiem odmienny. Gdy przybyli na Śląsk, musieli

w okresie początkowym dokonywać wyboru z tego, co zastali. Otóż tylko nieliczne zastane przedmioty miejscowej tradycyjnej kultury materialnej znalazły zastosowanie u nowych mieszkańców. Osiedleńcy, o czym informuje przewodnik, przejęli w użytkowanie nowoczesne meble, usuwali natomiast na ogół zastane ludowe sprzęty, jak szafy i kredensy, do komór i na strychy. Niektóre drobne sprzęty, jak formy do masła, przyjęły się w nowym inwentarzu kulturowym. Niechętnie odnoszono się do starego typu zastanych naczyń fajansowych, kamionkowych czy cynowych. Drobne narzędzia rolnicze do ręcznej uprawy, jak również kosy, babki itp. przejęte zostały przez przesiedleńców bez oporów jako przedmioty znane, jedynie chyba ciężkie cepy niechętnie. Obiekty chrześcijańskiego kultu, szczególnie katolickiego, przejęli osadnicy bez zastrzeżeń. To chyba jedyna dziedzina z racji swego emocjonalnego ładunku uznawana przez osiedleńców za kulturowo wspólną z tymi, co z ziem tych odeszli.

Z przedmiotów przywiezionych zaniechano najszybciej użytkowania prymitywnych narzędzi rolniczych. Odrzucono też tradycyjny ubiór jako jaskrawo wyróżniający element, przeszkadzający w procesie asymilacji i integracji społecznej, szczególnie we wsiach bardziej kulturowo zróżnicowanych. Cenniejsze części składowe dawnego ubioru, jak kożuchy zdobione haftem, których odłożenie pozbawiłoby właścicieli niezbędnego okrycia na zimę, starano się „zneutralizować” przez pokrycie ich kupnym materiałem. Takie i tym podobne obiekty, pokazane na wystawie, wymownie świadczą o dogłębnym procesie integracyjnym, zachodzącym szczególnie wśród młodszego pokolenia, a znanym nam już z wielu publikacji. Najstarsi przedstawiciele przybyszów, jak dowodzi tego materiał fotograficzny, okazali się mniej podatni do zmian. Ale i oni objęci są, choć w mniejszym stopniu, tym procesem nieuchronnym z racji innych już warunków produkcyjnych i w związku z tym niemożności kontynuowania zajęć, do których przywykli w warunkach na pół samowystarczalnej gospodarki.

Z przesiedleńcami przybyła na Śląsk pewna ilość osób, które trudniły się przemysłem ludowym nie na własny użytek, ale na zbyt. Na Śląsku usiłują te osoby dalej żyć ze swego rzemiosła, choć możliwości zbytu się kurczą. Dotyczy to szczególnie garncarzy. Na pewne powodzenie liczyć mogą jedynie wytwórcy przedmiotów ozdobnych, jak owi garncarze w Oławie i Kluczborku, których wyroby, pokazane na wystawie, są wyraźną kontynuacją „galanterii” huculskiej, a więc wyrobów przewidzianych na sprzedaż do miasta. Rozmaici dłubacze — jak wszędzie w Polsce — wykonują rzeźby czy to o tematyce rodzajowej, czy jeszcze religijnej. Wystawione we Wrocławiu egzemplarze ich dzieł miały





Ryc. 59. Współczesna kultura wsi dolnośląskiej. Sala trzecia

w przewadze cechy prac amatorskich, są więc również dowodem obumierania kultury tradycyjnej.

Organizatorzy wystawy zwrócili też uwagę na zwyczaje i obrzędy, szczególnie te, które mają walory widowiskowe i zgromadzili takie materiały jak czapki Herodów, szopki, maski itp. Stwierdzili przy tym, że barwna obrzędowość staje się nierzadko przedmiotem zainteresowań i wyżycia całej społeczności wiejskiej, niezależnie od pierwotnego podziału grupowego, przejęta od jednej z grup licznie czy kulturalnie silniejszej na własność całej wsi. Dzieje się tak tym łatwiej, że w obrzędach czy zwyczajach uczestnicy głównie młodzież, żyjąca z sobą i nie kierująca się już stereotypowymi uprzedzeniami w gromadnych kontaktach. Niektóre zatem z przyniesionych tradycyjnych zwyczajów mają zapewnioną żywotność w łonie zintegrowanej wsi dolnośląskiej. Nie znaczy to jednak, by określone zwyczaje zdążyły upowszechnić się na większych obszarach. Procesy te przebiegają w różnych warunkach i w zależności od nich przybierają różne formy.

Kończąc przegląd wrocławskiej ekspozycji można wyciągnąć wnioski następujące: Współczesna wieś dolnośląska w nikłym stopniu żyje spuścizną zastanej tradycyjnej kultury z powodu nieatrakcyjności i obecności jej elementów. Poszczególne grupy osiedleńców wyzwalają się z więzów tradycyjnej kultury

własnej, w czym przoduje młodzież. Niektóre elementy kultury materialnej o cechach artystycznych, jak tkaniny, traktuje się jako pamiątki lub używa do dekoracji wnętrz o wyposażeniu nowoczesnym. Względna żywotność wykazują elementy przyniesionej kultury społecznej i duchowej, szczególnie zwyczaje i obrzędy, obchodzone albo w obrębie grupy własnej, albo już przez całą wieś. Dziedzina folkloru prawdopodobnie będzie ze wszystkich gałęzi ludowej kultury najdłużej żywotna i dzięki niej, a nie dzięki kulturze materialnej będzie można jeszcze mówić o ludowym obliczu zintegrowanej wsi dolnośląskiej i to o obliczu w znacznej mierze świadomie utrzymywanym, jeżeli nie wręcz pielęgnowanym.

Niesposób przedstawić całość problematyki wystawy wrocławskiej. Zainteresowanych odsyłam do wspomnianego już przewodnika, opracowanego treściwie na podstawie dobrej znajomości faktów, uzyskanych w czasie wieloletnich badań w terenie i zaopatrzonego w znaczny wybór ilustracji. Jak to jednak najczęściej u nas bywa — tego rodzaju wydawnictwa drukuje się nie na najlepszym papierze. A szkoda, bo przewodnik ma charakter dokumentu kulturowego, do którego chyba i następne pokolenia będą miały ochotę zajrzeć i z ilustracji skorzystać jako cennego materiału ikonograficznego.



Do autorki, a może do wydawcy przewodnika można zaś mieć pretensję o to, że nie dołączono spisu wystawionych eksponatów, z określeniem ich pochodzenia i miejscowym nazewnictwem. Nadarzyła się bowiem nadzwyczajna okazja do zaprezentowania bogactwa materiałowego wystawy i interesującej różnorodności eksponatów, do przedstawienia wielkości dorobku zbierczego. Nie publikujemy katalogów zabytków etnograficznych, a rzadko tylko i skąpo inwentarze. W tej sytuacji spisy obiektów wystawowych mają istotne znaczenie, ponieważ dają pewien wgląd w materiał magazynowy muzeum.

Ale wróćmy jeszcze do samej wystawy, do sposobu wyeksponowania tak różnorodnego materiału. Podkreślić trzeba „klarowność” ekspozycji. Organizatorzy uniknęli grożącego niebezpieczeństwa nadmiaru rzeczy przez zastosowanie systemu obrazów syntetycznych, potraktowanych skrótowo, z zachowaniem i podkreśleniem indywidualnych cech poszczególnych regionów. Oprawa plastyczna zredukowana została do koniecznego minimum. Artysta-grafik<sup>10)</sup> wyeksponował nie swoje dzieło, lecz etnograficzne obiekty. I za to należy mu się wdzięczne słowo.

Wystawa wrocławskiego Muzeum Etnograficznego była przykładem pożytecznego dla nauki włączania

się instytucji muzealnej do badań nad aktualną i doniosłą problematyką. Publikowane już wyniki badań socjologicznych czy etnograficznych uzyskały w materiałach wrocławskiej ekspozycji pełniejsze naświetlenie procesów adaptacji i integracji w dziedzinach stanowiących pole zainteresowań muzealnej etnografii. Ukazanie wyników tych poszukiwań na wystawie wymagało — jak już podkreślono — przełamania uświęconych niemalże wieloletnią praktyką zasad ekspozycyjnych problematyki ziem odzyskanych, można by wręcz powiedzieć — wymagało odwagi w postawieniu problemu zasiedlania i procesów zadomowienia z całą otwartością, dla naukowej prawdy. A prawda o procesie integracyjnym na ziemiach zachodnich i północnych nie potrzebuje naświetlenia kierunkowego. Unaocznia olbrzymią przemianę kulturową, dokonaną w niezwykle krótkim czasie, przemianę, w której doniosłą rolę odegrało przede wszystkim pokolenie młodsze. Dla najmłodszego zaś pokolenia problem integracji już właściwie nie istnieje. Fakty te naświetla wystawa przy pomocy zebranych realiów w sposób tak przekonujący, iż życzyć by sobie należało, aby ten zespół eksponatów mógł stać się trzonem wystawy stałej poświęconej aktualnej kulturze ludowej Dolnego Śląska.

#### PRZYPISY

- 1) *Przemiany kulturowe na wsi dolnośląskiej w okresie XX-lecia PRL*, Wrocław 1965, Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Śląskiego. Przewodnik po wystawie, opracowała M. Rostworowska, ze wstępem L. Itmana. 22 str. form. 18 × 18, 22 ilustracje w tekście.
- 2) W związku z nią pisze A. Gerlach (*Wystawa sztuki ludowej w Koszalinie. Pol. Sztuka Lud. 1957* nr 3, s. 185): „Naiwne wydają się tendencje niektórych działaczy kulturalnych, którzy w pracy swej na polu zachodniopomorskiej kultury i sztuki ludowej chcą za wszelką cenę nawiązać do bezpośredniej tradycji sprzed 50 czy 150 lat. Jednak nadzieje ich na renesans sztuki pomorskiej są płonne, gdyż nowym osadnikom sztuka ta jest całkowicie obca, a autochtoni nie wykazują (z wyjątkiem nielicznych) żadnej tendencji w kierunku twórczego jej kontynuowania. Należałoby (...) zwrócić uwagę na potencjał możliwości artystycznych, drzemiących w nowych ludziach, zamieszkujących te tereny”.
- 3) S. Gołachowski, *Badania socjograficzne na Śląsku Opolskim*. Przegląd Zachodni 1958 nr 1.
- 4) Zespół badawczy M. Gładysza zajął się jednak tylko kulturą autochtonów (M. Gładysz, *Prace nad etnograficzną monografią Górnego Śląska*. Etnografia Polska I, Wrocław 1958, s. 85—100).
- 5) Por.: *Kwestionariusz (nr 1) z zakresu hodowli i rolnictwa do badań terenowych w r. 1953 dla Polskiego Atlasu Etnograficznego*.
- 6) *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*. Praca zbiorowa pod kierunkiem i redakcją J. Burszty. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964.
- 7) Podpisany zaprojektował w r. 1961 w scenariuszu stałej wystawy etnograficznej w Międzyzrzeczu (zrealizowanej w r. 1965) obok sal obrazujących kulturę ludności rodzimej jedną salę, poświęconą „nowemu obliczu kulturalnemu regionu”, jako zamknięcie ciągu ekspozycyjnego.
- 8) Fakt przemożnego oddziaływania wzorów z zewnątrz w procesie integracji kulturowej poprzez radio, prasę i inne środki masowej informacji i komunikacji stwierdziła w swoich badaniach socjologicznych również B. Chmielewska (*Spoleczne przeobrażenia środowisk wiejskich na ziemiach zachodnich*, Poznań 1965, s. 237—238).
- 9) P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.
- 10) Halina Maszkiewicz i Zygmunt Wręczycki.



## RZEMIOSŁO WIELKOPOLSKIE XVI—XIX WIEKU

Inicjatorem urządzenia wystawy była Izba Rzemieślnicza w Poznaniu. Kierownictwo Izby uznało, że będzie to najwłaściwszy sposób uczczenia Dwudziestolecia PRL. Zadaniem wystawy było: z jednej strony ukazać, a właściwie zasygnalizować, wkład rzemiosła w rozwój sił wytwórczych dawnej Polski, z drugiej zaś przypomnieć współczesnym rzemieślnikom i robotnikom bogate tradycje historyczne wytwórstwa wielkopolskiego.

Zorganizowanie wystawy zaproponowano zespołowi pracowników naukowych Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Poznaniu, które jest Oddziałem tutejszego Muzeum Narodowego. Już dawniejsze kontakty i poszukiwania wskazywały, że zarówno w Poznaniu jak i w innych miastach wielkopolskich znajdują się jeszcze dość liczne zabytki cechowe tak archiwalne jak i rękodzielnicze. Nie wszystkie z nich mogły zostać objęte właściwą inwentaryzacją i należycie zabezpieczone. Istniała zatem obawa, że ulegną one kiedyś zniszczeniu, głównie wskutek nieświadomości obecnych lub przyszłych ich posiadaczy. Zespół pracowników muzealnych przyjął więc propozycję Izby niezwykle chętnie, stojąc na stanowisku, że urządzenie wystawy przyczyni się również do popularyzacji wiedzy o dawnym rzemiośle a tym samym wzrośnie możliwość zachowania zagrożonych obiektów.<sup>1)</sup>

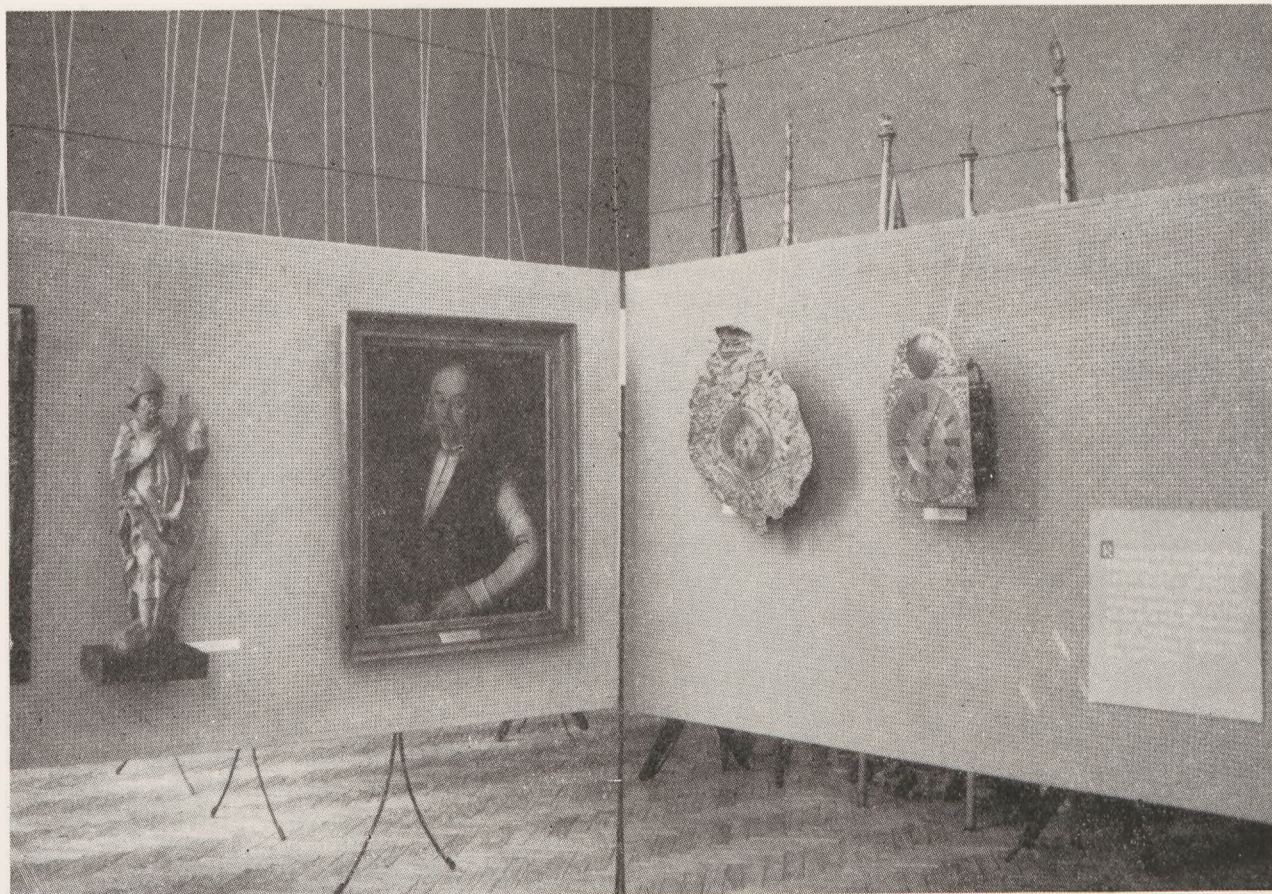
Chronologicznie, ze względów materiałowych, postanowiono aby wystawa obejmowała czasy zawarte między XVI i XIX wiekiem. Zasięg terytorialny limitowała współczesna organizacja sieci Izb Rzemieślniczych. Był on tym samym ograniczony do obszaru województwa poznańskiego. Obszar województwa nie pokrywa się z zasięgiem dawnej Wielkopolski, a ten przecież musiał być

miarodajny dla wystawy o charakterze historycznym. Wyjścia należało zatem szukać w kompromisie. Osiągnięto go w taki sposób, że materiały historyczno-statystyczne zgromadzono i opracowano dla terenu całej Wielkopolski historycznej, co znalazło odbicie w mapach a częściowo również w materiale ikonograficznym. Natomiast poszukiwania materiału ekspozycyjnego ograniczono zasadniczo do terenu obecnego województwa poznańskiego. Przyległe obszary dawnej Wielkopolski wylustrowano tylko w takim zakresie, na jaki pozwalały zasoby Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Przy gromadzeniu materiałów ekspozycyjnych wykazała dużą aktywność Izba Rzemieślnicza. Nie tylko propagowano wystawę na miesięcznych odprawach kierowników ośrodków powiatowych, lecz także przeprowadzono odpowiednią kwerendę. Jej celem było przede wszystkim ujawnienie zabytkowych wyrobów rzemiosła głównie tych, które były związane z życiem cechów w czasach, nakreślonych przez ramy chronologiczne wystawy. Zasoby archiwalne terenowych organizacji cechowych były znane już dość dobrze. Kwerenda ta pozwoliła na wstępne zorientowanie się w posiadanych materiałach i dokonanie odpowiedniej selekcji. Wybrane przez nas obiekty zostały następnie dostarczone przez jednostki terenowe Izby.

Zgromadzone tą drogą obiekty stanowiły naturalnie tylko część materiału ekspozycyjnego. Wiele eksponatów dostarczyły zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, sięgnięto także do zasobów muzeów regionalnych — głównie w Lesznie i Międzyrzeczu. Biblioteka im. Raczyńskich wypożyczyła druki XVI i XVII-wiecznych oficyn poznańskich i leszczyńskich, a Wojewódzkie Archiwum





Ryc. 60. Rzemiosło wielkopolskie XVI-XIX wieku. Fragment wystawy w Izbie Rzemieśniczej w Poznaniu

Państwowe w Poznaniu udostępniło szereg interesujących obiektów w postaci przywilejów, ksiąg cechowych, wzorników krawieckich, a nawet próbek sukna.

Największe trudności — jak się okazało — nastręczyło opracowanie scenariusza. Pragnęliśmy bowiem aby wystawa, choć niewielka, oddawała jednak w sposób właściwy i jak najbardziej zbliżony do rzeczywistego rangę i znaczenie poszczególnych branż rzemieślniczych w życiu gospodarczym nowożytnej Polski feudalnej.

Pozornie sprawa wydała się prosta gdyż, jak wskazuje bibliografia Wojtkowskiego, piśmiennictwo poświęcone dziejom miast wielkopolskich jest stosunkowo bogate. Przy bliższym wniknięciu w literaturę okazało się jednak, że brak opracowań syntetycznych, które by mogły stanowić punkt wyjścia dla zarysowania ramowego szkieletu konspektu. Nie pozostawało zatem nic innego jak sięgnąć do wydawnictw źródłowych o charakterze poniekąd statystycznym i dopiero po przeanalizowaniu zawartych tam materiałów przystąpić do właściwej pracy nad konspektem. Była to operacja nader czasochłonna.

Dla uzyskania orientacyjnego obrazu ilości rzemieślników zatrudnionych w poszczególnych bran-

żach wytwórczych w XVI w. posłużyły *Źródła dziejowe* Pawińskiego<sup>2)</sup>. Zdawaliśmy sobie sprawę, że jest to źródło przestarzałe, że nauka współczesna dysponuje już — dla pewnych wycinków zagadnienia — bez porównania pełniejszymi materiałami. Praca Pawińskiego pozostała jednak dotychczas jedynym wydawnictwem, którego informacje pokrywają cały obszar, rozległej przecież, Wielkopolski.

Pełne zrealizowanie naszych wyjściowych założeń utrudniała nam też lakoniczność publikowanych przez autora źródeł archiwalnych. I tak dla dużej części znacniejszych ośrodków miejskich tego czasu (np. Pызdry, Wschowa i i.) podano tam tylko ogólną sumę zatrudnionych rzemieślników, bez rozbicia na odrębne grupy zawodowe. Dlatego też o intensywności np. sukiennictwa w XVI wieku mogliśmy wnioskować tylko na podstawie ilości sukienników skupionych w mniejszych ośrodkach miejskich, gdyż tu potrzebnych nam danych *Źródła* nie poskąpiły. W sumie dało to obraz nie tak zbliżony do rzeczywistego, jak pragnęliśmy. Tym mniej wiadomości zaczerpnięte ze *Źródeł Dziejowych* umożliwiły nam opracowanie mapy, która obrazowała nasilenie rzemiosła w miastach wielkopolskich w 2. p. XVI w.





Ryc. 61. Rzemiosło wielkopolskie XVI–XIX wieku. Plansza informująca o ośrodkach rozwoju rzemiosł branży tekstylno-odzieżowej w 2 połowie XVIII wieku

Po dane obrazujące stan rzemiosła wielkopolskiego w XVIII w. sięgnęliśmy do pracy J. Wąsickiego pt. *Opisy miast*<sup>3)</sup>. Publikacja ta zawiera odpowiedzi rad miejskich na kwestionariusze rozsyłane przez Prusaków do miast zagarniętych w drugim i trzecim rozbiórce Polski. Jest ona kopalnią wiadomości i dla naszych potrzeb znakomicie spełniła swoje zadanie. Niestety, machina biurokracji pruskiej zaczęła działać tak precyzyjnie dopiero od drugiego rozbioru a tym samym ominęła tereny Wielkopolski objęte pierwszym rozbiorem. Po dane dla tych obszarów sięgnęliśmy — w miarę możliwości — do innych publikacji z początku XIX wieku.

Teraz dopiero, po wstępnym ustaleniu rangi i znaczenia poszczególnych branż wytwórczych można było przystąpić do właściwej pracy nad układem wystawy. Za najszustniejszy uznano układ

branżowy. Biorąc pod uwagę rodzaj opracowywanego tworzywa wyróżniono następujące branże: tekstylno-odzieżową, skórzaną, spożywczą, metalową, drewnianą, ceramiczną i drukarsko-introligatorską. Poza tym odrębną grupę utworzyły rzemiosła artystyczne a także rzemieślnicy zatrudnieni w budownictwie i w służbie zdrowia.

Bogatsze informacje źródłowe dały teraz pełniejszy pogląd na całokształt rzemiosła wielkopolskiego w końcu XVIII w. Naturalnie, bardzo jaskrawo zarysowała się teraz supremacja branży sukienniczej ponad wszystkimi innymi. Największe ośrodki tej branży skupiały się głównie przy południowej granicy Wielkopolski choć i na północy zdarzały się tak duże ośrodki jak Trzcianka (na przełomie XVIII/XIX w. około 1 000 osób związanych z sukiennictwem). Stosunkowo liczne i dość silne były również ośrodki produkujące gotową



konfekcję. Ponadto okazało się, że na północy Wielkopolski działały znaczne skupiska rzemieślników wytwarzających koronki.

Poza sukiennictwem zarysowała się dość silna pozycja jeszcze dwóch innych branż a mianowicie spożywczej i skórzanej. Znaczenie branży spożywczej, w tym głównie fakt eksportu mąki na Śląsk, zostało już przez literaturę odnotowane. Co znaczniejsze jej skupiska umieściły się w pobliżu granic Wielkopolski, w tym głównie granicy południowej. Natomiast liczniejsze grupy rzemieślników z branży skórzanej rozsiane były w zasadzie po całej Wielkopolsce ale głównie po miastach, których naturalne zaplecze stanowiły tereny nie tyle rolnicze, ile hodowlane, znamionujące się przewagą łąk i lasów. Stosunkowo intensywny rozwój branży skórzanej zasługuje niewątpliwie na dalsze wnikliwe opracowanie, szczególnie w świetle ostatnich badań J. Topolskiego, które ujawniły ogromną rolę Wielkopolski a przede wszystkim Gniezna w europejskim handlu futrami.<sup>4)</sup>

Te nasze wstępne, sondażowe właściwie, poszukiwania uwypukliły jeszcze jedno zjawisko dotyczące branży metalowej. W XVI i na początku XVII w. Poznań znany był jako niezwykle żywotny ośrodek produkcji złotniczej legitymujący się dobrym a nawet bardzo dobrym poziomem artystycznym swoich wyrobów. Natomiast w drugiej połowie XVII w., w okresie generalnej regresji gospodarczej, następuje duże ożywienie w działalności wszystkich rzemiosł związanych z wyrobem broni zarówno siecznej jak i palnej.

Po dokonaniu powyższych ustaleń moglibyśmy dopiero przystąpić do właściwej pracy nad scenariuszem. W całym układzie plastycznym wystawy staraliśmy się w sposób jak najbardziej dobitny oddać rolę i znaczenie poszczególnych grup zawodowych w całokształcie ówczesnego życia gospodarczego. Stąd najwięcej miejsca poświęcono właśnie sukiennictwu a w dalszej kolejności branżom skórzanej i spożywczej, a w odpowiednim czasokresie, branży metalowej. W obrębie poszczególnych grup starano się w miarę możliwości zachować układ chronologiczny. W części wstępnej ekspozycji ukazano organizację życia cechowego. Zakończenie stanowił mały dział poświęcony bractwom kurkowym, przy czym ciąg portretów królów kurkowych i poczet sztandarów współczesnych cechów zamykały wystawę. Całość objaśniały odpowiednie napisy wiodące i informacyjne (bardzo lapidarnie sformułowane) a ilustrowały ją odpowiednie mapy i dość obfity materiał ikonograficzny.

Poszczególne branże wyilustrowano bardzo bogatym i niejednorodnym — ekspozycyjnie rzecz biorąc — materiałem. Dzielił się on na trzy zasadnicze grupy: ikonografię, archiwalia i wyroby

rzemieślnicze. Ta ostatnia grupa zawierała zarówno produkty rzemieślników wielkopolskich jak i zabytki związane z życiem cechowym a w niektórych branżach również oryginalne, stare narzędzia pracy (np. walec złotniczy do blachy srebrnej z r. 1610, z Leszna).

Na przeprowadzenie kwerendy w terenie było stosunkowo niewiele czasu, niewiele było go również na zwózkę eksponatów. Izba Rzemieślnicza nie dysponowała dostatecznie obszernym zapleczem magazynowym, które pozwalałoby zgromadzić wszystkie obiekty w dość przejrzystym układzie, umożliwiającym wcześniejszą selekcję. Sala w której urządzono wystawę jest stale potrzebna, stale używana. Kierownictwu Izby udało się z największym trudem tak wymanewrować, że mogliśmy ją zająć na cztery dni przed otwarciem wystawy.

Powierzchnia sali wynosiła 140 m<sup>2</sup>, jedną jej ścianę stanowiły, ogromne częściowo witrażowe, okna. Wnętrze jest bardzo barwne, gdyż każdą ze ścian pomalowano w różne wzory w odmiennych kolorach. Oddane nam do dyspozycji gabloty były również niejednolite, a o różnorodności materiału ekspozycyjnego wspomniano już wyżej. Zachodziła też poważna obawa, że silnie zróżnicowana, agresywna barwność sali nie dopuści do głosu treści ekspozycyjnych.

Aby w tych warunkach zachować czytelność układu i przekazać możliwie jak najwięcej wiadomości w sposób jasny i nie nużący trzeba było odpowiedniej oprawy plastycznej. Dała ją Irena Jarzyńska, artysta-plastyk, która wykonała kilka wstępnych projektów koncepcyjnych. Z nich dopiero wyłonił się projekt ostateczny i bardzo precyzyjna makieta całego wnętrza.

Dzięki wprowadzeniu dość wysokich, jednolitych, neutralnych w kształcie stelaży, zestawionych odpowiednio z gablotami udało się w dużej mierze zneutralizować działanie zbyt urozmaiconego wystroju malarskiego sali. Poza tym, zestaw stelaży umieszczony pośrodku sali wraz z gablotami w odpowiednio zakomponowanym układzie nie tylko powiększył znakomicie powierzchnię ekspozycyjną, lecz także umożliwił właściwe ustawienie ciągu zwiedzania i pozwolił wydzielić szereg mikrownętrz dla poszczególnych zespołów branżowych. Odrębność tych zespołów podkreślono ponadto poprzez operowanie jednolitymi kolorami w tłach, tekstach i podpisach.

Co prawda operowanie odrębnymi barwami w obrębie samej ekspozycji wydawać by się mogło — wobec barwności samego wnętrza — posunięciem dość ryzykownym. Praktyka wykazała jednak, że było to posunięcie słuszne. Zwiedzający, indagowani przez nas po obejrzeniu wystawy, konstatawali ze zdziwieniem, że nie potrafili nic powie-



dzień o wyglądzie ścian samej sali, kolory wprowadzone na ekspozycję oddziaływały na nich w małym stopniu, natomiast poprawnie charakteryzowali poszczególne zespoły branżowe.

W sumie, wystawa okazała się trafnym i wartościowym sposobem uczczenia Dwudziestolecia PRL. Wzbudziła zainteresowanie szerokich mas rzemieślniczych w Poznaniu i w całym województwie. Przypomniła również społeczeństwu szereg zapomnianych a interesujących zabytków cechowych (np. szklany puchar cechowy z r. 1596, należący do gnieźnieńskiego cechu krawców) i zachęciła do roztoczenia opieki nad, niepozornymi nieraz, wyrobami dawnego rzemiosła.

Sam fakt urządzenia wystawy tego rodzaju z inicjatywy Izby Rzemieślniczej i w jej gmachu ma również swoją wymowę. Dowodzi on nie tylko możliwości efektywnego współdziałania obu insty-

tucji tj. Izby Rzemieślniczej i Muzeum Rzemiosł Artystycznych, ale równocześnie wskazuje na dalsze interesujące perspektywy jakie mogłyby dać trwała już współpraca, korzystna dla obu zainteresowanych stron.

Z punktu widzenia naukowego wystawa ta była pierwszą, sondażową, jeśli tak można powiedzieć, próbą ogarnięcia całości rzemiosła wielkopolskiego nowożytnej Polski feudalnej. Zawdzięczamy jej jaśniejsze sformułowanie i ukierunkowanie planu dalszych badań. Można tu chyba wyrazić nadzieję, że badania te, dzięki współpracy obu instytucji dobrze się rozwiną i umożliwią urządzenie — za kilka lat — podobnej wystawy, bogatszej w stwierdzenia naukowe, bogatszej w eksponaty, umieszczonej w rozleglejszym pomieszczeniu i utrwalonej drukowanym katalogiem.

---

#### PRZYPISY

- 1) Wystawa pt. „Rzemiosło Wielkopolskie w zabytkach i dokumentach od XVI do XIX w.” odbyła się w listopadzie 1964 r. Urządzenie wystawy sfinansowała Izba Rzemieślnicza w Poznaniu. Pod kierownictwem kuratora mgr. J. Powidzkiego wystawę opracowały i przygotowały mgr mgr K. Szczepkowska, A. Wasilkowska i G. Wróblewska
- 2) *Źródła dziejowe. Polska pod względem geograficzno-staty-*

*stycznym.* T. XII i XIII. Warszawa 1863. Opracował A. Pawiński.

- 3) J. Wąsicki. *Opisy miast polskich z lat 1793—94.* t. I i II. Poznań, 1962
- 4) J. Topolski. *Rola Gniezna w handlu europejskim od XV do XVII wieku.* „Studia i materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza” t. 7 z. 2 s. 52 in.



## WYSTAWA „DEUTSCHE ROMANTIK” W BERLINIE

W dziejach kultury i sztuki europejskiej przełomu XVIII/XIX wieku Niemcy odegrały rolę niepoślednią. Sądy uczonych na temat niemieckiego malarstwa tego okresu są jednak często pejoratywne. Nie zaprzecza się natomiast znaczenia literatury, filozofii, czy muzyki niemieckiej dla rozwoju ruchu romantycznego w Europie.

Mimo, iż ciągle jeszcze z pojęciem romantyzmu w malarstwie kojarzy się bardziej twórczość Delacroix i Gericault niż Overbecka czy Rungego, widoczne jest wzrastające zainteresowanie dla malarstwa niemieckiego, nie tyle może z racji wybitnych walorów formalnych (choć i tu zjawiska sztuki współczesnej — surrealizm i nowy realizm — mogą wywrzeć wpływ na zmianę poglądu) ile z powodu głębszego przepojenia tego malarstwa treściami filozoficzno-religijnymi, tak charakterystycznymi dla okresu. Rzecz jasna, że zainteresowania te przejawiają głównie, choć nie wyłącznie, badacze niemieccy. Znajdują one również odbicie w pracach typu syntetycznego, obejmujących całokształt malarstwa europejskiego tego czasu, gdzie sztuce niemieckiej, a szczególnie romantyk, poświęca się wiele uwagi.

Jeszcze jednym wyrazem „renesansu” sztuki przełomu XVIII/XIX wieku, są liczne w ostatnich czasach, wystawy poświęcone tej sztuce, które, ukazując często nieznane lub zbyt mało znane dzieła, rozszerzyły znacznie krąg problematyki badawczej.

Na pierwszym miejscu wymienić należy wielką wystawę zorganizowaną w Londynie pod patronatem Rady Europy (1961). Wystawa ta, zatytułowana „The Romantic Movement”, starała się objąć swym zasięgiem przejawy romantyzmu w całej Europie, skoncentrowała się jednak głównie na sztuce angielskiej, francuskiej i niemieckiej. Bardzo

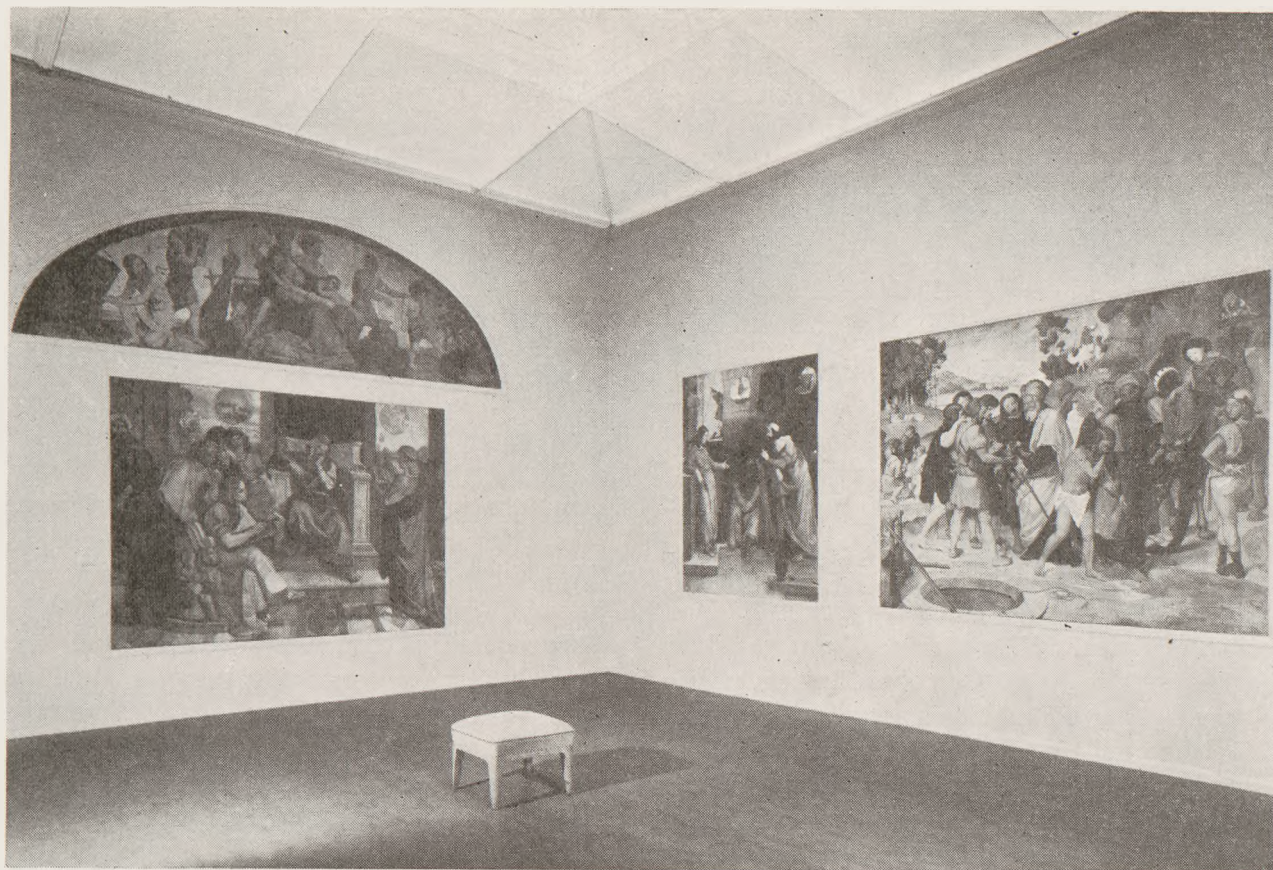
charakterystyczne było rozszerzenie granic chronologicznych obejmujących prawie całe stulecie, od połowy XVIII do połowy XIX wieku.

Szczególne jednak zainteresowanie sztuką tego okresu śledzić można na terenie Niemiec i Austrii, gdzie w latach 50-tych i 60-tych odbyły się liczne wystawy, między innymi „Deutsche Romantiker in Italien” (Monachium 1950), „Die Bildniszeichnungen der deutschen Romantik” (Lubeka 1957), „Romantik in Österreich” (Salzburg 1959) oraz obszerna wystawa w Bremen (1959) zatytułowana „Um 1800. Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind”, a ostatnio bardzo interesująca wystawa w Heidelbergu „Schlösser, Burgen, Ruinen in der Malerei der Romantik” (1965).

Wystawa „Deutsche Romantik”, która odbyła się w Berlinie (sierpień—październik 1965) jakkolwiek ilością eksponatów (275) o połowę mniejsza od wystawy w Bremen, była niewątpliwie jedną z najwybitniejszych tego typu ekspozycji po wojnie. Choć więc wystawa zamknięta została już dawno, wydaje się, że poinformowanie o niej polskiego czytelnika jest rzeczą pożyteczną.

Trudności, na jakie napotykają zarówno piszący na temat malarstwa około roku 1800, jak i organizatorzy wystaw — to płynność pojęcia romantyzm w odniesieniu do sztuk plastycznych, utożsamianego raczej ze światopoglądem, postawą artystyczną, czy stylem życia i wynikającymi stąd treściami, czy nastrojami dzieł, niż z określoną formą stylową, a także nieostrość granic czasowych, w których omawiane zjawiska należałoby zamknąć. Tak jedne jak i drugie trudności rozwiązywano, czy może omijano w różny sposób posługując się określeniami w rodzaju prąd, czy kierunek romantyczny, lub pozostawiano kwestię





Ryc. 62. Berlin, National — Galerie. Wystawa „Deutsche Romantik”. Sala fresków z Casa Bartholdy

zupełnie otwartą, mówiąc o sztuce około roku 1800. Zależnie od stanowiska czy to wyodrębniającego klasycyzm końca XVIII wieku (zwany także romantycznym klasycyzmem) jako zupełnie odrębne zjawisko i uznającego wczesny romantyzm (czy tzw. preromantyzm) za problem drugorzędny, sprawdzający się do bagatelnego sentymentalizmu, czy przeciwnie — uznając oba ww. zjawiska za przynależne już do ruchu romantycznego, zawężano lub rozszerzano granice czasowe romantyzmu.

Przyjmując to drugie stanowisko próbowano wiązać w pewną całość różnorodne pod względem sposobu wypowiedzi, a także treści — zjawiska artystyczne od dzieł Davida, Schadowa czy Carstensa poprzez nazareńczyków i Ingres'a, aż do Friedricha, Turner'a i Delacroix, zdając sobie sprawę z tego, że charakterystyczną cechą sztuki romantycznej jest częstokroć przeciwstawność tendencji.

Przeciwności między człowiekiem a światem i społeczeństwem, między ideą a rzeczywistością, między racjonalizmem a nową religijnością powodują z jednej strony zaangażowanie się sztuki w sprawy społeczne i narodowe, z drugiej zaś ucieczkę od życia współczesnego. Zgodnie z nową estetyką Schlegla, pismami Wackenrodera i Thiecka w tym odwróceniu od współczesności kierowano się w przeszłość, ku średniowieczu, gdzie upatrywano źródeł duchowe-

go odrodzenia artysty i jego sztuki, a także ku naturze, która pojmowana panteistycznie, dostarczała przeżyć głęboko religijnych i refleksji filozoficznych.

W malarstwie niemieckim przejście się sprawami narodo-społecznymi nie jest szczególnie widoczne, a bardziej typowa jest tendencja do ucieczki w odległą przeszłość, w stronę natury, skłonność do zamknięcia się w kręgu własnych przeżyć lub w intymnym wnętrzu domu.

Autorzy wystawy berlińskiej byli niewątpliwie świadomi kontrowersyjności dotychczasowych poglądów na romantyzm. W obszernym wstępie do katalogu<sup>1)</sup> Willi Geismeyer poza omówieniem bardzo szczegółowym, malarstwa w Niemczech w latach 1800—1830/50, próbuje sprecyzować ogólny pogląd na romantyzm niemiecki. Opowiadając się za rozumieniem terminu romantyzm nie jako stylu, ale jako postawy, skłania się do zamknięcia tego ruchu w trzech pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku (epigoni aż po 1850 r.), choć dostrzega tendencje romantyczne już wcześniej, w okresie Oświecenia. Ostro przeciwstawia sobie klasycyzm i romantyzm, określając ich tendencje naczelną jako idealizm i realizm, czy może naturalizm, co w konsekwencji prowadzi do uproszczeń, a także do pominięcia na wystawie prawie zupełnie dzieł malarzy nieco starszego pokolenia.



Charakteryzując ogólnie ruch romantyczny w Niemczech Geismeyer silnie podkreśla jego realistyczny, mieszczański charakter, a także zaangażowanie w sprawy walk narodowych, co zresztą, nie zostało na wystawie przekonywująco ukazane. Natomiast przy dokładniejszym omawianiu kierunków romantyzmu niemieckiego wyróżnił dwie tendencje: pierwsza z nich jak ją nazywa, „naturalistyczno-idealistyczna” cechująca między innymi twórczość Rungego, czy Friedricha została oceniona pozytywnie, jako silniej związana ze społeczeństwem mieszczańskim, druga natomiast zmierzająca do typizacji i stylizacji oraz naśladownictwa form sztuki dawnej oceniana została raczej negatywnie, jako wyraz idealistycznych postaw filozoficznych odradzającego się katolicyzmu.

Doceniając jednak znaczenie tego kierunku romantyzmu niemieckiego poświęcono mu w katalogu osobne omówienie. W rozdziale „Deutsche Maler der Romantik in Rom” Gottfried Riemann podaje krótki przegląd działalności nazareńczyków w Rzymie. Unikając szczęśliwie sądów zbyt uogólniających i autorytatywnych ogranicza się do ukazania historii całego ruchu i działalności poszczególnych twórców. Mówiąc o Bractwie św. Łukasza podkreśla Riemann nową koncepcję pracy zespołowej, nawiązującą do średniowiecznego cechu, natomiast nie wspomina, iż było to pierwsze z nowoczesnych ugrupowań malarzy o wspólnym programie artystycznym, a powszechnie do dziś stosowana nazwa nazareńczycy powstała z ośmieszającego określenia, podobnie jak wieje lat później nazwa impresjoniści.

Pewna stronniczość organizatorów wystawy wyraziła się również w doborze materiału i tendencji do przedstawienia niemieckiego romantyzmu przede wszystkim poprzez pejzaże i niewielkie portrety, mimo, że powstało w tym czasie w Niemczech szereg dzieł o monumentalnym charakterze i rozbudowanych programach treściowych. Jednak dzieła te rzadko wykazują skłonność do podejmowania problematyki współczesnej, która pasjonowała Goyę i romantyków francuskich, rzadko też temat zaczerpnięty z historii stanowił aluzję do współczesności. Burzliwe nastroje „Sturm und Drang” nie znalazły poza Kochem („Nocna jazda”, 1799, oraz świetny, w duchu Michała Anioła wykonany rysunek „Dante i Vergili jadący na Geryonie”, ok. 1802) silniejszego odbicia w malarstwie. Dominuje natomiast temat religijny, a także literacki zaczerpnięty z dawnej poezji włoskiej, lub podań narodowych.

Za wyjątkiem zespołu fresków z Casa Bartholdy, „Krucyfiksu w górach” (Tetschener Altar) Friedricha, a także cyklu rysunków „Pory dnia” Rungego, brak było na wystawie dzieł o wielkich, filozoficzno-religijnych programach. Niewątpliwym mankamentem wystawy było również bardzo skromne re-

prezentowanie twórczości Rungego. Pokazano wyłącznie jego rysunki i grafiki.

Innej natury zastrzeżenia budził poziom szeregu wystawionych obrazów, które ilustrując być może pewne problemy romantyzmu niemieckiego przedstawiały jednak tak małe wartości artystyczne, że działały raczej na szkodę całości ekspozycji, wywołując niepotrzebne skojarzenia z pojęciem „romantycznego kiczu”.

Znaczna większość wystawionych obrazów i rysunków pochodziła z własnych zbiorów National-Galerie w Berlinie, a także z bogatych zasobów innych muzeów w NRD. Wypożyczono również kilkanaście wybitnych obrazów z NRF, między innymi obrazy Issel’a i Kostera z Heidelbergu, Kocha „Krajobraz z wodospadem Schmadribach” z Monachium, z Hamburga portrety Wasmanna i Janssena.

Niewątpliwie wielką zasługą było sprowadzenie na wystawę szeregu prawie nieznanych dzieł ze zbiorów Leningradu, Pragi, a także z muzeów polskich (Poznań, Warszawa). Szczególnie możliwość obejrzenia wspaniałych obrazów Friedricha z Leningradu, które od chwili zakupienia ich od malarza i przewiezienia do Rosji, aż do ostatnich lat pozostawały nieznanne — wynagradzała hojnie zwiedzającemu wszelkie podnoszone uprzednio braki.

Układ ekspozycji, mieszczącej się w długim ciągu amfiladowych sal II piętra National-Galerie, nie miał charakteru wyłącznie chronologicznego. Intencją organizatorów wystawy było utworzenie kilku zespołów obrazujących główne zagadnienia niemieckiego romantyzmu, w związku z czym dzieła tych samych malarzy pojawiały się czasem w różnych punktach ekspozycji. Na układzie tym zyskał szczególnie zespół pejzaży. Natomiast niezbyt szczęśliwie wyeksponowana została grupa nazareńczyków, których główne dzieło — freski z Casa Bartholdy — umieszczone w bocznej sali na początku ekspozycji oderwano od wystawionych w dalszych salach obrazów i rysunków. Sytuacja ta utrudniła jednolitą i pełną percepcję ich sztuki, a także osłabiła działanie, szczególnie obrazów olejnych. Te ostatnie, umieszczone w pobliżu późniejszej szkoły düsseldorfskiej, na skutek banalnego sąsiedztwa traciły swe, niewątpliwie przecież walory czystości rysunku i świeżości wyrazu.

Malowidła z Casa Bartholdy przedstawiające starotestamentową opowieść o Józefie — pierwsze i obok fresków z Casino Massimo najświetniejsze zbiorowe dzieło nazareńczyków, nie budzi dziś może takiego entuzjazmu, jaki wyrażali współcześni, między innymi Atanazy Raczyński, który oglądał je jeszcze w trakcie malowania. Minął również okres dezaprobaty tego malarstwa, i wydaje się, o czym już była mowa, że teraz dopiero powstają warunki, które





Ryc. 63. Berlin, National Galerie. Fragment wystawy „Deutsche Romantik”

pozwalają na rzeczowe omówienie ich znaczenia<sup>2</sup>). Nie leży to oczywiście w zakresie kompetencji autorki niniejszej recenzji. Wypada jednak podkreślić, że obok niekwestionowanego nigdy mistrzostwa nazareńczyków w rysunku właśnie freski uznawane są za najlepszą częśćkę ich twórczości.

Jak w każdej pracy zespołowej, nie wszystkie malowidła są równie interesujące. Fresk wykonany przez W. Schadowa nie budzi żywszego odźwięku. Natomiast scena „Sprzedania Józefa” malowana przez Overbecka, najbliższa freskom włoskim późnego quattrocenta (Pinturicchio) jest delikatna i wyrafinowana w kolorze, pełna harmonii i melancholijnego sentymentu. Freski Corneliusa („Józef tłumaczy sny faraona”, „Rozpoznanie Józefa przez braci”) zdradzają temperament bardziej dynamiczny, a równocześnie mniejsze niż u Overbecka zrozumienie dla dekoracyjnego charakteru malowidła ściennego.

Program malarstwa religijnego nazareńczyków, jak również ich formalny i emocjonalny związek ze sztuką Rafaela prezentował doskonale obraz Overbecka „Zaślubiny NMP” ze zbiorów poznańskich. „C'est le Perugin, c'est le Raphael dans ca première manière, mais c'est mieux que le Perugin et cela vaut(!) le Raphael...” pisał entuzjastycznie

w r. 1836 Edward Raczyński,<sup>3</sup>) oglądając w pracowni artysty obraz już prawie ukończony, a malowany na zamówienie jego brata, Atanazego.

Drugie wybitne dzieło Overbecka to „Italia i Germania” (1811–1828), znane również jako „Sulamith i Maria”, przedstawiające romantyczny motyw przyjacielskich związków, które łączyły Overbecka z młodo zmarłym współtwórcą — Pforrem. Twórczość wybitnie utalentowanego Franza Pforra, szukającego natchnienia nie tyle we Włoszech co u starych mistrzów niemieckich, których wyobrażano sobie jako skromnych rzemieślników (stąd skłonność do świadomego prymitywizmu) była na wystawie niestety ukazana kilkoma tylko rysunkami. Najciekawszy z nich to właśnie rysunek do znanego obrazu „Sulamith i Maria” (1811), którego temat, zaczerpnięty z poezji Klopstocka, podejmowany był przez obu malarzy. Dwie postacie kobiece, przedstawione jako oblubienice symbolizują wzajemną przyjaźń i braterstwo, a także artystyczne „credo” obu malarzy.

W rysunku i obrazie Pforra, o kształcie małego dyptyku, rafaelowska Sulamith — umiłowana Overbecka, przedstawiona została na tle włoskiego pejzażu, zaś Maria — alegoria „nieuczzonej” sztuki Pforra w gotyckim wnętrzu mieszczkańskiego domu.





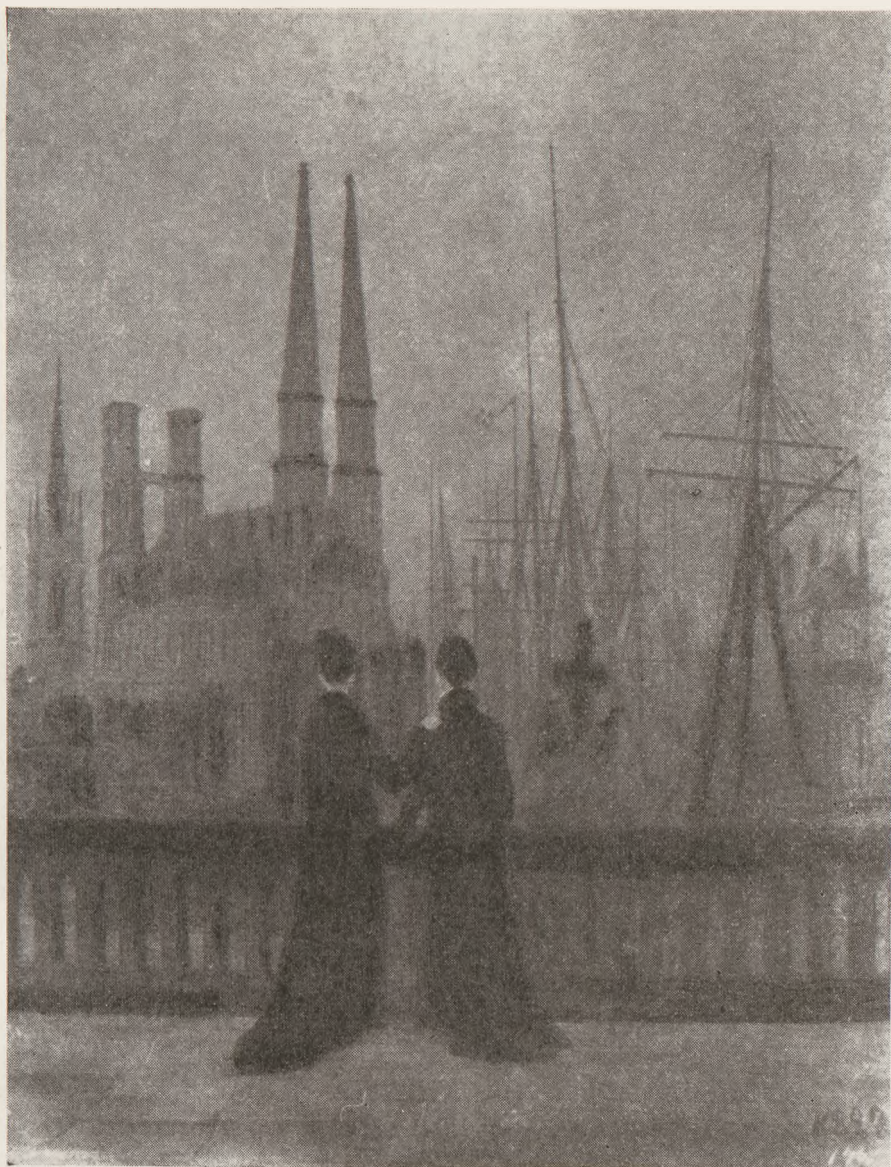
Ryc. 64. Joseph Anton Koch, *Dante i Wirgiliusz jadący na Geryonie*. Rysunek. Berlin, National-Galerie

Późniejszy obraz Overbecka, wspomniana „Italia i Germania” oparty został zapewne na wczesnym rysunku Pforra „Alegoria Przyjaźni” (1808), gdzie dwie obejmujące się postacie kobiece przedstawione zostały w zbliżonym układzie. Pomimo to obraz Overbecka uzyskał inny charakter. Skomplikowana symbolika obrazu Pforra została tu wyrażona w sposób znacznie bardziej prosty: zbliżeniem głów i spleceniem rąk, spokojnym zamyśleniem ciemnowłosej Italii z wieńcem laurowym na głowie i żywym poruszeniem wpatrzonych w nią Germanii o jasnych włosach przybranych wianuszkiem polnych kwiatków. Obraz jest jasny w kompozycji, czysty w rysunku i o nasyconym, mocnym kolorycie. Jego treści zostały tak doskonale wyrażone przyjętymi środkami, że nasuwa się przy omawianiu obrazu słowo monumentalny. Wydaje się, że

obraz ten konkurować może z najlepszymi dziełami Ingres’a.

Mimo, że Schnorr von Carolsfeld nie należał do grupy nazareńczyków, to jednak kontakty jego z tą grupą były tak bliskie, że obraz „Św. Roch rozdzielający jałmużnę” (1817) — jedno z najpiękniejszych dzieł niemieckiego romantyzmu — tu właśnie wspomnieć należy. Jest to dzieło z wczesnego okresu, namalowane jeszcze przed wyjazdem do Włoch. Bez przesady chyba można powiedzieć, że ucieleśniły się w nim tak trudne, jak się to przy realizowaniu okazywało, założenia nazareńczyków: prostota w przedstawieniu tematu wyrażająca się w przejrzystej kompozycji, idealna czystość rysunku oraz jasny, mocny koloryt. Konstruowany pejzaż porównać można z najlepszymi dziełami Kocha czy Oliviera. Zarówno natura jak postacie





Ryc. 65. Caspar David Friedrich, *Port w nocy*. Leningrad, Ermitaż

ludzkie są traktowane niemal lirycznie, ale bez sentymentalizmu.

Sposób w jaki tendencje nazareńczyków do prostoty i pewnego prymitywizmu, a także do wyrażania przeżyć religijnych czy innych stanów uczuciowych zbanalizowane zostały przez przedstawicieli późniejszej szkoły düsseldorfskiej, ukazano na wystawie na przykładzie dzieł Sohna, Mückeego, Bendemanna czy Steinbrücka.

Niewiele wystawiono malowideł historycznych w guście Delaroche'a, gdzie udramatyzowanie sytuacji i balladyczno-teatralny patos walczą o lepsze z akademickim chłodem (Lessing „Para królewska pogrążona w żałobie”, Hildebrandt „Synowie Edwarda IV”), a także pominięto zupełnie działalność artystyczną W. Kaulbacha i późne dzieła Corneliusa.

Uwzględniono natomiast popularno-rodową wersję romantyzmu niemieckiego, głównie poprzez dzieła Richtera i Schwinda, u których dominuje temat legendarno-bajkowy, a także „genre” ludowy. Ilustracyjny charakter tych obrazów, prześląkniętych sentymentalizmem, nabiera czasem niespodziewanych akcentów groteskowych, które przywodzą na myśl obrazy Spitzwega.

Najbardziej reprezentatywną część wystawy stanowiły pejzaże. One to przede wszystkim nadały wystawie duże znaczenie. Pokazano bowiem szereg dzieł mało znanych, i uwidoczniono rzecz raczej nieoczekiwaną, że pejzaż niemiecki tego czasu posiadał wybitne walory malarskie.

Już w sali wprowadzającej pokazano prawie wyłącznie pejzaże, dzieła malarzy starszego pokolenia, zdradzając w ten sposób jednostronne nieco ten-





Ryc. 66. Christian Philipp Koster, *Widok na Lozannę i jezioro Genewskie*. Heidelberg, Kurpfälzische Museum

dencje do skupienia się przede wszystkim na tym gatunku, w którym, wydawałoby się, tendencje realistyczne powinny być dominujące. U najwybitniejszego z nich Kocha trudno mówić o sensu stricto realizmie. Obrazy jego są nie tyle wynikiem obserwacji natury, co konstrukcji. Stąd też, choć wpływy Kocha zaznaczą się później silnie, nie stworzy już romantyzm niemiecki pejzaży tak monumentalnych jak „Krajobraz z wodospadem Schmadribach”, czy „Krajobraz z tęczą”.

W następnym niewielkim wnętrzu (niestety o nie najlepszych warunkach świetlnych) wystawiono obrazy Caspara Davida Friedricha, którego twórczość, tak bardzo indywidualna, nie znalazła kontynuacji w dalszym rozwoju malarstwa niemieckiego. Naśladowcy Friedricha podejmując jego charakterystyczne motywy, albo banalizują ich treści (Oehme), albo przechylają się w stronę prostej obserwacji natury (Dahl).

Obrazy Friedricha w swej konstrukcji zbliżone do klasycznego pejzażu XVIII-wiecznego, oparte są na wnikliwej obserwacji natury. Nie to jednak stanowi o ich wartości, lecz wyrażone w nich głębokie, emocjonalne przeżycie natury pojmowanej panteistycznie i melancholijna świadomość nieskończoności świata wobec skończoności życia i poczynañ ludzkich. Wizja malarska

Friedricha jest niesłychanie intensywna, a natura ukazana zostaje z surrealistyczną niemal przenikliwością, która przyciąga widza i zmusza do emocjonalnego kontaktu z obrazem. Klasycznym przykładem komponowania obrazu przez budowanie idących w głąb, równoległe do płaszczyzny płótna warstw, akcentowanych postaciami ludzi i sylwetami żaglowców był „Wschód księżyca nad morzem” (ok. 1821). Inne natomiast, zupełnie niekonwencjonalne w twórczości tego malarza sposoby komponowania odkryły dwa, dotychczas również prawie nieznanne dzieła z Leningradu: „Port w nocy” (ok. 1816) i „Na żaglowcu” (1818). Oba te obrazy są chyba zaskoczeniem dla badaczy malarstwa Friedricha, bo wbrew utartym sądom o jego tradycyjnej kompozycji wykazują więcej związków ze sztuką nowoczesną niż dawną.

„Port” to nokturn, w którym lekka poświata rozjaśnia niebo. Na jego tle rysują się jak zjawy maszty żaglowców i nienaturalnie smukłe wieże kościoła, który zdaje się płynąć i unosić ku górze. W twórczości Friedricha obraz ten jest wyjątkowo płasko traktowany. Wyjątkowa jest również jednolita, ekspresyjna tonacja barwna bardzo ciemnych fioletoń z akcentem równie ciemnej, gęstej zieleni w sukniach obu postaci kobiecych. Obraz ten, intrygujący w swym wyrazie uzyskanym zarówno ko-





Ryc. 67. Markus Theodor Rehbenitz, *Portret własny*. Rysunek. Lipsk, Museum der bildenden Künste

lorem jak i linią, da się porównać z dziełami Muncha, u którego w podobny czasem sposób postać ludzka związana zostaje z naturą.

Odmienny w nastroju, dziwnie pogodny, prawie impresjonistyczny w traktowaniu pejzażu, jest obraz „Na żaglowcu”, ciekawy z racji oryginalnej, wycinkowej kompozycji.

W dalszym ciągu wystawy pokazano szereg pejzaży. Ich twórcy okazują zainteresowanie dokładnym studium natury i zdolność do ukazania jej w sposób prosty i czysty, tak że nie od razu nasuwa się przy ich oglądaniu określenie romantyczny. Dzieje się tak tym bardziej, że obrazom tym brak na ogół symbolicznych treści i nie uwidacznia się w nich mistyczne rozumienie natury. Uderzający jest również brak wszelkiej maniery, brak dynamicznego przeżycia, tak charakterystycznych dla postawy romantycznej, a raczej spokój, pewien chłód i przenikliwość widzenia.

Obrazy Issel'a („St. Etienne du Mont w Paryżu” 1815, „Dąb koło zamku w Auerbach” 1818),

Köster'a („Widok na Lozannę i Jezioro Genewskie”) i braci Reinhold są jedną z niespodzianek wystawy. Czystość ich wizji malarskiej, posłużenie się barwą i światłem, przełamanie wszelkich konwencji klasycznej kompozycji pejzażu są tym bardziej zaskakujące, że dzieła te powstały w większości jeszcze przed 1820 rokiem. W obrazach tych malarzy natura nie jest jednak traktowana z tą rzeczowością i zainteresowaniem wyłącznie zewnętrznym wyglądem zjawisk, jak się to uwidacznia w studiach chmur Blechena. Tu objawia się pewna skłonność do „udziwnienia”. Przedstawiając naturę w sposób zupełnie prosty nadają jej jednak cechy nienaturalne, czy to przez oziębienie kolorytu (Oehme, „Zamek Hohnstein w saskiej Szwajcarii” 1827), czy przez potraktowanie zwykłych, współzyskujących ze sobą w pejzażu elementów jako przeciwnych, obcych sobie.

Charakterystyczny jest również sposób traktowania przestrzeni w obrazie, która zdaje się być pozbawiona atmosfery, a niepowiązane ze sobą



elementy rzeczywistości ustawione są jakby w nieskończonej pustce. Raz jeszcze przychodzą na myśl obrazy surrealistyczne, szczególnie w wypadku dwóch akwarel Wilhelma von Kobell.

W dalszym ciągu wystawy starano się ukazać różne drogi rozwojowe pejzażu niemieckiego. W kręgu oddziaływania nazareńczyków powstaje piękny, w duchu Giorgione malowany „Krajobraz z jeźdźcem” (1822) Friedricha Oliviera, a wyraźne jeszcze ślady wpływów Kocha widać w monumentalnym, idealizowanym „Krajobrazie włoskim” (1840) Ferdinanda Oliviera i w niektórych obrazach Rottmana czy Friesa. Niestety nie pokazano na wystawie olejnych obrazów Fohra, a tylko, piękne zresztą, rysunki i akwarele.

W twórczości Blechena obserwować można przemiany jakim ulega romantyczny pejzaż w latach 30-tych. Obok szkiców malarskich, w których wnikliwe studium natury nie pozostawia miejsca na żadne emocje czy refleksje, a raczej wskazuje na postawę zbliżoną do impresjonistów, pojawia się teatralność, wyzbyta wartości symbolicznych i efektowna malowniczość. Podobnie dzieje się u Lessinga operującego sentymentalno-balladycznymi nastrojami.

Pokazane na wystawie portrety to głównie wizerunki o charakterze mieszczańskim. Bardzo mało było natomiast dzieł z kręgu nazareńczyków, a brakło zupełnie portretów reprezentacyjnych. Kierując się takimi założeniami organizatorzy powinni byli pokazać przede wszystkim obrazy Rungego, o których zresztą we wstępie do katalogu obszernie była mowa. Niestety, wystawiono tylko dwa ry-

sunki portretowe Rungego, szkice do znanych zresztą i wybitnych dzieł, do „Portretu własnego malarza z żoną i bratem Danielem” („Wir drei”, obraz spalony w czasie wojny) i „Portretu rodziców artysty”. Oba rysunki — to portrety zbiorowe, w których więzi łączące przedstawione osoby nie są tylko konwencjonalnym gestem, ale głębokim związkiem duchowym. W przedstawieniu postaci uderzający jest ich charakter i osobowość, pokazane czasem w sposób twardy i bezkompromisowy.

Siły tej brak zupełnie w obrazie W. Schadowa „Portret własny malarza z Thorvaldsenem i bratem Rudolfem” (ok. 1815—18). Zbliżony nieco do portretów Overbecka, choć znacznie chyba słabszy, był malowany przez J. Veit’a „Portret rodziny Pulini” (1811—1812), w którym widoczna jest, ta sama co w niektórych pejzażach niemieckiego romantyzmu, skłonność do prostoty i chłodu, który potęguje operowanie skubizowanymi formami. Tendencja ta jest jeszcze wyraźniejsza w świetnym rysunkowym autoportrecie Rehbenitza (1817), gdzie ostro zarysowanym formom twarzy towarzyszy niezwykła intensywność wyrazu i spojrzenia, brak natomiast zupełnie romantycznej pozy i gestu. Tą samą skłonnością do introwersji ukazuje melancholijny, bardzo dürerowski „Portret własny” (ok. 1830) Janssen’a.

Mimo wspomnianych poprzednio zastrzeżeń, jakie budził wybór dzieł pokazanych na wystawie jak i tendencja wybór ten dyktująca — wystawa była niewątpliwie poważnym wydarzeniem naukowym, a wydany z jej okazji katalog ma trwałą wartość dla badań nad romantyzmem.

#### PRZYPISY

1) *Deutsche Romantik. Gemälde — Zeichnungen*, Berlin 1965, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Katalog z licznymi ilustracjami, opracowany bardzo starannie przez jej organizatorów, podaje szczegółową bibliografię dotyczącą zarówno poszczególnych dzieł jak i twórców.

2) O wzroście zainteresowania malarstwem nazareńczyków świadczy m. in. wydana ostatnio praca K. Andrews,

*The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964. Rec. K. Lankheit, „Kunstchronik” 18, 1965, Heft 8, s. 222—229.

3) List pisany z Rzymu dnia 16 maja 1836 roku. *Libri Veritatis*, zeszyt dotyczący Overbecka. Muzeum Narodowe w Poznaniu.



## WYSTAWA NOWYCH NABYTEKÓW PINAKOTEKI W MONACHIUM

Galerie dawnych mistrzów w wielkich muzeach europejskich są kolekcjami w zasadzie zamkniętymi. Oparte o znakomite zbiory gromadzone przed laty, osiągnęły z czasem poziom tak wysoki, że z rzadka już tylko pojedyncze dzieło zasila stałą ekspozycję. Dzieje się tak dlatego, że obrazy najwyższej miary tylko zupełnie wyjątkowo pojawiają się na licytacjach, a ich ceny osiągnęły wyżyny dla muzeów europejskich raczej niedostępne.

W tym stanie rzeczy mogłoby się wydawać, że już nie uda się zapełnić tych luk w wielkich kolekcjach, które wynikały z braku zainteresowania niektórymi dziedzinami sztuki przez kolekcjonerów (na ogół głowy państw), których zbiory stały się podstawą muzeów. Te braki są oczywiście poważne, a dotyczą może przede wszystkim malarstwa XVIII i XIX w. Dość przypomnieć, że na całym kontynencie europejskim np. zupełnie niewystarczająco reprezentowane jest malarstwo angielskie. Tylko pozyskanie całych zespołów, gromadzonych środkami i zapobiegliwością jednego zapalonego, zamożnego zbieracza — może kiedyś tę sytuację poprawi.

Chyba, że znajdzie się mecenas bogaty i hojny. Takie właśnie, wyjątkowe okoliczności pozwoliły Starej Pinakotece w Monachium zasilić obecnie swe znakomite zbiory. Pinakoteka, jako muzeum dostępne dla publiczności, powstała przed 130 laty i nie doznała odtąd większych strat. Już w chwili udostępnienia był to zbiór wspaniały. Składały się nań skarby Wittelsbachów, galerie Bawarii i Palatynatu, gromadzone od pierwszej połowy XVI w. Do tego dołączyły się liczne i świetne dzieła z zamkniętych w 1803 r. klasztorów. W ten sposób

zgrupowały się przede wszystkim przebogate kolekcje malarstwa niemieckiego XV i XVI w. (m.in. piękne i liczne malowidła Dürera) oraz szkół niderlandzkich. Połączone galerie domów panujących z Monachium, Schleissheim, Düsseldorfu, Mannheim i Zweibrücken, powiększone zakupami królów bawarskich Maksymiliana I i Ludwika I — stworzyły zbiory, z którymi mało które muzeum mogło iść w zawody i do których, jeśli o dawnych mistrzów chodzi, już stosunkowo niewiele doszło.

Jak każde muzeum, ma Stara Pinakoteka swoje szczególnie silne punkty (np 100 obrazów Rubensa i Van Dycka) i miejsca słabsze. Do tych ostatnich należą szkoły romańskie, stosunkowo nie tak liczne i z mniejszą ilością arcydzieł (choć nie brak Leonarda, są trzy obrazy Rafała, długa lista Weneccjan ze znakomitymi Tycjanami, wszyscy główni przedstawiciele malarstwa hiszpańskiego itd.)

Wśród tych nieprzebranych skarbów względnie najskromniej reprezentowany jest wiek XVIII. Kiedy jeszcze ostatnio trzeba było z siedmiu obrazów uważanych za oryginały Goyi aż pięć przenieść do magazynu jako naśladownictwa — w zbiorze zarysowała się luka. Francuskie rokoko (tak pięknie i bogato reprezentowane w Berlinie Zachodnim) świeciło pustkami, w poświęconym mu niewielkim kompartymencie galerii znalazły się także i obrazy nie najwyższej klasy, trzeba było sztukować braki np. marinami Claude-Joseph Verneta, skromnymi obrazkami Hubert Roberta, czy dość powierzchowną, choć efektowną kompozycją Le Prince'a. Brak było zupełnie „stylu Watteau”, brak Fragonarda itd. W zbiorach tej miary — tę lukę odczuwało się; tym zaś była przykrzejsza, gdy dyrektorem muzeum





Ryc. 68. F. Boucher, *Pejzaż pasterski z rzeką.*



Ryc. 69. N. Lancret. *Klatka z ptaszkami.*



został dr Halldor Soehner, specjalista malarstwa hiszpańskiego i francuskiego, który europejskiemu rokoku poświęcił piękną książkę.

Toteż nie poskąpił zachodu, a teraz właśnie pokazał wyniki. Pozyskał mianowicie mecenasa w postaci Bayerische Hypotheken und Wechsel-Bank, który postanowił postawić do dyspozycji bardzo pokaźną kwotę, aby umożliwić zakup kolekcji zwartej, wysoce wartościowej, która — pozostając własnością banku — zostałaaby przekazana na stałe do Pinakoteki, wzmacniając ją w jednym z owych „słabych punktów”. Zakupiono tylko siedem obrazów, wyłącznie XVIII-wiecznych, ale dzieł pierwszorzędnych i przy tym zachowanych nieskazitelnie. Na początku listopada 1966 udostępniono je na specjalnej wystawie, by następnie wcielić na stałe do zbiorów.

Wszystkie obrazy reprezentują wysoką klasę galeryjną. Wśród nich płótnem najefektowniejszym jest duży „Pejzaż pasterski z rzeką” Bouchera z 1741 roku, znany także jako „Wschód słońca”, lub „Gołębnik”. A. Michel, gdy dzieło wchodziło jeszcze w skład zbiorów Rothan w Paryżu, dostrze-

gał w tej kompozycji pogłosy tradycji francuskich pejzaży klasycznych, „mais déjà plus agité: le travail est d'ailleurs large et rapide, la touche grasse et savoureuse”<sup>1</sup>. Kiedy ten pejzaż znalazł się na aukcji kolekcji Rothan (29—31. III. 1890, nr 127) osiągnął sumę nie najwyższą: 4.700 fr., znacznie mniejszą niż niektóre inne Bouchery z tego posiadania, np. „Muzyka” i „Malarstwo”. Ale jest to jedno z tych arcydzieł Bouchera, w którym pastoralny duch czasu wyraził się w świetnej i czulej, intensywnej materii malarskiej. Ujęta jak w teatralne kulisy szeroka scena pejzażu z bajki nie zamierza „naśladować”, czy „utrwać” natury: ponad nią stwarza Boucher świat ułudy, tak bliski rokokowej wrażliwości. Krajobraz, w którym najswobodniej żyły idylliczne postacie pasterzy.

Najtypowszą dla tego nastroju „scène galante”, którą odgrywa wytworne towarzystwo z wdziękiem noszące pasterskie stroje, jest uroczy niewielki obrazek Lancreta zatytułowany „Klatka z ptaszkami” (lub, jak na sztychu, „Les Amours du Bocage”, co rozumiem jako „Zaloty w lasku”, z grą słów cage — bocage. Uwaga katalogu wystawy,



Ryc. 70. J. B. F. Pater, *Radości życia wiejskiego*.





Ryc. 71. J. B. Greuze, *Skargi zegara*.

wskazująca na Boccaccia<sup>2</sup>, wydaje mi się nieporozumieniem). Cały w delikatnie ogrzanych błękitach i zieleniach, subtelnie i bogato malowany, przepojony jest ową atmosferą poezji i miłosnych umizgów, tak charakterystyczną dla Watteau i wczesnego

francuskiego rokoka. Kompozycja, spopularyzowana miedziorytem Nicolas de Larmessin z 1736 r., wiele w nim straciła przez odwrócenie, ale za to uzupełniona została wdzięcznym czterowierszem, w którym zawarto skargę, że pieszczony przez pannę



ptaszek w klatce, ma więcej wolności i jest lepiej traktowany od pasterza, który swej wybrance służy z oddaniem i czułością.

Obraz ma dostojną proveniencję: należał niegdyś do Fryderyka Wielkiego i ozdabiał pałac Sans Souci w Potsdamie. Z czasem odłączono go od kolekcji (pozostał w rękach Hohenzollernów, zanim nie został nabyty przez Wildensteina), z której 9 dalszych Lancretów zdobi dotychczas berliński Charlottenburg<sup>3</sup>.

Drugim obrazem pokazu „w stylu Watteau” (ale wykazującym bliższą zależność od mistrza) są „Radości życia wiejskiego” Patera. Kompozycja utrzymana jest w ciepłej tonacji różnych odmian bursztynu. Postacie dziewcząt i kawalerów są mlecznymi braćmi i siostrami figur z obrazów Watteau, stamtąd też wywodzą się wysokopienne, zlekka manieryczne drzewa; dwa z nich, analogicznie łukowato wygięte, ujmują jak w nawias daleki widok na malowniczą wieś. Towarzystwo zajęte jest rozmową o miłości, podkreślonej jeszcze symbolicznym gniazdkiem, girlandami kwiatów, koszem róż. Młodzi ludzie nie noszą wprawdzie stroju pasterzy, ale i oni są ukostiumowani, tym razem na teatralną modę: jeden z młodzieńców przywdział więc kostium Mezzetina z commedii dell'arte, broniąca się przed natarczywymi umizgami panna ma na sobie tak zwaną polską suknię amarantową, obszytą futerkiem. Obrazek pochodzi z kolekcji A. de Rothschilda w Halton Manor, w której była też druga, analogiczna scena o tych samych wymiarach, uważana (wątpię jednak, czy słusznie) za *pendant*<sup>4</sup>.

Pater, który został przyjęty do Akademii jako „peintre des fêtes galantes”, reprezentowany jest więc w sposób niezmiernie charakterystyczny. Również sztukę Greuze'a w omawianym zespole przedstawia kompozycja bardzo typowa. Jest to jednoosobowa scena rodzajowa, a właściwie malowana „powiastka filozoficzna”, zatytułowana „Skargi zegara” (lub „La vertu chancelante”). Jedną z tych kompozycji, w których każdy przedmiot ma swą wymowę, jeśli nie symboliczną, to przynajmniej anegdotyczną, bo scenę można opowiadać, odtwarzać przebieg wydarzeń poprzedzających, wyciągać z niej moralne przestrogi. Te sceny, tak chwalone przez Diderota właśnie za swe znaczenie moralne, obracają się jednak z reguły wokół dyskretnych spraw miłości i mogły być odczytywane również i przeciwnie, jako podniecające wyobraźnię. Sprzyjało temu także przyjęcie specjalnego typu fizycznego dosyć słodkich i łzawych twarzątek skrzywdzonych dziewcząt, nieledwie dzieci.

Tak, czy inaczej odbierane, te obrazy jednak z reguły uważane były za odpowiednik „contes moraux” — i za to sławione. Nawiasem wspomnę, że odgłosy tej sławy dochodziły i do naszego kraju.

Oto, co czytano więc w *Polaku w Paryżu, albo dwutygodniowej w tymże mieście bytności hrabiego*<sup>\*\*\*</sup> (Warszawa, 1787): „Greuze chciał nowy utworzyć rodzaj. Nikt przed nim nie malował moralności czystej i prostej. Imaginacja jego ułożyła sobie, że można z niej było udzielać nieznanym obrazów gatunek. A tak stał się pierwszym dramatycznym malarzem, to jest owym, który maluje życie ludzkie i wyciąga reprezentację występków lub cnót z porządku moralnego zwyczaju pożywania”<sup>5</sup>.

W tym samym roku, kiedy te zdania zostały (w oryginale) napisane, to jest w 1776, ukazała się graficzna reprodukcja monachijskiego obrazka, sztych J. B. Massarda. Mogłaby ona wprost służyć jako ilustracja tych słów. Bo bohaterką Greuze'a jest tu młodzianka służąca, czy midinetka, która na swym poddaszu obudziła się właśnie po nocy grzechu, a teraz snuje smętne refleksje nad swym uczynkiem. Zegarek, jaki jej amant pozostawił, a także porzucone na stole kwiaty — wszystko to oskarża jej łatwowierność i uległość. Taki jest sens moralny kompozycji, wobec którego jej walory malarskie ustępują na plan dalszy.

Przeciwnie, wyłącznie wartości artystyczne przyciągają wzrok ku dwu znakomitym pastelom Maurice Quentin de La Tour. Szczególnie piękny wydaje mi się portret księdza Nollet, bodaj, czy nie arcydzieło monachijskiego pokazu. Przemyślany do najdrobniejszego niuansu układ barwny (przeciwstawiający różową karnację wypiełgnowanej twarzy z chłodnymi błękitami stroju i tła), najprostszy program kompozycyjny i celna charakterystyka rysów oświeconego „labusia”, który wyrobił sobie także autorytet swymi pracami w dziedzinie fizyki eksperymentalnej — składają się na to wybitne dzieło. Obraz był znany: wystawiony na Salonie paryskim 1753 r., dwukrotnie sztychowany (przez P. P. Molès'a i J. F. Beauvarlet'a — oba razy odwrotnie), parokrotnie wystawiany, reprodukowany i omawiany, zdobył rozgłos, na który w pełni zasłużył. Bardzo dobrze zachowany, dziś jeszcze budzi podziw mistrzowską techniką i skupionym kunsztem artysty.

Drugi pastel La Toura, „Panna Ferrand medytująca nad Newtonem”, nie ma już tej szlachetnej prostoty. Skomplikowany poranny strój damy, arabeskowe linie koronkowego przybrania „negligé” i czepeczka, jaskrawo niebieskie akcenty wstążki i żabotu — kazały bardziej wymownie, by nie rzecz rodzajowo, zaaranżować kompozycję. Podkreślił to i ruch ręki, i pogodny wzrok skierowany ku widzowi, i przede wszystkim rekwizyty: stół, na którym zjawily się ciężkie, opasłe tomy pism Newtona. Ta zaskakująca lektura młodej damy, ukazana niewątpliwie zgodnie z życzeniem osoby przedstawionej,





Ryc. 72. M. Quentin de la Tour, *Panna Ferrand medytująca nad Newtonem*.

kazała właśnie zupełnie inaczej rozwiązać zadanie, odejść od układów najprostszyc.

Zresztą, nie stanowiło to w ówczesnym dorobku La Toura wyjątku. Przeciwnie, najgłośniejszy pastelista XVIII wieku lubił wprowadzać rozbudowaną scenę, zajmować swych modeli naturalnym zatrudnieniem, wprowadzać rekwizyty. Musiało to

ożywić największą (za życia) z jego wystaw — udział w Salonie 1753, kiedy wystąpił La Tour z osiemnastoma pastelami. Obok oficerów, obok uczonych, pisarzy i artystów — m.in. Dalemberta, Rousseau, Louis Silvestre'a — wystawił wówczas i parę portretów dam, a wszystkie zaaranżował „rodzajowo”. Jedna z nich trzymała więc nuty, druga wsparta





Ryc. 73. M. Quentin de la Tour, *Portret księdza Nollet.*

była na klawesynie, inna pieściła pieska. Wśród nich zajął swe miejsce i monachijski obraz, na którym jedna z owych wypiełgowanych dam okazywała, że do dobrego ułożenia pięknej panny należeć mogą także i poważne wysiłki intelektu.

Ostatni obraz spośród nabytków Starej Pinakoteki jest zarazem jedynym, który nie zszedł ze

sztalug francuskiego malarza. To duży portret Marii Teresy de Vallabriga, dość wczesny obraz Goyi (1783). Na tle nierealnych, niebieskich, nagicz gór — stoi bratowa króla hiszpańskiego Karola III, cała w różach i czerni, o pastelowej karnacji ciała. Twarz, nie zdradzająca bogatszego życia wewnętrznego, ani bardziej zdecydowanego cha-





Ryc. 74. F. J. de Goya, *Portret Marii Teresy de Vallabriga.*



rakteru, oddana została z typowym dla artysty weryzmem. Bo też obraz pod każdym względem może być uznany za charakterystyczne dzieło Goyi, choć nie należy do tych, które głęboko poruszają widza, pozostawiając niezatarty ślad na kliszy wyobraźni, jak np. cudowny wizerunek hrabiny del Carpio markizy de la Solana z Luwru.

\* \* \*

Tak przedstawia się niewielki, ale ważki pokaz siedmiu nowonabytych obrazów, jakie ze zrozu-

miałą dumą pokazała monachijska Pinakoteka. Polski widz wynosi z wystawy uczucie zazdrości, które podsuwa refleksję, czy nie udałoby się i u nas pozyskać hojnych mecenasów dla naszych muzeów, o tyle przecież uboższych? Jakby to było pięknie, gdyby np. wielkie zakłady przemysłowe — powiedzmy Nowa Huta, Huta Warszawa, Cegielski, czy Pafawag — przejęły dobry przykład i także ufundowały muzeom swoich miast kolekcje cennych dzieł sztuki.

---

#### PRZYPISY

- 1) A. Michel, *F. Boucher*, Paris (1889?), s. 46, 47.
- 2) H. Bauer (Przedm. H. Soehner), *Meisterwerke des 18. Jahrhunderts*. Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank in der Alten Pinakothek München, München 1966 s. 33.
- 3) Zob. H. Börsch-Supan, (przedm. M. Kühn), *La peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle à la cour de Frédéric II*, Paris 1963 Louvre.
- 4) F. Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris 1928 nr nr 45 i 232.
- 5) Za: T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1929 s. 52. Jest to zresztą nie utwór oryginalny, a przekład z J. Rutledge, *La quinzième anglaise à Paris z 1776 r.* (Zob. T. Mikulski, *W kręgu oświeconych*, Warszawa 1960 s. 508–510).



# MISCELLANEA

*Helena Boczek — Mieczysław Kalisz*

## CZY WARTO EKSPERYMENTOWAĆ?

Z DOŚWIADCZEŃ WYSTAWY „DZIEŃ PIERWSZY, DZIEŃ DZISIEJSZY“

Wystawa „Dzień Pierwszy — Dzień Dzisiejszy” czynna była w Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego od 8 września 1964 r. do 22 grudnia 1965 r. Jest to dostatecznie długi okres na wyciągnięcie wniosków dotyczących organizacji i eksploatacji wystawy.<sup>1)</sup>

Celem ekspozycji było ukazanie osiągnięć i ogromnej dynamiki rozwoju Polski Ludowej. To założenie stworzyło potrzebę oparcia jej o nową formę, która by ruchem wyrażała zmienność przedstawionych treści. Jest to pierwsza próba przedstawienia historii dwudziestolecia nie jako chronologicznie ustawionego zbioru faktów, lecz jako procesu zachodzących zmian.

Eksperymentalność omawianej ekspozycji nie polega jedynie na wprowadzeniu i zsynchronizowaniu ruchu, dźwięku i światła, zastosowaniu filmów dokumentalnych, diapozytywów i nagranych na taśmę komentarza wzbogaconego relacjami osób eksponowanych na wystawie oraz na pełnej mechanizacji urządzeń technicznych. Eksperymentem był także przebieg prac przygotowawczych.

Dokumentacja wystawy została zebrana i przygotowana wysiłkiem ludzi pracujących w różnorodnych dziedzinach gospodarki narodowej i w różnych częściach kraju. Jak zrodziła się myśl takiej współpracy?

Założenia programowe wystawy zezwalały na dużą swobodę w doborze charakterystycznych tematów i instytucji reprezentacyjnych dla poszczególnych rodzajów działalności politycznej, społecznej i gospodarczej. Swoboda ta nie ułatwiała pracy, lecz przeciwnie zwielokrotniła odpowiedzialność, wychodzono bowiem z założenia, że winny być reprezentowane wszystkie regiony kraju i najważniejsze dla danego terenu sprawy.

Całość ekspozycji nie miała być przy tym zlepkiem różnorodnych materiałów, ale obrazować najważniejsze dla kraju kierunki rozwoju i zdobycze.

Biorąc to właśnie pod uwagę, przedyskutowaliśmy koncepcję na szczeblu centralnym. Wytypowane zostały instytucje i zakłady, które miały być eksponowane. Ponadto przyjęto, że materiał będzie prezentowany na zasadzie kontrastu „było — jest” bez odtwarzania procesu narastania. Jednocześnie zdecydowano, że pracę tę powierzy się przede wszystkim aktywowi wytypowanych placówek. Zadaniem pracowników muzeum miało zaś być zapoznanie kierownictwa zakładu pracy z koncepcją wystawy i ustalenie na miejscu czym powinno się zilustrować określony kierunek działalności.

Całą dokumentację, analizy cyfr, dokumenty z pierwszych lat, materiał fotograficzny, makiety i modele przygotowali i wykonali pracownicy zainteresowanej instytucji. Każda placówka, podobnie jak to się dzieje na targach, organizowała własne swe stoisko, z tą tylko różnicą, że pod kierunkiem pracownika muzealnego, który spełniał rolę organizatora i koordynatora. Po nadesłaniu materiału wglądowego dyskutowano nad dalszym opracowaniem i ewentualnym wprowadzeniem zmian czy uzupełnień. Na spotkania w muzeum przyjeżdżali ludzie odpowiedzialni, często dyrektorzy, naczelnicy inżynierowie, sekretarze POP i plastycy pracujący w tych zakładach. Znali oni materiały informacyjne i poglądy swej instytucji i mogli na miejscu decydować o możliwościach i kierunkach zmian przygotowywanej dokumentacji. Prace realizacyjne były wykonywane szybko i bardzo dokładnie. Działo się tak dlatego, że ludzie pracujący bezpośrednio w zakładach, instytucjach naukowych, hutach, kopalniach czy PGR-ach byli specjalistami



w swojej dziedzinie i posiadali dobrą orientację, które problemy są najważniejsze na danym odcinku produkcji czy działalności. Do tego trzeba dodać, że osobiste zaangażowanie w przygotowaniu wystawy zrodziło ambicję, aby każda część ekspozycji była opracowana ciekawie i przejrzysto, aby przemawiała do widza. W tej okoliczności należy dopatrywać się źródła faktu, że w czasie eksploatacji wystawy nie było zarzutów o pominięciu ważniejszych zagadnień, czy złym ustawieniu problemu. Krytyczne uwagi dotyczyły tylko tego, że w wystawie pominięto rzemiosło i drobną wytwórczość.

Tak powstała wystawa, którą eksploatowaliśmy przez okres 341 dni. Obejrzało ją ogółem 33.266 osób, z czego 31.411 zbiorowo i 1.855 indywidualnie. Największą grupę, 30.186 osób, stanowili mieszkańcy Warszawy i okolic. Z pozostałych terenów Polski przyjechało 2.672 osoby; 408 osób to goście zagraniczni. Wśród cudzoziemców byli między innymi pracownicy muzealni z ZSRR, Węgier i NRD.

Przekrój społeczny zwiedzających przedstawiał się następująco:

Uczniowie szkół podstawowych (kl. 6 i 7-me)	6.865
Uczniowie szkół średnich wszystkich typów	17.036
Studenci	440
Robotnicy, w tym grupy kandydackie POP (szkolenie)	2.102
Inteligencja pracująca	803
Wojsko, w tym szkoły oficerskie	2.266
Milicja Obywatelska	149
Inni	3.605

Pełna mechanizacja narzucała konieczność wprowadzenia seansów i organizowania zwiedzania w grupach 30—40 osobowych. W ciągu 341 dni odbyło się ogółem 731 seansów, które obejrzało 859 grup. Z analizy przedstawionych cyfr wynika, że większość zwiedzających, bo ponad 74%, stanowiła młodzież szkół średnich i podstawowych. Jeśli uwzględnimy studentów, żołnierzy służby czynnej, grupy ZMS — a więc ludzi w wieku do 25 lat — odsetek ten wzrośnie do 83%. Tak wysoki procent udziału młodzieży nie był dla muzeum zaskoczeniem. Licząc na młodzież, dla której pierwsze lata Polski Ludowej są już historią, posługiwaliśmy się metodą konfrontacji faktów, aby widz mógł porównać pierwsze dni istnienia — z dzisiejszymi.

O skuteczności przyjętych założeń świadczy zainteresowanie, jakie wystawa wzbudziła u młodzieży, nauczycieli i pracowników oświatowych. Echem tego zainteresowania były dyskusje prowadzone na lekcjach historii i nauki o Polsce oraz wypracowania uczniów którzy zwiedzili wystawę.

„Wystawa“ — jak oświadczyła jedna z nauczycielek — „jest doskonałym materiałem pogładowym,

uzupełniającym lekcje historii, geografii gospodarczej Polski, nauki obywatelskiego wychowania i innych nauk społecznych”. Z podobnymi opiniami spotykaliśmy się niemal codziennie. Księga pamiętkowa pełna jest pochwał a nawet zachwytów podkreślających wielorakie walory ekspozycji.

Muzeum nasze nie prowadzi w zasadzie badań socjologicznych wśród publiczności, która odwiedza nasze wystawy. Ponieważ jednak omawiana ekspozycja była swego rodzaju eksperymentem, pracownicy wszystkich działów muzeum, którzy spełniali rolę przewodników, przeprowadzali ze zwiedzającymi rozmowy przed i po obejrzeniu seansów. Dział Oświatowy muzeum zorganizował ponadto kilkanaście wywiadów z grupami zwiedzających, reprezentujących różny przekrój społeczny, wiek i zawody. I tak, przeprowadzono dyskusje z uczniami klas 8-myh i maturalnych szkół ogólnokształcących, zawodowych i liceów pedagogicznych, z grupą nauczycieli i pracowników oświatowych, robotnikami zakładów przemysłowych i grupami kandydatów partii. Całość tych dyskusji została nagrana na taśmę magnetofonową i stanowi interesujący materiał badawczy.

Pytania stawiane grupom wycieczkowym można ująć w trzy punkty:

1. Znaczenie wystawy dla wzbogacenia wiadomości o Polsce Ludowej;
2. Ocena ekspozycji, jej koncepcji i formy.
3. Ocena zastosowanej techniki wystawienniczej.

Na pierwsze pytanie wszyscy zgodnie odpowiadali, że wystawa spełniła ich oczekiwania, ponieważ wzbogaciła ich wiedzę o Polsce, ciekawie ukazała przekrój osiągnięć i drogi rozwojowe kraju.

Bardziej kontrowersyjne były wypowiedzi odnoszące się do formy ekspozycji. Uczniowie starsi powyżej 16 lat, dobrze zrozumieli założenia wystawiennicze zastosowane w ekspozycji. Podkreślali, że zasada kontrastu świetnie odzwierciedla postęp, którego w codziennym życiu się nie dostrzega. Patrząc na dziś zapomina się często co było wczoraj. Podobne zdanie wypowiedzieli robotnicy i nauczyciele. Z dyskusji z uczniami młodszymi można było natomiast wywnioskować, że chociaż wystawa im się podobała, nie zawsze właściwie odczytywali jej treść. Niejednokrotnie mylnie interpretowali oglądane materiały. Zdjęcia ukazujące pierwsze dni Polski Ludowej traktowali jako ilustrację okresu sprzed wojny itp. Można było również dostrzec w ich wypowiedziach niepełne zrozumienie wygłoszonego z taśmy komentarza i nie nadążaniem za ciągiem ekspozycyjnym.

Uczniowie 5-tych klas techników i 11-tych klas szkół ogólnokształcących stwierdzali: „Komentarze słowne i film lepiej przemawiają i trafiają do nas, niż zwykle planszowe wystawy z podpisami pod



zdjęciami...". Jednocześnie zaś podkreślali, iż tempo zwiedzania wystawy jest za szybkie i przez to brak czasu na zastanowienie się.

Badania prowadzone wśród nauczycieli potwierdziły w zasadzie wyżej zamieszczone uwagi, a co najciekawsze nauczyciele uczący w szkołach podstawowych byli zbieżni w swoich uwagach z uczniami klas młodszych. Wynika z tego, że oglądając wystawę brali pod uwagę potrzeby swoich wychowanków. Krytycznie odnoszono się również do olbrzymiej ilości materiałów, które zwiedzający musi obejrzeć w ciągu 70 minut. Duża ilość dokumentacji powodowała iż zdjęcia były małe. Przedmiotem dyskusji był także mechaniczny ruch plansz. „Ruch plansz — stwierdzali niektórzy dyskutanci — stwarza lekki chaos i przeszkadza w koncentracji, zwiększa przy tym tempo oglądania”.

Nieco inne, aczkolwiek pokrywające się w ogólnych wnioskach uwagi wysuwali dyskutanci reprezentujący młodą inteligencję techniczną i robotników. Ta grupa zwiedzających odczytała wystawę prawidłowo. Podkreślali oni ogromną, sugestywną rolę wystawy, uczuciowe zaangażowanie widza w przemiany zachodzące w kraju, zmuszające do osobistego wzięcia udziału w tych przemianach. Jednocześnie jednak zwrócono nam uwagę na pewne dysproporcje między poszczególnymi częściami wystawy, w szczególności na zbyt małą ilość miejsca poświęconego pierwszemu okresowi istnienia władzy ludowej w Polsce. Krytyka ta jest słuszna, ale dokumentacja pierwszych lat jest tak zaniedbana, że każda z placówek eksponujących miała poważne trudności w zebraniu eksponatów, ilustrujących pierwsze kroki odbudowy i etapy rozbudowy. Badani wysunęli również zarzut pominięcia w ekspozycji małych zakładów produkcyjnych, których rola w odbudowie kraju była ogromna. Wysuwano także postulaty o umieszczenie na wystawie eksponatów najnowszej techniki (reaktorów atomowych, maszyn elektronowych, laserów itp.), które świadczyłyby o rozwoju myśli naukowej i potędze przemysłowej Polski.

Na temat wprowadzenia nowej techniki do muzealnictwa, a szczególnie do ekspozycji o charakterze historycznym zwołana została przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków konferencja pracowników muzealnych z całego kraju. Obejrzeli oni ekspozycje w Muzeum Lenina, w Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego i oddział Pawiak, gdzie tylko częściowo wprowadzono tę technikę. Szkoda, że konferencja była jednodniowa i że niewiele czasu pozostało na dyskusję. Z kilku wypowiedzi można jednak wyciągnąć wnioski, które w zasadzie pokrywają się z głosami badanej publiczności.

Z doświadczeń zebranych w ten sposób można wysnuć następujące wnioski:

Przy organizowaniu tego typu wystaw kontakty i współpraca z instytucjami i zakładami posiadającymi materiały i eksponaty informacyjne, jest jak najbardziej pożądana. Ta współpraca daje następujące korzyści:

Po pierwsze — przy małych składach osobowych muzeów duża część pracy może być wykonana siłami społecznymi;

Po drugie — pracownicy wytypowanego zakładu przemysłowego czy instytucji są najlepszymi fachowcami w swojej dziedzinie. Ich koncepcje i sugestie są merytorycznie prawidłowe a przygotowane przez nich elementy wystawowe są wykonywane szybko i bezbłędnie;

Po trzecie — osobiste zaangażowanie wciąga ich do poszukiwań i gromadzenia zbiorów, zmienia stosunek do dokumentu czy fotografii, jest załącznikiem tworzenia zbiorów we własnym zakładzie. Trudności w zgromadzeniu dokumentów z pierwszych lat władzy ludowej w poszczególnych zakładach dały ich kierownictwu wiele do myślenia; Po czwarte — ekspozycje można wzbogacić makietami i modelami, które są własnością zakładu, a które na czas ekspozycji kierownictwo chętnie wypożycza. Zmniejsza to znacznie koszty wystawy; Po piąte — jedyną chyba ujemną stroną takiej współpracy jest to, że każda placówka pragnie umieścić jak największą część swoich dokumentów i fotografii. Uniknąć tego można chyba tylko przez wytłumaczenie, że jakość i wielkość eksponatów a nie ich ilość jest najbardziej wymownym sposobem eksponowania.

Odnośnie środków technicznych, jakie zastosowano w tej wystawie, opinie zwiedzających i obserwacje personelu muzealnego w pełni potwierdziły spodziewane korzyści. Wystawa była bardziej atrakcyjna niż jakkolwiek inna operująca podobnym materiałem. Dzięki zastosowaniu filmu i automatycznie działających rzutników można było przedstawić znacznie więcej materiału aniżeli na wystawach statuarnych. Synchronizacja światła i dźwięku wraz z automatycznym komentarzem skupiała uwagę widzów, wprowadzając ich w nastrój, jaki panuje w salach teatralnych i na seansach filmowych.

Dla pełniejszego sukcesu należałoby wystawy tego typu organizować w amfiladzie sal umożliwiającej wprowadzenie nowej grupy zwiedzających po przejściu poprzedniej do następnej sali. W naszych warunkach lokalowych przepustowość była bardzo ograniczona. Grupy zwiedzających musiały mieć wyznaczone dni i godziny. Każde opóźnienie, czy wcześniejsze przybycie powodowało kolizję. Jeśli przybyła wycieczka nie zapowiedziana wpuszczana była niechętnie. Wynikało to z faktu, że wokół



turnikietu (ruchomego), czy wokół modelu, który był w danej chwili oświetlony i skąd dochodził głos, mogło stanąć wygodnie i dobrze obejrzeć zdjęcia czy dokument nie więcej niż 30—40 osób. Ci, którzy stali dalej, nie widzieli przedmiotu, a ponowne obejrzenie danego fragmentu było uniemożliwione ze względu na to, że światło prowadziło zwiedzających dalej, a przy danym eksponacie gasło. Jedynie filmy mogło oglądać wygodnie nawet ponad 100 osób. Dlatego też przygotowując zmechanizowaną wystawę należy tak ustawić światło, dźwięk i ruch, aby po obejrzeniu działów, czy fragmentów, można było rozświetlić całość i dać czas zwiedzającym na powtórne podejście do niektórych eksponatów. Przy wprowadzeniu mechanicznego prze-

wodnika należy dokładnie ustalić do jakiego widza zaadresuje się tekst. Każdą grupę ludzi, która odbiega od przyjętego poziomu winien wprowadzić w technikę wystawy pracownik muzeum dobrze znający temat.

Te rezultaty wskazują, że warto było podjąć eksperyment, jaki przeprowadzili realizatorzy wystawy. Jego znaczenie polega też na tym, że wprowadził on do repertuaru koncepcji wystawowych nową formę wystawy-seansu, która może mieć szczególnie korzystne zastosowanie w większości wystaw historycznych.

\*) Koncepcja ekspozycji była omówiona przez jej autorkę, kustosza Marię Rutkiewicz w nr 13 „Muzealnictwa”. Poznań 1966



## SOCJOLOGICZNE ZADANIA BADAWCZE W POLSKICH MUZEACH

Muzea są placówkami naukowo-oświatowymi zaliczanymi do instytucji wyższej użyteczności publicznej. W samym tym określeniu już zostało zawarte ich społeczne znaczenie i zadania. Funkcje muzeum w społeczeństwie ulegały zmianom w różnych okresach czasu, a w wieku XX rozszerzył się nie tylko ich zasięg oddziaływania, ale także metody pracy. Muzea stały się istotnymi częściami składowymi kultury, odgrywającymi w konkretnej rzeczywistości społecznej określoną rolę.

Rozwój badań socjologicznych obejmuje swym zasięgiem coraz nowsze dziedziny rzeczywistości społecznej i dąży do ściślejszego powiązania nauki z potrzebami życia. Charakteryzując ogólnie zadania badawcze socjologii można powiedzieć, że polegają one na wykrywaniu przebiegu i mechanizmu procesów społecznych. Poznanie rzeczywistości społecznej prowadzi w konsekwencji do wypracowania racjonalnych dyrektyw kierowania i związane jest z praktycznym zarządzaniem. Pozwala przewidywać oraz unikać zaskoczeń. Potrzebę badań socjologicznych jako podbudowy działalności muzealnej uzasadniają praktyczne wymogi polityki kulturalnej.

Socjologiczna problematyka badawcza w muzeach została wstępnie zarysowana przez Halinę Winięcką w jej artykule pt. „Z socjologicznej problematyki muzealnictwa w Polsce”<sup>2)</sup>. Autorka omawia takie zagadnienia, jak cele i zadania, środki oddziaływania, organizację społecznego oddziaływania oraz problem skuteczności społecznego oddziaływania instytucji muzealnictwa. W tym ostatnim rozdziale zostały wysunięte propozycje badania społecznego oddziaływania muzeów ujęte w sześć następujących punktów:

- 1) ujawnianie postaw społecznych i kulturowych, które muzeum wytwarza, rozwija czy utwierdza przy pomocy przekazywanych przez siebie treści społecznych, naukowych, estetycznych, historycznych i innych;
- 2) ujawnianie stopnia popularności muzeum w poszczególnych kategoriach społecznych publiczności oraz zasięgu jego oddziaływania terytorialnego;
- 3) ujawnianie, w jakim stopniu określona ekspozycja i jej organizacja wywiera oczekiwane skutki;
- 4) zbadanie funkcji informatora drukowanego;
- 5) zbadanie funkcji informatora żywego, czy i odnośnie do jakich kategorii są one skuteczne i jak należy je realizować;
- 6) ujawnianie opinii wobec form i metod społecznego oddziaływania muzealnictwa.

Przedstawiona struktura badawcza pozwalałaby na podjęcie opracowania zagadnienia funkcji społecznych określonego muzeum i jest przykładem planowania badań socjologicznych wynikających z potrzeb praktycznych muzeów. Omówienie potrzeb socjologicznych badań w muzeach powinno wydobyć istotne problemy dla specyfiki pracy muzeów oraz te zagadnienia, które czekają na rozwiązanie, a ich złożoność wymaga gruntownego naukowego poznania. Muzea są wytworami społeczeństwa, tkwią w społeczeństwie i określone kręgi społeczeństwa stanowią ich publiczność.

Mówiąc o potrzebach badań socjologicznych w muzeach należy stwierdzić, iż jest rzeczą konieczną przeprowadzenie przede wszystkim pierwszoplanowych źródłowych badań typu historycznego. Tematem tego typu badań byłyby społeczne funkcje polskich muzeów w wieku XIX i począt-



kach wieku XX-go. Historyczno-społeczne studium powinno przedstawić zmieniającą się rolę muzeum w społeczeństwie na przestrzeni czasu w kontekście różnych warunków politycznych i społeczno-gospodarczych aż po okres odzyskania niepodległości. Ukazanie genezy muzeów uwypukli klasowy charakter mecenatu i jego przeobrażenia. Następnie praca winna określić dokładnie specyfikę trzech zaborów, aby tym przejrzyciej ukazać społeczne aspekty powstawania muzeów; rolę towarzystw, pobudki gromadzenia zbiorów pamiątek narodowych, dokumentów przeszłości; czynnik patriotyczny i jego przeciwdziałanie procesom wynaradawiania; funkcje wychowawcze muzeów, kształtowanie świadomości narodowej i postaw, społeczne znaczenie literatury i sztuki, (malarstwo — wystawy). Następnym problemem byłyby „Społeczne aspekty lokalizacji muzeów w Polsce”. Monografia powinna omówić kolejno rolę muzeów w kształtowaniu się przestrzennego układu kultury do pierwszej wojny światowej, w okresie dwudziestolecia międzywojennego oraz w Polsce Ludowej. W temacie tym należałoby wydobyć skutki społeczne lokalizacji muzeów (muzeum jako wielkomiejska instytucja kulturalna, muzeum w ośrodku przemysłowym, muzeum na prowincji). Współzależność między lokalizacją muzeów a ośrodkami osadnictwa i władzy (monocentryzm, policentryzm). Kończącym zagadnieniem zamykającym problem byłoby rozpatrzenie społecznych funkcji muzeów, a to zasięgu ich oddziaływania.

Obecnie istnieje w Polsce ponad 280 muzeów, przy czym obserwujemy proces dalszego wzrostu ilości tych placówek. Trzecią propozycją jest problem, który można by sprecyzować: „Determinanty społeczno-historyczne rozwoju muzeów w Polsce Ludowej”. Jak wynika z tytułu, chodzi tu o prześledzenie określonego wycinka rzeczywistości społecznej w celu poznania mechanizmu działania czynników społecznych i historycznych, warunkujących powstawanie muzeów. Studium z socjologii kultury może naświetlić współcześnie przebiegający proces kształtowania się sieci muzeów, których profile mają wyraźne powiązania z przeszłością społeczności lokalnych (powstawanie muzeów wewnątrz, skansenów), z faktami historycznych wydarzeń (np. Muzeum Grunwaldzkie), czy wybitnymi jednostkami (np. Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie). Kształtowanie się nowej sieci muzeów w Polsce Ludowej wyzwala ogromną energię inicjatyw społecznych, przeobrażając oblicze kulturowe różnych środowisk społecznych (miasto wieś). Proces ten wywiera wpływ na zajmowane postawy społeczne jednostek, jest przy tym nowoczesną formą kontynuacji tradycji społecznego inicjowania muzeów.

Dalszym problemem badawczym mogą być monografie diagnostyczne poświęcone zagadnieniom społeczno-kulturalnym regionów objętych zasięgiem działania muzeów. We wszelkim praktycznym działaniu, jak i w badaniach ściśle naukowych naczelną zasadą zgodną z wymaganiami nauki jest uprzednie gruntowne poznanie rzeczywistości. Następną czynnością jest postawienie diagnozy naukowej. W diagnostycznych badaniach monograficznych prognoza winna stanowić zamknięcie całości wykładu. Prognoza ma na celu zarysowanie projektu zmian i planu działania na przyszłość, planu zmieniającego i kształtującego w określonym kierunku rzeczywistość społeczną. W trakcie badań naukowych, których celem jest monografia socjologiczna poświęcona określonemu środowisku społecznemu, po zebraniu szeregu faktów źródłowych dochodzimy do wniosków, które stanowią diagnozę naukową. Diagnoza socjologiczna to stwierdzenie podobne jak w medycynie, kiedy chodzi o rozeznanie choroby organizmu i zastosowanie środków leczniczych. Monografie socjologiczne poświęcone określonemu środowiskom społecznym mają każdorazowo za zadanie ustalenie ich diagnozy, a w przypadku naszego resortu, przede wszystkim ustalenie potrzeb kulturowych. W obrębie takich badań należy przewidzieć odpowiednie miejsce dla przedstawienia roli społecznej muzeów.

Czy muzea są dostępne dla świata pracy? Jakie są dni i godziny ich otwarcia? Jak zużytkowują ludzie swój wolny czas? Czy muzea są placówkami kulturalnymi, często odwiedzanymi przez różne grupy społeczne i ile czasu na takie odwiedziny się poświęca?

Do odrębnej grupy zagadnień należą badania nad czasem wolnym. Tu wyłania się problem szczegółowy, który można by nazwać „Miejsce muzeum w budżecie wolnego czasu”. Włączenie się Polski z inicjatywy UNESCO do badań problematyki wolnego czasu, pozwoliło zebrać interesujący materiał, który może stanowić punkt wyjściowy, i służyć zarazem do celów porównawczych przy szczegółowych badaniach z dziedziny socjologii wolnego czasu w muzeach. Badania nad wolnym czasem w naszej rzeczywistości mają wielkie znaczenie polegające na uzyskiwaniu praktycznych wskazówek w odniesieniu do powiększania urządzeń służących dodatkowo spędzaniu wolnego czasu ludzi pracy. Muzea są również miejscami spędzania wolnego czasu, a z tego faktu wynika szereg konsekwencji społecznych. Należy więc rozpatrzyć problem spędzania wolnego czasu na zajęciach kulturalno-konsumpcyjnych w różnych środowiskach społecznych (miasta, osiedla, wieś). Badania powinny uwypuklić także wzorce społeczne spędzania wolnego czasu.



Inną jeszcze problematyką badawczą muzeów będzie struktura społeczna publiczności muzealnej. W temacie tym zawarte są rozważania nad strukturą społeczną zwiedzających wystawy oraz strukturą społeczną audytoriów muzealnych (odczytowych, koncertowych, czy widownią na muzealnych seansach filmowych). Muzea w Polsce dysponują rocznie ponad 1100 wystawami. Frekwencja roczna w muzeach osiąga liczbę 9 000 000 zwiedzających, audytorium odczytów przygotowanych przez muzea wynosi 500.000 osób, muzealne seanse filmowe ogląda rocznie ponad pół miliona widzów. Natomiast zwiedzający muzea jest nieświadomą. Kto i dlaczego zwiedza wystawy muzealne? Jakie wystawy zwiedza, jakie tematy odczytów go interesują? Jakie są jego upodobania i czego oczekuje od muzeów? W badaniach struktury społecznej publiczności muzealnej będziemy stawiali pytania: kto, kiedy, jak często, dlaczego? Z odpowiedzi na te pytania wytworzy się obraz publiczności muzealnej w jej zróżnicowanej postaci i o rozmaitych upodobaniach, ukazujący jej skład społeczny oraz naświetlający motywy odwiedzin muzeów. Temat ten był podejmowany bardzo często, jest on jednakże ciągle aktualny i nowy, tak jak ciągle nowym jest człowiek zwiedzający wystawy muzealne.

Muzea, zależnie od charakteru swojej ekspozycji i funkcji społecznych, winny podejmować różną problematykę badawczą związaną jej wynikami z praktyczną działalnością tych placówek. Wśród muzeów o wyraźnych zadaniach politycznych, szczególnie muzea martyrologiczne posiadają dobitnie rysujące się takie cele. Muzea te każdego roku zwiedza pokaźna ilość cudzoziemców, którzy z reguły inaczej reagują na ekspozycje muzealne od polskiej publiczności muzealnej. Postawy zwiedzających muzea martyrologii są różnorodne. Nie brak nawet wśród cudzoziemców jednostek i grup wyrażających niedowierzanie lub wręcz zaprzeczających autentyczność byłych hitlerowskich obozów zagłady.<sup>3)</sup> Wśród cudzoziemców należy przeprowadzić zróżnicowanie na grupy zwiedzających pochodzących z krajów, które nie znają skutków wojny i hitlerystyki i na publiczność muzealną z krajów, które poniosły straty spowodowane przez politykę III Rzeszy. W obydwu tych przypadkach siła przekonywująca ekspozycji o prawdziwości byłego obozu zagłady jest różna. Osobną grupę zwiedzających stanowią ponadto sami Niemcy. W związku z tym zarysowuje się tematyka badań nad zmianami stosunku do stereotypów u obcokrajowców zwiedzających muzea martyrologiczne. Zmiany w świadomości politycznej cudzoziemców zwiedzających wymienione muzea ujawniają mechanizmy społecznego wartościowania byłych obozów hitlerowskich

i postawy społeczne zajmowane przez różne jednostki po poznaniu prawdy o masowych zbrodniach. Wtórnymi środkami kształtującymi świadomość jest literatura o obozach zagłady, zwiedzanie muzeów martyrologicznych, filmy dokumentalne i fabularne, bezpośrednie rozmowy z byłymi więźniami obozów koncentracyjnych itp. Badania nad zmianami świadomości politycznej cudzoziemców zwiedzających muzea martyrologii w efekcie końcowym mogą doprowadzić do wypracowania odpowiednich dyrektyw w odniesieniu do metod i sposobów skutecznego oddziaływania na tę kategorię publiczności.

Do badań z dziedziny psychologii społecznej będzie należał temat poświęcony recepcji treści wystaw muzealnych przez młodzież szkolną. W wielomilionowej frekwencji muzeów młodzież szkolna stanowi ok. 75% zwiedzających. Zbiory muzealne są poważną pomocą naukową coraz bardziej niezbędną w realizacji programu nauczania. Znane są nam programy nauczania w szkołach, nieznanym pozostaje jedynie sposób recepcji treści wystaw muzealnych. Jaki ma wpływ poznanie wystaw na pogłębianie i wzbogacanie zasobu wiadomości uczniów, co się zwiedza, kto zwiedza, w jakich warunkach ekspozycyjnych i z jakimi skutkami recepcyjnymi. Podobnie jak w przypadku struktury społecznej publiczności muzealnej, badania recepcji treści wystaw muzealnych wykazują konieczność cykliczności przedsięwzięć w zmieniających się ciągle warunkach ekspozycyjnych, tak samej treści jak i techniki pokazu. Badania te zakładają ponadto konieczność stosowania metody panelowej<sup>4)</sup>, która może przyczynić się do uzyskania pełnowartościowych materiałów źródłowych.

Muzeum jako środowisko pracy stwarza problem zespołów pracowniczych. Zawody są podstawowym czynnikiem struktury społecznej. Polskie muzea zatrudniają ponad 3200 pracowników. W muzeach występuje zjawisko zatrudniania dużej różnorodności kategorii zawodowych oraz specjalności. Osobnego przebadania wymaga zagadnienie zawodu muzeologa różniącego się swoją specyfiką pracy od pracownika kultury i pracownika instytucji naukowych. Problematyka ta powinna uwzględnić badania nad wyborem zawodu, stosunkiem pracownika muzeum do swojego zawodu, kształtowaniem się opinii pracowników muzeów o własnym zawodzie i nad postawami wobec niego; zawód jako wyznacznik pozycji społecznej. Substrat ludzki muzeów implikuje powstawanie stosunków społeczno-zawodowych na podłożu pracy. Wchodzi tu w rachubę organizacja pracy, zadania, efektywność wyników, twórczość zespołowa (wystawy, publikacje zbiorowe). Zespoły pracownicze muzeów posiadają własne specjalistyczne kontakty, które



są elementami więzi. Na tym tle rodzą się również konflikty. Dalszymi zagadnieniami będzie awans w zespołach, ruchliwość i stratyfikacja zawodowa, przyjmowanie nowych członków do zespołów, elita zespołów. Problem kontaktów ze środowiskiem zewnętrznym, w którym muzeum i zespół muzealny tkwi zamyka ten temat.

Tak zarysowane zadania badań socjologicznych w dziedzinie muzeów pozwalają uniknąć wycinkowości i przyczynkowości, prowadzącej do powierzchowności, nie rozwiązującej żywotnych pro-

blemów. Przedstawione stanowisko całkowicie eliminuje koncepcje badań opartych wyłącznie o znajomość kilku technik w oderwaniu od problematyki socjologicznej w muzeach.

Ten krótki szkic przedstawiający niektóre socjologiczne potrzeby badawcze w polskich muzeach nie wyczerpuje z pewnością całego bogactwa problematyki społecznej. Jest on próbą konfrontacji rzeczywistości społeczno-kulturalnej z możliwościami warsztatowymi socjologii i dezyderatem wobec przedsięwzięć naukowych.

#### PRZYPISY

- 1) Artykuł jest uzupełnieniem wcześniejszego opracowania: T. Banasik, pt. *Stan badań socjologicznych w muzeach*, w pracy zbiorowej — *Badania socjologiczne w muzealnictwie*. Kraków 1964, s. 9—26.
- 2) *Materiały Zachodnio-Pomorskie*. T. VIII. Szczecin 1962. s. 443—452.
- 3) Francuski neofaszysta Maurice Bardecle wydał książkę, w której kwestionuje istnienie hitlerowskich obozów zagłady. Zarzuca on mistyfikację Oświęcimia i Dachau.
- 4) Według określenia Ch. Y. Glock'a metoda panelowa (ang. panel method) polega na wybieraniu próbki jednostek mających reprezentować badaną populację, oraz na przeprowadzeniu z tymi osobami w dwóch lub więcej różnych momentach czasu wywiadów na temat rozpatrywanych problemów. Por. *Some Applications of the Panel Method. The Study of Change w: The Language of Social Research*. The Free Press, Glencoe Illinois 1955.



## W TROSCE O LOSY PRYWATNYCH I „NICZYICH” ZBIORÓW

Współczesna psychologia stwierdza istnienie w człowieku instynktu kolekcjonerskiego. Być może na podstawie licznych przykładów, że kolekcjonerstwo — takie czy inne — staje się dla pewnych ludzi, a nawet grup ludzkich, pasją, treścią życia.

Ludzie kolekcjonują różne przedmioty, począwszy od opakowań żyletek i guzików, poprzez pudełka z zapalek aż do najwybitniejszych dzieł sztuki. Tego rodzaju zbiory w zasadzie „nieużytecznych” przedmiotów, koncentrują się przede wszystkim w miastach i to raczej większych. Czyżby tedy bakcyl zbieractwa opanowywał jedynie ludzi z większych miast i przeważnie wykształconych?

Znajomość tzw. terenu, więc wsi i miasteczka, rzuca na ten problem nieco inne światło. Trzeba stwierdzić, że kolekcjonerzy znajdują się nawet po zapadłych wioskach, nie mówiąc już o miasteczkach i małych miastach, wśród „prostych” chłopów. Bardzo niedawno, bo w r. 1965 poznałem chłoparolnika na tzw. zapadłej wsi, kolekcjonującego monety i medale (zbiera tylko po okolicznych wioskach), w sąsiedztwie nauczyciela wiejskiego, którego dom jest prawdziwym muzeum.

Rozmyślając nad zjawiskiem zbieractwa, często widzę w mojej wyobraźni dwie i wspominam wiejskie komory i wozownie; dalej, kaplice przydrożne — na szczęście stojące przy odległych polnych drogach, dlatego jeszcze ocalały — i jedną większą od normalnych kaplic, miniaturkę drewnianego kościółka, będącą wyjątkowym cackiem. Jedna z wymienionych komór — być może istniejąca do dziś, chociaż jej właściciel był już starszym człowiekiem — była po brzegi wypełniona dziesiątkami przeróżnych starożytnych narzędzi, bowiem w tym domu

mieszkało kilka pokoleń wiejskich rzemieślników. Druga — niestety zlikwidowana potem przez „postępowych” następców — zawierała różnorakie ciekawostki, związane z życiem tejże wsi. Czego tam nie było! W wozowni znowuż kilka pokoleń tego samego rodu chłopskiego, siedzącego w tej samej zagrodzie od XVII w., składało wyszłe z użycia narzędzia rolnicze, po wprowadzeniu technicznie lepszych. Ten niepowtarzalny zbiór, po odkryciu rozdzieliły między siebie różne muzea, z wielką szkodą dla całości.

Wspomniane wyżej kaplice i kościółek to obiekty wotywno. Związane z nimi były przeciekawe legendy, też interesujące zabytki. Kiedy znikają obiekty, przepadają również legendy, wielokrotnie dokumenty społeczne, obyczajowe a także i polityczne. Dotyczą nieraz miejsc mogił pomordowanych przez Tatarów, spalonych żywcem, zakopanych żywcem ofiar aby odpędzić zarazę itp.

Drewniany kościółek to prawdziwie ludowe muzeum: ściany tu i ówdzie ozdobione są malowanymi bukietami (takimi jakie spotyka się na wiannych skrzyniach) ale przede wszystkim obwieszono ludowymi obrazami na płótnie, pochodzącymi z kręgu czy ośrodka leżajskiego, który — jak wiadomo — pracował dla licznych pątników, zjeżdżających się na słynne odpusty w Leżajsku.

Jedna z kapliczek murowanych, — z łupanego kamienia, stoi bowiem na Podgórzu — aż kipi od ludowych rzeźb, z różnych czasów, dzieł wielu chłopskich rąk; druga — też na Podgórzu — zdumiewa ekspozycją licznych rzeźb i obrazów.

Co w tych wypadkach zastanawia: zbiory w kaplicach nie są zasługą jednego człowieka, fundatora. On tylko zapoczątkował dzieło, bowiem eksponaty



przynosili do gromady różni ludzie, nabywszy je na odpustach czy jarmarkach. Dziś te zbiory są właściwie niczyje, są własnością społeczną.

Dzięki częstym penetracjom terenu znam szereg izb wiejskich, będących też swoistymi muzeami, naturalnie prywatnymi. Wypełnione są pamiątkami z rozlicznych uroczystości, obrzędów, z odpustów, kiermaszów, jarmarków. Wiszą, stoją, umieszczone w szafkach, na półkach. Mówią one nie tylko o gustach, w różnych czasach panujących, ale i o wytwórcach, którzy bądź to przystosowywali się do panującej mody, bądź też niezależnie od niej je tworzyli. Dokumenty kulturowe i społeczne, w całym tego słowa znaczeniu. Przed kilku laty całe takie „muzeum” nabyłem do zbiorów muzealnych, już po śmierci właścicielki. Za jej życia zbiór ten był przedmiotem podziwu i licznych odwiedzin. A w zbiorze reprezentowana była nie tylko cała Polska, ale i szereg krajów byłej monarchii Austro-węgierskiej.

Nawiązując do mego artykułu w nr. 12 „Muzelnictwa” p.t. „Inwentarze pośmiertne dowodami pasji kolekcjonerskiej mieszczan” proponuję aby takie chłopskie muzea, jak obiekty małej architektury, więc bezpańskie kaplice, figury, bez opieki już będące cmentarne nagrobki, śpichlerzyki itp. zostały wzięte pod opiekę konserwatorską; aby były konserwowane, a przede wszystkim zabezpieczone przed kradzieżami, które stały się istną plagą, ogołacającą teren z jego dorobku, z jego legitymacji kulturalnej. Co zaś do innych zbiorów, bezsprzecznie prywatnych, te o ile możliwości muzea powinny nabywać w całości, jako dokumenty kultury materialnej. Ileż w nich dowodów chłopskiej wynalazczości i pomysłowości!

Ale obok troski o zabytki trzeba mieć jeszcze poczucie rzeczywistości. Muzea ani nie potrafią, ani nie mogą, ani nie powinny zbierać wszystkiego, co teren wytworzył. Pewne obiekty, powinny zostać w terenie, ale znaleźć się pod opieką muzeów. Wcale nie mam tu na myśli tworzenia małych skansenów, ale opiekę nad tymi obiektami, które będą stały jeszcze dłuższy czas a mogą przez nieświadomość ulec deformacji czy niekonicznym przebudowom.

Aczkolwiek w większych miastach jest najwięcej zbieraczy — nie dziwota, jest najwięcej możliwości — to spotyka się ich i w małych miastach a nawet w miasteczkach. Ciekawe że prowincjonalni zbieracze nie zawsze mając okazję kolekcjonowania „wielkich” zabytków — chociaż i tu są zaskakujące wyjątki — gromadzą oni niejednokrotnie rozmaite niby drobiazgi, które jednak po pewnym czasie okazują się unikatami. Na to też jest sporo przykładów. Jest też faktem, że losy kolekcji wielkomiejskich i prowincjonalnych różnią się często.

W powiatowym jeszcze Rzeszowie — posługuję się przykładami, które dobrze znam, bo niejako

z autopsji — w okresie międzywojennym działało kilku takich „prowincjonalnych” zbieraczy. Spuściznę po nich udało się też uratować, ale niemal w ostatniej chwili. Okazało się przy porządkowaniu, że zbierali to, na co inni w owym czasie patrzyli jeśli nie z pogardą, to przynajmniej z lekceważeniem. A dziś są to dosłownie unikalne źródła o nieocienionej wartości.

Trzeba sobie uświadomić, że wiele rzeczy, świadków takich czy innych wydarzeń historycznych, społecznych czy kulturalnych (po śmierci związanych z nimi ludzi) idzie po prostu do pieca. Myślę, że ktoś tym problemem, bardzo nietypowym, powinien się zająć; czy nie muzea właśnie? Tak regionalne, społeczne jak i wyżej zorganizowane, przede wszystkim okręgowe. Do tego jednak potrzebni są ludzie z pasją.

Od przeszło 35 lat utrzymuję kontakty ze zbieraczami i ich zbiorami w moim mieście i okolicy. Byłem tedy świadkiem narodzin niektórych kolekcji, bujnego życia innych, a także niejako „krematoryjnego” unicestwiania wielu. W tym sensie, że po śmierci albo i za życia zbieraczy — kiedy ich pasja opuściła zbiory szły w „proszek”, rozwiewając się niemal bez śladu. Przypominam sobie kolekcję stworzoną w kręgu magnackiej fortuny, przez jakiegoś tam „dworzanina”. Dziś nie jest rzeczą ważną, w jaki sposób powstała; w końcu odziedziczył ją syn, który jakiś czas odnosił się do niej z szacunkiem, jako do pamiątki po ojcu. Ale kiedy znalazł się w finansowych kłopotach, spieniężył przede wszystkim zbiory; w ten sposób stała się wielka szkoda. Wówczas nie było możliwości zakupienia jej w komplecie, a dziś? Czy byłoby to możliwe? Nie jest to sporadyczny wypadek, raczej powszechne zjawisko.

Często wspominam dobrze mi znaną, a nie istniejącą kolekcję zegarów. Były w niej okazy wyjątkowo cenne, datowane, z XVI w. Właściciel kochał je jak własne dzieci; na wspomnienie tej zmarnowanej kolekcji niemal łzy się cisną do oczu.

Każdemu ciułaczowi — obojętnie czego — wydaje się, że to co zebrał, pójdzie z nim „na drugi świat”. Trzyma silnie w garści, aż ta ostygnie; chociaż za życia wiele razy myślał nad tym, jak zabezpieczyć umiłowanemu dziecku przyszłość. Na ten temat często rozmawiałem ze zbieraczami. Na jakąkolwiek sugestię przekazania prywatnych skarbów do publicznych zbiorów, wielu wzdryga się; uświadamią sobie, co się stanie z ich kolekcją po przekazaniu do muzeum, kierującym się innymi prawami. Zdają sobie sprawę, że zbiór jako całość przestanie istnieć.

— A gdyby pan miał bezwzględną pewność, że po przekazaniu tam czy gdzie indziej, zbiór zostanie utrzymany w całości, z zaznaczeniem, że jest dorobkiem takiej to a takiej osoby, czy wówczas



przekazałby pan go społeczeństwu? — zadawałem zaskakujące pytanie.

Człowiek bardzo zaskoczony rzadko odpowiada natychmiast. Nieraz słyszałem odpowiedź: — „W takim wypadku to co innego, kto wie?“. Ale otrzymałem też czasem natychmiastową odpowiedź: „tak“.

Jeszcze raz chcę zaakcentować: prowincjonalne kolekcje czy luźne zbiory, po śmierci ich twórców niemal z zasady ulegają rozproszeniu, więc faktycznie zaprzepaszczeniu, z niewątpliwą i wielką szkodą dla terenu, na którym powstały. Są bowiem jego najszlachetniejszym wykwitem, wyrosłe z jego gleby i w jego atmosferze, dowodem jego kultury, jego możliwości. Przeniesienie na inny teren czy chociażby tylko rozproszenie jest zubożeniem tego regionu, który go wytworzył. Kolekcja czy zbiór powinny zostać na miejscu i w całości!

A oto inny aspekt tego samego zagadnienia. Kolekcjoner jest niewątpliwie twórcą. Tworzy pewnego rodzaju wizję czy obraz, raz przeszłości, to znowu teraźniejszości. Komponuje przy pomocy takiego tworzywa, jakim są zabytki przeszłości czy wytwory współczesności oraz określonej przez niego samego oprawy. Naturalnie mam na myśli rzecz poważniejszą, trwałą. I, jak nie wolno poprawiać, zmieniać, uzupełniać innego dzieła sztuki, więc obrazu, rzeźby, kompozycji muzycznej, tak nie powinno się bez zgody kolekcjonera, też pewnego rodzaju autora-twórcy, zniekształcać jego kolekcji, jeśli jest tworzona z myślą i pasją twórczą. Co więcej; należy robić wszystko w granicach możliwości, aby zachować ją według intencji twórcy. Jako dokument czasu, zamiłowań, trudów, pasji.

Muzea do takiej koncepcji odnoszą się niechętnie, zdecydowanie negatywnie. Zdobyte prywatne zbiory traktują jako tworzywo dla swoich własnych kompozycji, wizji, obrazów. Nabywając je nawet w całości, najczęściej po śmierci twórców, rozprasza je w swoich, znacznie większych zbiorach.

Widziałem w muzeach (w Polsce i za granicą) właśnie prowincjonalnych, tzw. „kąciki” dla wybranych ludzi, prowincji czy miejscowości szczególnie zasłużonych czy chociażby ciekawych. Takie „kąciki” mogą składać się z samej tylko gabloty, lub z całego kąta sali... czy tedy nie może tym „kącikiem” być mały pokój, salka a nawet kilka sal? Przecież istnieją w świecie całe muzea biograficzne.

Odrzućmy na razie te najdalej idące ewentualności, pozostawmy przy jednej salce, dla pomieszczenia kolekcji, w razie potrzeby bardzo wyselekcjonowanej. Zakomponowanej albo przez samego twórcę zbioru albo ściśle według jego życzeń i wskazań. Jestem przekonany, że taka salka nie byłaby w muzeum czymś obcym, sztucznym czy martwym. Odwrotnie, byłaby czymś bardzo żywym. Bo stworzonym przez człowieka pełnego umiłowań, czym i w czym żył, czym bawił i kształcił siebie i drugih. W takiej salce powinna panować specyficzna przytulna, atmosfera, która intensywniej potrafi działać na zwiedzających, aniżeli zawsze mniej lub więcej sztuczna ekspozycja muzealna.

Jest w Rzeszowie zabytkowy budynek, ongiś pałacyk, z II poł. XVII w., dzieło jednego z wybitnych architektów polskich. Obiekt bardzo ciekawy i najniewłaściwiej użytkowany. Jak najbardziej nadaje się na pomieszczenie jakiejś prowincjonalnej instytucji czy placówki naukowej, na archiwum typu społecznego i właśnie na taki pomnik dla ludzi, którzy tym czy innym przyczynili się do wzrostu kultury, nauki czy sztuki w Rzeszowskim. W takich jak ten budynkach mogłyby też znaleźć się prywatne kolekcje, ofiarowane przez zbieraczy i wyeksponowane według ich planu. Takie muzeum dostępne dla zwiedzających, byłoby chyba jakimś bardzo sugestywnym przykładem i zachętą dla innych zbieraczy, zwłaszcza mających ambicje społeczne. Jestem przekonany, że po pewnym czasie w wielu miejscowościach powstałyby galerie, bliskie zwiedzającym.



## DIORAMY PRZYRODNICZE — ZAGADNIENIE ICH BUDOWY FORMALNO-PLASTYCZNEJ I ICH ZAWARTOŚCI TREŚCIOWEJ\*)

### I. GENEZA

Nie bez przyczyny zapewne wiąże się dioramę przyrodniczą z wiekiem XIX. Wiąże się ją konkretnie z niektórymi tendencjami, które poczęły pojawiać się w sztuce i nauce (zwłaszcza w naukach przyrodniczych i filozofii) i znalazły swój najpełniejszy wyraz między latami sześćdziesiątymi a dziewięćdziesiątymi, oraz z rodzącą się pod jego koniec sytuacją w obrębie stosunków społeczno-kulturowych. W sztuce — głównie w malarstwie i scenografii — tendencje te polegały na skrajnym naturalizmie, „literackości” i zaniku konstrukcji formalnej dzieł. W naukach przyrodniczych wyraziły się stopniową biologizacją wiedzy, aż do początków XIX stulecia całkowicie niemal systematycznej. Moment społeczno-kulturowy sprowadzał się do świadomego popularyzowania wyników nauk przyrodniczych w szerszym, niż kiedykolwiek dawniej stopniu. I zwłaszcza ta popularyzacja jest bardzo znamieną. Miała ona bowiem o tyle szczególne znaczenie, że dokonywała się na tle ugruntowujących się w tym samym okresie idei pozytywizmu, który w spopularyzowanej, „scjentystycznej” postaci stał się pod koniec wieku XIX „wyznaniem” umiarkowanie postępowych sfer oświeconych i sztan-darowym stanowiskiem uczonych „specjalistów—” zwłaszcza przyrodników.

Diorama przyrodnicza łączyła zatem w sobie typowe cechy epoki, która ją wydała: była wyrazem biologicznego spojrzenia na przyrodę, posługiwała się naturalistycznym sposobem obrazowania, uznanym w owym czasie za „jedynie obiektywny”, była na XIX-wieczny sposób „literacka” i po przyrodniczemu sprawozdawcza, a ponadto była przeznaczona dla laików, nie dla uczonych, choć właśnie uczeni ją inspirowali. Większość dioram zachowała te cechy nawet w czasach współczesnych, jakkolwiek epoka, w którą diorama musiała wkroczyć, stanowiła pod wieloma względami skrajne przeciwieństwo wieku dziewiętnastego, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę ogół tendencji artystycznych i skalę „gustów” estetycznych społeczeństwa, sprawność odbioru dzieł plastyki itd.

W związku z genezą, można analizować dioramę przyrodniczą z dwu punktów widzenia: 1. jako typ utworu plastycznego, a tym samym pod kątem sposobu, w jaki przedstawia ona spostrzeżeniowo dany obraz przyrody, wzgl. jak go przetwarza i de-formuje, 2. jako utwór informacyjny, przekazujący metodą ilustracji wiedzę o przyrodzie, pochodnie zaś pod kątem rodzaju przekazywanych informacji i warunków ich odbioru.

### II. BUDOWA FORMALNO-PLASTYCZNA DIORAM I ICH RELACJA DO OBRAZU PRZYRODY

Charakteryzując dioramę przyrodniczą jako typ utworu plastycznego, można powiedzieć, iż należy ona do grupy tzw. utworów dwuprzestrzennych, tzn. zbudowanych częściowo w przestrzeni realnej

(budującej zarazem przestrzeń przedstawioną), częściowo zaś w przestrzeni iluzyjnej, przedstawionej malarskimi środkami. W związku z tą budową wy-dają się szczególnie ważne dwa twierdzenia: 1. Świat przedstawiony w dioramie<sup>1)</sup> nie jest — jak się to często mniema — „wycinkiem natury” przeniesionym do warunków muzealnych i co najwyżej tylko „uzupełnionym” przez malarskie „tło”, lecz rze-

\*) Artykuł ten jest skrótem fragmentu nieogłoszonej dotychczas drukiem większej rozprawy autora, p.t. *Funkcja poznawcza, informatywna i etyczna plastyki przyrodniczej*, 1964. Egzemplarze dostępne: w Bibl. Jag. w Zakł. Hist. Sztuki U. J. oraz w Dziekanacie Filoz. U. J.



czywistością bytowo, strukturalnie i jakościowo od realnej natury odmienną. 2. Świat przedstawiony w dioramie nie jest i nigdy nie może być wierną kopią naocznie danego obrazu natury, mimo skrajnie naturalistycznego programu. Zawiera on bowiem szereg deformacji obrazu przyrody, nie dających się uniknąć.<sup>2)</sup> Spróbujmy te dwa twierdzenia wyjaśnić bliżej. ad 1. Między światem realnym a światem przedstawionym w jakimkolwiek utworze plastycznym (np. w dioramie przyrodniczej) może zachodzić w szczególności tego rodzaju relacja, że świat przedstawiony zostaje postawiony niejako „w funkcji” świata realnego, wzgl. zostaje uznany za jego wizerunek. Od strony odbiorcy relacja ta objawia się swoistym nastawieniem: widz odbiera świat przedstawiony w dziele, jakby nie był on tym, czym jest w istocie: światem i od realnej rzeczywistości strukturalnie i jakościowo odmiennym, lecz właśnie tym, co jest przez ten świat oznaczane, wzgl. reprezentowane.<sup>3)</sup> Odbiorca zapomina o swoistości przedstawienia, względnie, posługując się danymi ze świata realnego swoistość tę niweluje, w szczególności: przekształca i uzupełnia (konkretyzuje) to, co jest faktycznie w dziele plastycznym przedstawione.

Występowanie w dioramach przedmiotów realnych (rekwizytów), np. oryginalnych okazów nie zmienia bynajmniej sytuacji, stwarzając conajwyżej pewną komplikację w technice obrazowania. Żadne bowiem z realiów nie występuje w dioramie w swojej pierwotnej funkcji, tzn. jako to, czym jest „naprawdę”: martwym i tylko odpowiednio spreparowanym okazem, modelem ze sztucznego tworzywa itp, który na wystawach „zwykłego” typu percypujemy w pełni cech i danych wyglądownych, określających jego „okazowość”, „bycie modelem” itp. Odwracając sytuację, można powiedzieć, że to, co w wyniku pewnego zestawienia rekwizytów winno być przez odbiorcę zobaczone,<sup>4)</sup> jest czymś istotowo innym niż to, co „naprawdę” jest mu pokazane. Sytuacja przypomina więc do pewnego stopnia teatr: realne rekwizyty obrazują bądź przedmioty jednostkowe od nich różne, choć przeważnie należące do tej samej, co i one klasy przedmiotowej, bądź przedmioty ogólne (przedmioty pojęć ogólnych). Nawet w przypadku, gdy okazy dioramowe obrazować mają „same siebie”, obrazowanie to dotyczy zawsze innej (niż aktualna) fazy (ew. stanu) istnienia, innej sytuacji bytowej, a tym samym, pośrednio — inaczej ukwalifikowanego we własności przedmiotu. Ogólnie mówiąc, przedmioty realne w dioramie przyrodniczej przedstawiają zawsze coś, co w momencie istnienia dioramy jako utworu plastycznego nie istnieje realnie, a nawet, co nie musiało istnieć niegdyś w takiej dokładnie postaci, w jakiej zostało pokazane.

ad. 2. Funkcja oznaczania (ew. reprezentowania realnej przyrody przez świat faktycznie przedstawiony w dioramie dokonuje się na zasadzie podobieństwa pokrojowego i wyglądownego przedmiotów obrazujących (realnych i iluzyjnie przedstawionych) względem przedmiotów reprezentowanych. Podobieństwo to, mimo skrajnie naturalistycznego programu dioram nie jest i nie może być nigdy doskonałe. Wynika to nie tyle z ograniczności środków wykonawczych ile ze wspomnianej wyżej odmienności struktury przestrzennej, oraz odmienności ukwalifikowania w jakości spostrzeżeniowo dane świata przedstawionego. Odmienności te można usystematyzować w 10 kategorii.

1. Zacieśnienie przestrzeni przedstawionej. Polega ono na tym, że obraz przedstawiony w dioramie jest jakby „zagęszczony” i spłaszczony, a zarazem, że nie rozwija się jednakowo we wszystkich kierunkach. W kierunku wgląd jest np. wyraźnie rozwarstwiony na „plany” (jest nie ciągły).

2. Zmiana kolorytu realiów. Nie chodzi tu o zmianę tzw. „barwy” jako cechy morfologicznej (będącej n.b. fikcją, wytworzoną przez konwencję opisów morfologicznych), lecz o zniekształcenie faktycznego, spostrzeżeniowo danego kolorytu („koloru” wg. terminologii malarzy) przedmiotów, wynikłego z sytuacji przestrzennej i oświetleniowej, oraz z ustawienia przedmiotu względem oka obserwatora.

3. Zmiany aktywności koloru przedmiotów przedstawionych malarsko. Polegają one na odebraniu tym przedmiotom cechy „świecenia”, występującej szczególnie silnie w realnych wyglądownych nieba, chmur, wody oglądanej „od spodu” (np. w morzu), liści widzianych pod światło itp.

4. Zmiany kształtu przedmiotów realnych. Są to zmiany „obiektywne”, wynikające z niemożności powtórzenia środkami preparatorskimi tego, co zawiera żywa przyroda, a zwłaszcza uniknięcia zmian pośmiertnych u okazów zwierzęcych i roślinnych.

5. Zmiany tzw. „formy plastycznej” przedmiotów. Podobnie, jak w przypadku kolorytu, nie chodzi tu o zmianę cechy przedmiotowej w sensie morfologicznym (konkretnie, o zmianę „kształtu”). Mówiąc o „formie plastycznej” mam na myśli pewien specjalny wygląd (ew. jakość wyglądowną) kształtu (np. wygląd kwadratowości czegoś, kulistości czegoś itp.), spostrzegany jako coś bezpośrednio, naocznie danego wtedy i tylko wtedy, gdy przedmiot obserwujemy jako uzależniony w swym wyglądzie od wyglądownych innych przedmiotów położonych w sąsiedztwie. Przykładowo: „kuliste” jabłko, jakkolwiek w swym „obiektywnym” kształcie w czasie obserwacji jest niezmiennie, wydaje się „inaczej kuliste” (ma inną „formę plastycz-



ną”), gdy obserwujemy je położone obok innego kulistego jabłka, inaczej zaś, gdy oglądamy je obok wysmukłego wazonu. „Formę” tę określa się jako „plastyczną” dlatego, ponieważ na jej obserwacji opiera się wszelkie odwzorowywanie przedmiotów w sztuce i ponieważ większość deformacji przedmiotowych — nawet w realistycznym malarstwie, np. u Cezanne’a — w niej ma swe źródło; „forma plastyczna” w obrazie realistycznym jest zwykle tylko zaakcentowaniem działań optycznych między przedmiotami, obserwowanych w naturze<sup>5</sup>). Zmiany „formy plastycznej” w dioramach przyrodniczych powstają głównie skutkiem wyrwania raliów z ich naturalnego środowiska i panujących w nim naturalnych relacji optycznych, oraz uczynienie z nich nowego, sztucznego zestawu.

6. Bezruch świata przedstawionego

7. Cisza i dźwięki „miejskie”. Każda diorama jest zdeformowana pod względem danych słuchowych, z drugiej strony zaś nasycona dźwiękami płynącymi z otoczenia muzealnego, z ulicy itp. Jak wielkie jest negatywne znaczenie tych deformacji można ocenić, gdy weźmie się pod uwagę wpływ naturalnej ciszy, wzgl. naturalnego zestroju dźwiękowego na psychikę ludzką.

9. Zmiany danych klimatycznych.

10. Konwencja przedstawiania zdarzeń (w sensie krótkotrwałych procesów). Diorama po-

kazuje wszystkie fazy zdarzenia jednocześnie, jako pozornie nie związane ze sobą stany przedmiotowe. Przypomina to niektóre konwencje przedstawieniowe starożytności i średniowiecza, gdzie jeden ciągły proces przedstawiony był jako zespół jednoczesnych sytuacji, domagających się od obserwatora interpretacji w kategoriach czasowości.

Wartość deformacji, jakie z racji swej budowy diorama zawiera, wzięta od strony ich udziału w funkcji odtwórczej utworu względem rzeczywistości musi być oceniona ujemnie. Deformacje te występują w utworze jako czynnik sztuczny, uniemożliwiający uzyskanie całkowitego złudzenia obcowania z naturą, wzgl. pełnego jej przeżycia. Deformacje te mogą występować jednak zarazem pozytywnie i to dwojako: 1. estetycznie, gdy odbiorca percypuje dioramę jako utwór artystyczny, mający jedynie za temat przyrodę, ale rządzący się przede wszystkim prawami sztuki, 2. treściowo, wzgl. „ideowo”, gdy deformacje rzeczywistości stają się czynnikiem koniecznym dla wyraźniejszego pokazania (ew. wyjaśnienia) czegoś co istnieje w świecie realnym, ale przy doskonale wiernym zreprodukowaniu mogłoby ulec zagubieniu. W przypadku takim absolutne podobieństwo świata przedstawionego do rzeczywistości nie jest dla odbiorcy konieczne i coś innego zostaje przez niego uznane za kryterium prawdziwości obrazu<sup>6</sup>).

### III. ZAGADNIENIE ZAWARTOŚCI TREŚCIOWEJ DIORAM PRZYRODNICZYCH I WARUNKÓW JEJ CZYTELNOŚCI

Sposób, w jaki diorama przyrodnicza przedstawia (reprezentuje) przyrodę, a ściśle mówiąc naocznie dany jej obraz, jest powodem, że percepcja treści dioramy<sup>7</sup>) nie sprowadza się do prostego aktu rozpoznania tego, co jest w niej dane spostrzeżeniowo, lecz tworzy dość złożoną — choć nie zawsze co do owej złożoności przez odbiorcę uświadomioną — operację poznawczą. Operacja ta nie przebiega zawsze jednakowo. Warunkowana jest ona konkretnym doborem czynników przedmiotowych, w głównej mierze typem struktury przestrzennie-formalnej dioramy, typem jej realizmu, jak również czynnikami podmiotowymi („subiektywnymi”): rodzajem postawy percepcyjnej odbiorcy, stopniem jego wrażliwości na utwory plastyczne, jego przygotowaniem fachowym itp. Percepcja dioramy może mieć ponadto rozmaity przebieg, w zależności od tego, jak daleko odbiorca z nią dociera: konkretnie, czy ogranicza się on do rejestracji przedmiotów faktycznie w dioramie pokazanych,<sup>8</sup>) wzgl. faktycznie (poprzez nie) przedstawionych, czy też wnika w głębszy sens widowiska, w szczególności w jego treść naukową.

Czymże jest wobec tego treść dioramy? Czy jest ona czymś „obiektywnym” w tym sensie, że w swym pełnym wymiarze przysługującym dioramie, ew. w niej (*sensu stricto!*) „zawartym”, a tylko czyniącym pozory czegoś zmiennego, gdy percypowane jest jednostronnie i cząstkowo, czy też z istoty swej czymś czysto „subiektywnym”? Czy jest ona czymś takim, jak np. treść twierdzenia przyrodniczego, którą można rozważać abstrahując od osobowości tego, który ją odbiera, czy zbliża się do treści dzieł sztuki (zwłaszcza treści! „artystycznej”), będącej z istoty swej czymś tylko potencjalnym i jedynie w części znajdującym swój fundament w „obiektywnie istniejących” składnikach dzieła, a zatem nigdy nie mogącej być odebrana w tej samej zawartości i postaci, w jakiej została przez autora zamierzona i „nadana”?

Diorama jako utwór plastyczno-informacyjny, podobnie do dzieł sztuki przedstawiającej<sup>9</sup>) cechuje się budową „wielowarstwową” i zarazem „dwustronną”. Uwarstwianiem tym objęte są z jednej strony elementy plastyczne (el. struktury formalnej i el. przedstawień), z drugiej strony przy-



należne im korelatywnie znaczenia, wynikłe z formalnej i przedstawieniowej funkcji elementów plastycznych. Między obiema „stronami” utworu zachodzą ściśle uzależnienia, sprowadzające się w szczególności bądź do ilustracyjności, bądź do „wyrażalności” (oznaczalności) jednych elementów przez inne. W rezultacie, każdy element plastyczny, niezależnie od swej relacji względem wygładów natury, staje się zewnętrznym obrazem czegoś pierwotnie bezobrazowego (np. twierdzenia przyrodniczego), nabiera charakteru „znaku ikoniznego”<sup>10</sup>). Treści, jakie w układzie tym przysługują poszczególnym elementom plastycznym są trojakiemu rodzaju: 1. rzeczowe, będące znaczeniami przedmiotowych składników dioramy, gdy te percypowane są w ich pierwotnej funkcji (jako „tylko rekwizyty”), 2. faktyczno – przedstawieniowe, przysługujące tymże przedmiotom pośrednio, bezpośrednio zaś wynikające z relacji przedstawień względem przedmiotów ze świata realnego, przez owe przedstawienia oznaczanych, 3. „zaprogramowane” dla zespołu przedmiotów przedstawionych faktycznie i mające swą bezpośrednią podstawę w ich wzajemnych układach wewnątrz przestrzeni przedstawionej; innymi słowy to, co ma być<sup>11</sup>) poprzez faktycznie zobrazowaną scenerię „wyrażone” jako „sens przyrodniczy” utworu. Podział ten, zbudowany ze względu na momenty przedmiotowe ma uzupełnienie w podziale dodatkowym, zbudowanym ze względu na momenty podmiotowe. Mamy więc równolegle: 1. treść zamierzoną przez autora, 2. „zawartą” *sensu stricto* w dioramie, 3. faktycznie przez odbiorcę odczytaną, wzgl. teoretycznie wyznaczalną z układu przedmiotowego. Treści te mogą być oczywiście bądź zgodne zawartościowo („nakrywające się”), bądź mogą być różne. Przez treść dioramy w sensie najszerszym<sup>12</sup> rozumieć należy przeto nie jedną z owych treści, ale konkretny ich dobór, wzięty w aspekcie obu układów klasyfikacyjnych.

Ze strony odbiorcy najważniejsza jest oczywiście treść zamierzona (zaprogramowana), oraz treść wyznaczona układem przedmiotowym, występująca niejako „w funkcji” treści zamierzonej przez autora<sup>13</sup>). W tymże aspekcie, wartość dioramy jako utworu informacyjnego zależy od tego, czy treść zamierzona i wyznaczona układem przedmiotów przedstawionych będą się pokrywać, wzgl. w jakim stopniu będą się pokrywać. Jest to uwarunkowane przez cały szereg okoliczności.

Jak wiadomo, każde ilustrowanie treści wyrażonej pierwotnie w postaci bezobrazowej (jako zespół sądów sformułowanych w zdaniach) odbywa się wedle następującego trybu: W fazie pierwszej, pewne twierdzenie **T** zostaje „przetłumaczone” na określony układ przedmiotowy **P** w utworze ilu-

strującym. **T**, w swojej pierwotnej (zdaniowej) postaci jest zatem treścią „zaprogramowaną” względem **P**. Z pozycji autora dzieła, **T** jest treścią zamierzoną, ponieważ niweluje — a przynajmniej ma niwelować — treść rzeczową i faktyczno-przedstawieniową **P**: przedmioty przedstawione układem **P** występują w intencji autora w nieco innej „roli” aniżeli wtedy, gdy wzięte są przez kogokolwiek jedynie w czystych relacjach podobieństwa względem przedmiotów ze świata realnego, przez nie reprezentowanych.

Treść **T** w swoim pierwotnym sformułowaniu dostępna jest wyłącznie autorowi dzieła. Jako taka, może ona być odebrana przez odbiorcę w niezminionej postaci, jakkolwiek bynajmniej nie musi. Po przetłumaczeniu na układ **P** przybiera postać „zakodowaną” i wchodzi w skład odrębnej zawartościowo treści układu **P**. Treść **P** winna być odróżniona od treści **T** (aczkolwiek z racji funkcji utworu, powstaje jako „plastyczna transpozycja plastyczna” **T**) z tego powodu głównie, że prócz zawartych w sobie „przetłumaczonych” elementów **T**, zawiera dodatkowo cały szereg elementów własnych, które jakkolwiek ze stanowiska autora „nieistotne”, zespalają się z „istotnymi” elementami zakodowanego **T** i na równi z nimi są widoczne. Nie znaczy to oczywiście, ażeby po powtórnym przeformułowaniu jej na postać zdaniową, nie mogła ona odtworzyć pierwotnej zawartości **T** (już jako treść wyznaczona — **T'**). Niemniej jednak, w momencie, gdy pozbawiona jest postaci językowej i zostaje zamieniona na zespół cech układu **P**, jest ze swej istoty odmienna od treści zamierzonej.

W fazie drugiej dzieła odbiorca dzieła. Musi on oddzielić to, co w układzie **P** stanowi „wyrażenie” twierdzenia zaprogramowanego, od tego, co jest tylko dodatkiem treściowym, wynikłym ze specyfiki „języka plastycznego” **P**. Warunkiem przedmiotowym poprawności odczytania **P** i przekształcenia go na postać językową **T'** (twierdzenia o świecie oznaczanym przez **P**) jest poprawność zakodowania **T** w układzie **P**, czyli dobrania odpowiednich cech **P**, jednoznacznie wyznaczających **T'**. Treść wyznaczona przez **P**, nawet gdy jest poprawnie odczytana, nie musi być oczywiście prawdziwą. Prawdziwość jej wyznacza bowiem: 1° prawdziwość **T**, 2° poprawność zakodowania, 3 sposób stopienia się zakodowanych elementów „istotnych” z nieistotnymi” i ewent. dobór tych ostatnich (np. w cechach stylowych utworu) 4° poprawność rozszyfrowania **P**. Nie jest oczywiście wykluczone, że pewne fałszywe **T** może wyznaczyć w ostateczności prawdziwe **T'**, lub że prawdziwe **T**, skutkiem dołączenia się pewnych treści własnych układu **P**, może wyznaczyć sprzeczne (absurdalne), lub fałszywe **T'**.



W układzie T-P-T', diorama stanowi człon P. W sensie ścisłym bowiem, ani treść zaprogramowana, ani wyznaczona przez zawarte w utworze układy przedmiotowe (z tych układów wynikająca, jako ich ostateczny sens) nie jest w niej zawarta. Treść zamierzona być może conajwyżej tylko częściowo przydana dioramie, jako dołączony do niej, uzupełniający utwór językowy. Do utworu plastycznego jednak *sensu stricto* nie należy. Treścią dioramy w sensie ścisłym a więc jako to, co w niej jest zawarte, jest zatem z pierwszym rzędzie treść rzeczowa<sup>14</sup>). Jeśli zaś traktujemy dioramę jako utwór plastyczny w pełni jego wielowarstwowej budowy, a zatem jako utwór intencjonalny<sup>15</sup>), wejdzie w jej obręb także treść faktyczno-przedstawieniowa. Treść wyznaczona nie należy *sensu stricto* do zawartości treściowej dioramy dlatego, że nie opiera się bezpośrednio na spostrzeżeniu i rozpoznaniu czegoś przedstawianego, lecz na zrozumieniu konwencji przedstawieniowej. Treść ta buduje się w trzech warunkujących się kolejno poziomach. Poziom pierwszy zlewa się z poziomem bezpośrednio go warunkującej treści faktyczno-przedstawieniowej. Realizuje się on wtedy, gdy odbiorca na podstawie rozpoznanych przedmiotów przedstawionych odczytuje aktualny moment sytuacji życiowej, jaki się przed jego oczyma „rozgrywa”. Poziom drugi realizuje się, gdy na podstawie spostrzeżenia i zrozumienia sensu przedstawionej sytuacji momentarnej, odbiorca rekonstruuje niezobrazowane (fikcyjne) jej fazy: przeszłą i przyszłą, a zatem gdy domyśla się całości zdarzenia w jego domniemanym przebiegu. Poziom trzeci powstaje, gdy na podstawie pewnych momentów fazy przedstawionej domniemanego zdarzenia (procesu), odbiorca uświadamia sobie jego typowość i uchwytuje je w kategoriach przyrodniczej klasyfikacji. Treść poziomu trzeciego bywa już automatycznie niemal przekształcana na odpowiednie twierdzenie przyrodnicze, którego przedmiotem jest nie to, co faktycznie zostało odbiorcy spostrzeżeniowo dane (jako jednostkowa sceneria), ale np. pewien typ procesu, lub sytuacji, zrozumiany niekiedy bardzo ogólnie.

Z punktu widzenia dydaktyki, szczególnie interesujące są zależności zachodzące między treściami przyrodniczymi, wyznaczanymi przez układy przedmiotów przedstawionych i układy rzeczowe (rekwizytowe), a zwłaszcza zależności tych treści

od typu deformacji obrazu przyrody, wynikłego z konwencyjności plastyki dioramy. Rzecz niezmiernie charakterystyczna bowiem, że treści przyrodnicze (poz. III) nie muszą bynajmniej realizować się na podstawie rejestracji wszystkich elementów przedstawianego zdarzenia. Poziom trzeci może realizować się nawet wtedy, gdy zestawienie przedmiotowe wyznacza absurdalną sekwencję zdarzeniową, absurdalną sytuację, wzgl. gdy nie wyznacza żadnej sekwencji (gdy w sytuacji przedstawionej „nie się nie dzieje”)\*). To paradoksalna sytuacja możliwa jest dlatego, że poziom III wychwytuje jedynie to, co w obrazowanej scenerii jest „przyrodniczo istotne”, pomija natomiast momenty szczegółowej konkretyzacji zdarzenia (sytuacji), wzgl. procesu ogólnego<sup>17</sup>). Na tej zasadzie n.b. możliwe jest istnienie w wielu muzeach dioram z plastycznego punktu widzenia, wybitnie złych np. nieudolnie wykonanych, rażąco deformujących rzeczywistość, naiwnych itp. Wystarczająca doza prawdziwych sensów poziomu III legitymuje pozostałe braki, jako „merytorycznie nieważne”.

W pewnych przypadkach zachodzi jednak jeszcze inna i może nawet ważniejsza zależność, mianowicie taka, że diorama z racji np. specjalizacji tematycznej może wyznaczać prawdziwe treści przyrodnicze jednego typu (np. faunistyczne), posługując się układami przedmiotowymi, wyznaczającymi fałszywe treści przyrodnicze innego typu (np. ekologiczne). Zależność ta wymaga od odbiorcy dokonywania dodatkowej selekcji danych i odrzucenia pewnych treści w związku z programem utworu, który musi mu być w tym przypadku zawsze dany. Dioramy starszej daty są pod tym względem niezmiernie typowe.

Wszystkie opisane wyżej momenty treściowe należą do grupy tzw. treści „intelektualnych”, tzn. dających się zawrzeć w konkretnych twierdzeniach o przedmiotach. Diorama przyrodnicza, aczkolwiek poddana ściśle funkcji informacyjnej, zawiera ponadto cały szereg rodzajów treści „poza-intelektualnych”, np. emocjonalnych („dramatyczność”, „liryczność”, lub ich przeciwieństw, jak np. „chłód”). Jak przebiega mechanizm percepcji tych treści i w jakiej postawie percepcyjnej mogą być one odbierane, stanowi już jednak odrębne zagadnienie, którym nie będę się na tym miejscu zajmował.

#### IV. ZESTAWIENIE WYNIKÓW I WNIOSKI KOŃCOWE

Rozważania powyższe dadzą się sprowadzić w konkluzji do następujących punktów:

1. Diorama jest utworem plastyczno-informacyjnym, typowym w swej klasycznej postaci dla końca wieku XIX. Pod względem sposobu przedstawiania

danego spostrzeżeniowo obrazu przyrody jest czymś więcej niż malarstwo realistyczne,<sup>18</sup>) wzgl. realistyczna rzeźba (model), natomiast mniej niż widowisko sceniczne lub film. Powstawszy w czasie, gdy sztuka filmowa (zwłaszcza filmu kolorowego,



trójwymiarowego, ze stereofonicznym udźwiękowieniem) jeszcze nie istniała, antycypowała w pewnym wymiarze jej funkcję. W dobie obecnej, o ile nie jest poddana transformacji stylowej, analogicznej do tej, którą (także pod wpływem filmu) przeszedł teatr, konkretnie, o ile porzuciwszy skrajnie naturalistyczny program nie przechodzi na zasady syntetycznego realizmu, nie będzie mogła być uznana za nic innego jak tylko za historyczny anachronizm.

2. Rzeczywistość obrazowana w dioramie różni się strukturalnie i pod względem ukwalifikowania w cechy morfologiczne oraz dane wyglądowne od rzeczywistości, która poprzez nią jest reprezentowana (realnej przyrody). Różnic tych, płynących z istoty budowy dioramy nie podobna uniknąć nawet przy użyciu najdoskonalszych środków technicznych. Deformacje te nie muszą być jednak zawsze uznane za czynnik ujemny. Umiejętnie użyte, mogą stać się celowym środkiem informacyjnym ew. celowym środkiem wyrazu artystycznego (jak w „sztuce czystej”). Obowiązujący zwyczajowo w wielu ośrodkach muzealnych postulat absolutnej wierności dioram względem przyrody nie jest do zrealizowania ani możliwy, ani też nie jest wcale konieczny.

3. Pod względem struktury treściowej, dioramy przyrodnicze przypominają dzieła sztuki przedstawiającej. Podobnie jak w nich, treści z poszczególnych „warstw” strony znaczeniowej utworu przynależą do składników w odpowiednich „warstwach” strony plastyczno-formalnej, tworząc wspólne, plastyczno-znaczeniowe „poziomy”. Pojęcie treści dioramy jest w związku z tym wieloznaczne, wzgl. złożone, w zależności od tego, czy będziemy mieli na uwadze treści poszczególnych „warstw” wzgl. całkowitą treść dioramy w najszerszym sensie. Treścią dioramy w sensie ścisłym, (innymi słowy tą, która *sensu stricto* jest w niej zawarta) jest tylko treść rzeczowa i ew. (przy interpretacji dioramy jako przedmiotu intencjonalnego) także faktyczno-przedstawieniowa. Tzw. „sens naukowy” jako rodzaj treści najwyższego „poziomu” do dioramy *sensu stricto* nie należy (nie jest w niej zawarty) a tylko przez jej własne treści podbudowany.

4. W obrębie struktury treściowej dioramy zachodzą niekiedy charakterystyczne sprzeczności. Są one niekiedy wynikiem przypadku, ew. wadliwej realizacji, w pewnych jednak momentach mają charakter celowych deformacji, wynikających ze specjalizacji treściowej utworu.

#### PRZYPISY

- 1) Dla uniknięcia nieporozumień, przez świat przedstawiony w jakimkolwiek utworze plastycznym rozumiem (za R. Ingardenem) jedynie świat „udany” środkami plastycznymi, mogący wprawdzie reprezentować świat realny na zasadzie cząstkowego doń podobieństwa, ale istotowo odeń odmienny.
- 2) Poglądy zatem, jakoby istniały, lub mogły istnieć dioramy oddające absolutnie wiernie obraz przyrody, nie dadzą się na tym tle utrzymać, A. i E. Nowak, 1963.
- 3) Ze tak jest w istocie, można przekonać się, gdy na podstawie przedstawienia plastycznego jakiegokolwiek przedmiotu, czy osoby (np. w portrecie) spróbujemy zrekonstruować przestrzennie i materiałowo przedmiot przedstawiony bez dopomagania sobie modelem. Przekonamy się wówczas, że to, co otrzymane zostanie z rekonstrukcji, będzie zawsze jakimś ułamkiem bryły trójwymiarowej i że tylko w drobnej części cech „morfologicznych” będzie podobne do realnego pierwowzoru (przy czym i w tych zbieżnych cechach z nim nie identyczne).
- 4) Mam na uwadze jedynie dioramy poprawnie wykonane.
- 5) Nie jest to oczywiście obserwacja w postawie morfologa.
- 6) Ingarden R., 1962.
- 7) Na razie w sensie potocznym. Zakres treści dioramy w ścisłym sensie, (treści *sensu stricto* „zawartej” w dioramie) będzie później zawężony.
- 8) T.zn. realia, np. okazy „oryginalne”, rekwizyty.
- 9) Ingarden R., 1947
- 10) Morgan D. N., 1956; Rieser M., 1956; Ossowski St., 1926.
- 11) Realizuje się jedynie w dioramach poprawnie zbudowanych oczywiście.
- 12) W najszerszym sensie, t.zn. gdy nie tylko to, co zawarte *sensu stricto* w dziele uznane jest za jego treść.
- 13) Tylko „w funkcji” ponieważ nie wolno identyfikować treści wyznaczonej przez elementy przedstawiające dzieła z zamierzoną treścią, znaną tylko autorowi, jakkolwiek odbiorcy może się zdawać, iż percypując utwór dociera poprzez niego do „idei” twórcy.
- 14) Przykładowo: przy treści zaprogramowanej: „grupa fok wypoczywa na krze lodowej”, treść rzeczowa układu obrazującego, po przetłumaczeniu na zdania opisowe będzie: „grupa preparatów fok, zestawiona w układzie... (tu opis pozycji każdego okazu), ułożona jest na bloku parafiny, wspartym o płytę szkła barwionego etc. Od jakości tego zestawu zależeć będzie teraz, czy ta treść pozostanie dla odbiorcy jedyną treścią dioramy, czy pojawi się na jej podstawie jakaś treść dalsza.
- 15) wg. terminologii Ingardena.



- 16) Ten ostatni przypadek uznawany jest przez szereg autorów za szczególnie korzystny, ponieważ niweluje do pewnego stopnia sprzeczność między postawą okazów sugerującą ruch a faktycznym bezruchem dioramy. Wyznaczanie faz niezobrazowanych może w tym wypadku następować dowolnie, lub nie dokonywać się wcale. Odczytywanie scenerii ma charakter uogólniania przedstawionej sytuacji szczegółowej w kategoriach faunistyki, lub ekologii.
- 17) Przykładów dostarczają dioramy realizowane bez konsekwentnego zachowywania programu naturalistycznego, posługującego się „skrótnymi myślowymi” i daleko posuniętą konwencyjnością. W rezultacie, przedmioty przedstawione, jako odtwarzające naturę, zestawione są często bezsensownie: np. gałąź „wyrasta” z nieba, ponieważ pień drzewa jako „merytorycznie nieważny” został pominięty, „niebo” zaś stwarza dogodne tło i jest zarazem dobrą płaszczyzną konstrukcyjną.
- 18) Mam na myśli oczywiście tylko funkcję odtwórczą malarstwa, nie zaś jego możliwe wartości artystyczne. W ich zakresie, diorama jest z pewnością czymś niższym od malarstwa.

#### LITERATURA

- R. Ingarden, 1945 (7) (1958): O budowie obrazu Studia estetyczne II. Warszawa.
- R. Ingarden, 1962 O poznawaniu dzieła literackiego.
- D. N. Morgan, 1956: Logical Language and Non-Objective Painting „Atti del III Congr. di Estetica,” Venezia, pp. 548—552
- E. i A. Nowak, O dioramach berlińskiego muzeum przyrodniczego „Przeł. Zoologiczny” T. VII nr 3 pp. 303—306.
- St. Ossowski, 1926: Analiza pojęcia znaku. Warszawa.
- M. Rieser The Linguistic Theory of Plastic Art. *ibid*, pp. 557—566.
- J. Rowley 1935 Taxidermy and Museum Exhibition, N. Y.



# RECENZJE I OMÓWIENIA

## ŚWIATOWA STATYSTYKA MUZEALNICTWA

W Roczniku Statystycznym UNESCO za rok 1963, wydanym w 1964 r., podano pod pozycją 26 (na str. 338–343) dane dotyczące liczby muzeów i ich frekwencji. Informacje te dotyczą dwu okresów: lat około 1950 i 1960. W czterech pierwszych rubrykach podano liczbę muzeów narodowych, przez które rozumie się muzea państwowe, liczbę innych muzeów publicznych, i liczbę muzeów prywatnych. W dwu dalszych rubrykach odnotowano liczbę muzeów, które podały frekwencję i ilości zwiedzających. Z dołączonych wyjaśnień wynika, że w zasadzie objęto tą statystyką również ogrody zoologiczne i botaniczne — w myśl definicji „muzeum” przyjętej przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM). Wyjątki od tej zasady zaznaczono odpowiednim odsyłaczem. Niektóre kraje podały bowiem muzea w węższym zakresie, bez w/w ogrodów, inne tylko muzea wielkich miast lub tylko placówki podlegające dyrekcjom starożytności i sztuk pięknych lub innym im odpowiadającym instancjom urzędowym.

Materiały statystyczne nadesłano z 103 państw, które są członkami UNESCO. Na liście tej nie figurują Chiny Ludowe i NRD. Nie wszystkie kraje podały dane dotyczące obydwu okresów. Z tego zapewne powodu nie podsumowano jednostkowych cyfr. Pomimo niedokładności takiego podsumowania, warto jednak zestawzić ogólne liczby, pozwoli to bowiem na zorientowanie się, jaką pozycję zajmuje muzealnictwo w skali światowej, i jakie jest tempo jego rozwoju.

Około roku 1950 było na świecie 9.330 placówek muzealnych. W latach 1958, 1959, 1960, względnie 1961 liczba muzeów wzrosła do 15.684, czyli o 6.354 (59,4%). Dla zilustrowania tego procesu wzrostu warto podać daną niektórych krajów, tym bardziej, że cyfry te świadczą będą o gęstości sieci muzealnych i niezależnych od nich tendencji rozwojowej.

kraj	1950	1960	wzrost
Australia	72	79	7
Austria	180	212	32
Belgia	159	182	23
Brazylia	115	174	59
Bułgaria	85	120	35
Kanada	185	260	75
Czechosłowacja	387	475	88
Finlandia	37	47	10
N.R.F.	283	376	93
Węgry	68	98	30
Japonia	210	495	285
Meksyk	37	64	27
Holandia	281	346	65
Nowa Zelandia	27	46	19
Pakistan	25	52	27
Peru	17	40	23
Polska	143	205	62
Portugalia	82	109	27

kraj	1950	1960	wzrost
Hiszpania	161	176	15
Szwecja	80	141	61
Turcja	32	45	13
Z.R.A.	25	39	14
Jugosławia	142	247	105

W tym zestawieniu brak danych o krajach, których liczba muzeów jest bardzo duża. Kraje te podały tylko cyfry odnoszące się do drugiego okresu. Należą do nich: Francja (947 muzeów), Włochy (1432 muzea) Szwajcaria (300), Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii (920) Stany Zjednoczone A.P. (3014). Spośród krajów o średniej ilości muzeów, które podały cyfry z lat około 1960 wymienić można: Rumunię (210), India (182), Izrael (101). Dane dotyczące Związku Radzieckiego są chyba błędne. Podano bowiem za I okres 937, a drugi 929 placówek, co by oznaczało pewien spadek ogólnej cyfry. Tymczasem wiemy, że w końcu 1954 r. było w Związku Radzieckim ponad 1200 muzeów.

Ogromny wzrost notuje się w zakresie frekwencji. Sprawozdania za rok 1950 przesłano z 2178 muzeów, za lata około 1960 r. — z 4873 placówek. Ogólna frekwencja w I okresie wynosiła 54.804.000 zwiedzających, za drugi 213 milionów 546,2 tys. osób. Spośród krajów, które notują wzrost powyżej 1 miliona wymienić można:

Austria	1,097 tys.	Polska	4,991 „
Czechosłowacja	8,753 „	Szwecja	1,458 „
N.R.F.	6,061 „	Turcja	1,136 „
Węgry	1,242 „	Z.R.A.	1,875 „
Meksyk	5,484 „	Jugosławia	1,491 „
Holandia	1,787 tys.		

Do krajów o wielkiej frekwencji, które podały tylko dane z drugiego okresu należą:

Japonia	36,861 „	Bułgaria	6,555 tys.
Zw. Radz.	50,000 „	Francja	7,119 „
Z. Król.	5,945 „	Włochy	8,991 „
St. Zjedn.	nie podały frekwencji.		

W statystyce UNESCO Polska pod względem frekwencji rocznej stoi na czwartym miejscu, po Związku Radzieckim, Japonii i Czechosłowacji. Na dalszych miejscach pozostają Włochy, Niemiecka Republika Federalna, Meksyk i Francja.

Imponująca liczba muzeów, żywiołowy wzrost ilości placówek, zarówno w krajach rozwiniętych jak i w krajach rozwijających się, i masowa frekwencja, zwiększająca się z każdym rokiem, świadczą nie o parcie o tym, że muzealnictwo uzyskało już tytuł instytucji użyteczności publicznej nadany mu faktem powszechnego zapotrzebowania i masowego oddziaływania.

K. Mal.



Książkę powyższą napisano dla użytku pracowników muzeów regionalnych w NRD przed którymi socjalistyczna rzeczywistość postawiła nowe zadania oświatowe. Publikacja jest jednym z zeszytów serii instruującej fachowo i metodycznie niekwalifikowany personel muzeów. Celem jej jest pouczenie o prawidłowej inwentaryzacji i przechowywaniu zbiorów, co w specyficznym przypadku NRD, przy wielkiej ilości muzeów regionalnych miało swoje znaczenie. Zbiory tych placówek powstały w większości przypadków jeszcze w XIX wieku i w momencie podporządkowania ich jednemu ośrodkowi centralnemu, problem jednolitego zinwentaryzowania i skatalogowania różnorodnych i przeważnie przypadkowo narosłych kolekcji stał się istotnym, nie tylko ze względów czysto administracyjnych. Stąd też autor kładzie akcent na metodzie pracy muzealnej, jej technice, dając w kolejnych rozdziałach rudymen tarne wskazówki fachowe. Całość poprzedzają zarządzenia o sposobie przeprowadzania inwentaryzacji obiektów muzealnych obowiązujące w NRD. Dalej następuje wykład o sposobie sporządzania inwentarza muzealnego w poszczególnych działach, zaopatrzonej odnośnikami, bądź to do przepisów prawnych, bądź też do literatury fachowej. Instrukcje o zasadach sporządzania katalogów rzeczowych poszczególnych działów uzupełniają przykłady i uwagi, przy pomocy których personel nie mający dotąd styczności z muzealnictwem, mógłby podjąć zamiar skatalogowania zabytków. Obszernie i szczegółowo traktuje autor rozdział o magazynowaniu zbiorów, wskazując na niezbędne warunki prawidłowego przechowywania zabytków. Dalej praktyczne wskazówki dla prowadzących zbiory o sposobach magazynowania, z podaniem stosowanych najczęściej norm i formatów teczek, pudeł, szuflad, regałów itp. urządzeń. Należy tu zaznaczyć, że obowiązki muzeów regionalnych w NRD są nieco szersze aniżeli w innych krajach. Do zadań muzeów powiatowych np. należy prowadzenie i uzupełnianie kartoteki zabytków ruchomych i nieruchomych,

a więc współdziałanie w tym względzie z konserwatorami zabytków oraz innymi instytucjami naukowymi. Kontynuując propedeuty czny wykład, autor wyjaśnia, co w myśl przepisów obowiązujących w NRD, jest zabytkiem podlegającym ochronie i co jest celem akcji ochrony zabytków, jaki jest jej sens społeczny w państwie socjalistycznym. Dalej, omawiając komórki pomocnicze muzeów, autor poświęca uwagę organizacji i działalności fototek i bibliotek, dając wskazówki co do ich wyposażenia. Przepisy o depozytach i wypożyczeniu obiektów muzealnych i ich zabezpieczeniu kończą część publikacji omawiającą organizację muzeów. W obszernym aneksie pożyteczne zestawienie m.in. przepisów i ustaw obowiązujących w NRD, odnoszących się do organizacji i działalności muzeów regionalnych, jak i częściowo do ochrony zabytków.

Aby zająć właściwe krytyczne stanowisko wobec omawianej książki należy pamiętać, do kogo jest adresowana. Przeznaczono ją dla kierowników i personelu muzeów nie posiadających przygotowania fachowego, pełniących nieraz swoje funkcje na zasadzie społecznego opiekuna zabytków. Biorąc ten fakt pod uwagę, należy odpowiednio zinterpretować sumę rudymen tarnych dla pracownika muzeów wiadomości, w tej publikacji w sposób elementarny zestawionych i uporządkowanych. Można by np. dyskutować nad propozycjami podanych sposobów magazynowania zbiorów, staroświeckich w stosunku do metod stosowanych dzisiaj w nowoczesnych muzeach. We wskazanym prymitywizmie środków kryje się jednak duża zaleta: można je wszędzie zastosować, przy minimalnym nakładzie kosztów. Podane zaś zasady inwentaryzacji i skatalogowania zabytków wg ujednoczonego systemu, wprowadzają ład i przejrzystość do zasobu zbiorów, nieraz bardzo ciekawych i wartościowych, a pod względem naukowym jeszcze nie eksplorowanych.

*Ludwik Przymusiński*

## TEZY DO TEORII MUZEOLOGII

W załącznikach do VII i VIII rocznika „Neue-Museums-kunde” za lata 1964 i 1965 ukazały się dwie bardzo ciekawe publikacje. Pierwsza jest próbą sformułowania teoretycznych założeń muzeologii<sup>1)</sup>, a druga określa wytyczne działania muzealnictwa Niemieckiej Republiki Demokratycznej — na lata 1966 do 1970<sup>2)</sup>.

Założenia muzeologii zostały zredagowane w formie tez. Opracował je zespół złożony z przedstawicieli Centralnego Ośrodka Muzeów Regionalnych (Zentrale Fachstelle für Heimatmuseen), Marchijskiego Muzeum w Berlinie (Märkisches Museum) i centralnej grupy roboczej dla historii najnowszej (Zentrale Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Neuzeit<sup>3)</sup>). Punktem wyjścia tego opracowania są postulaty wynikające z „socjalistycznego ustroju społecznego, który od muzeów oczekuje jednolicie potraktowanej dokumentacji obiektywnych procesów dokonywujących się w otaczającym nas świecie i życiu społecznym, który przez muzea z ich wystawami, może lepiej niż dotychczas, przyczynić się do wykształcenia wielostronnie rozwiniętego człowieka, świadomie organizującego życie zbiorowe i zmieniającego naturę”. W związku z tym musi być, zdaniem autorów, przeorganizowane muzealnictwo N.R.D. — aby sprostać i naukowym wymaganiom i politycznym zadaniom.

Tezy są traktowane jako propozycja do dyskusji. Określają one podstawowe zagadnienia, formułują koncepcję systematyki

i definiują zasadniczą terminologię muzeologii. Autorzy spodziewają się, że w wyniku dalszej dyskusji na ten temat, zostaną uwzględnione także i te uogólnienia, które dyktuje praktyka innych socjalistycznych krajów i rezultaty opracowań ICOM-u. Teoretyczne sformułowania tez nie mogą dać odpowiedzi na konkretne i praktyczne pytania. Zadanie ich ogranicza się bowiem do wprowadzenia teoretycznej jasności, która ułatwi wytyczenie kierunku dalszej działalności.

Tak pomyślane tezy zredagowano w następujących sześciu rozdziałach: A — Naukowa Dokumentacja, B — Definicja i Systematyka Muzeologii, C — Zadania Badawcze, Kolekcjonerskie i Oświatowe Muzeów, D — Organizacja Muzealnictwa, E — Terminologia Muzeologii, F — Bibliografia Teoretycznych Założeń Muzeologii.

A. Pierwszy rozdział mówi o dokumentacji obiektywnych zjawisk natury, faktów społecznego życia i dialektycznych procesów rozwojowych. Ich materialny ślad określony terminem „Oryginalnego świadka rzeczowego” (Originaler Sachzeuge) jest podstawą do odtwarzania tych faktów i procesów i wyjaśnienia ich aktualnego znaczenia. Funkcje te należą w zasadzie do zakresu poszczególnych dyscyplin naukowych. Zbadanie, zewidencjonowanie i zabezpieczenie świadków rzeczowych (my byśmy powiedzieli „źródła rzeczowych”) należy zaś do zakresu naukowej dokumentacji. To zadanie realizują archiwa, biblioteki i muzea, według zasad trzech



dyscyplin: archiwistyki, bibliotekoznawstwa i muzeologii. Każda z nich ma swój własny zakres działania. Muzeologia bada przedmioty, obrazy, zapisy akustyczne i niektóre pisemne źródła rzeczowe, analizuje i ustala warunki ich zabezpieczenia, rozpatruje i określa możliwości ich dalszego opracowania naukowego oraz wykorzystania w formie muzealnych wystaw.

B. W drugim rozdziale podana jest definicja muzeum: „Muzeum jest to historycznie uwarunkowana instytucja, przeznaczona do systematycznego gromadzenia, badania i utrzymania źródeł rzeczowych w wyznaczonym mu zakresie dokumentacyjnym — przyrodniczym lub humanistycznym — mająca zadania kulturalno-polityczne, których najważniejszym elementem jest naukowo-propagandowa wystawa”. Specyfiką tej instytucji jest jedność wszystkich zasadniczych czynności: zbieractwa, badań, zabezpieczenia i wystawiania. W definicji muzeologii podano ogólnie, że zajmuje się ona problemami, które wylaniają się przy rozwiązywaniu zadań muzealnych, że systematyzuje te zadania i uogólnia na bazie dialektycznego i historycznego materializmu, w formie teoretycznych twierdzeń.

Muzeologia służy innym dyscyplinom opracowaną przez siebie dokumentacją źródeł podstawowych. W związku z tym zajmuje się przede wszystkim badaniem wartości dokumentacyjnej źródeł rzeczowych, ich wykorzystaniem w dalszych badaniach i w wystawiennictwie, ich zabezpieczeniem, restauracją i warunkami przechowywania, ustalaniem norm prawnych i organizacyjnych oraz wytycznych zmierzających do skoordynowania działalności muzealnictwa z postulatami społecznymi. Ponadto muzeologia zajmuje się zasadami i metodami wystawiennictwa, psychologiczno-dydaktycznymi i pedagogicznymi wytycznymi działania i uczy jak muzea powinny być organizowane, aby mogły być najbardziej pożyteczne.

Muzeologia jest samodzielną wiedzą. Ma swoisty przedmiot badań, własną metodologię. Podobnie jak to się dzieje w innych specjalnych dyscyplinach korzysta i opiera się na wynikach nauk pokrewnych.

Przedmiotem badań muzeologii są: zasady selekcji źródeł rzeczowych, systematyki zbiorów i metodyki zbierania, zasady konserwacji źródeł rzeczowych i założeń socjologicznych badań osób zwiedzających muzea, oraz kryteria badań wartości oddziaływania źródeł rzeczowych, występujących w wystawowych zespołach.

Do zakresu metodologicznego należą sprawy = rozwijania zasad i sposobów przeprowadzania selekcji zbiorów: ich inwentaryzacji, katalogowania i magazynowania; = rozwijania metod służących do zachowania i restauracji obiektów; = rozwijania metod oświatowych, propagandowych i werbunku, w oparciu o psychologię, pedagogikę i socjologię.

Systematyka obejmuje następujące zakresy: = teorio-poznawcze założenia specyficznych zadań muzealnictwa; = historię muzealnictwa i poglądów na jego rolę społeczną; = metodologię badań dotyczących zbiorów i wystaw i ich budowy, oraz = norm prawnych, związanych z organizacją muzeów i metod kierowania i zarządzania muzeami. Rozdział ten kończy ustęp poświęcony społecznym funkcjom muzeum, jako instytucji dokumentacyjnej, jako zbiornicy narodowych skarbów i jako placówki oświatowej.

C. Następny rozdział mówi o zadaniach naukowych, zbierackich i oświatowych.

Działalność badawcza koncentruje się na materiale zgromadzonym w zbiorach i dotyczy w pierwszym rzędzie analizy przyrodniczych, społecznych i artystycznych źródeł rzeczowych i ich dokumentacyjnej wartości. Swoiste dla muzeologii badania, nie wykluczają podejmowania przez pracowników muzealnych badań z zakresu innych dyscyplin.

W zadaniach z zakresu zbieractwa podstawowe znaczenie ma postulat obiektywizmu, który wyklucza wszelką

przypadkowość. Przedmioty zbierane muszą być typowe i charakterystyczne. Z tego wynika w dalszej konsekwencji konieczność profilowania zadań poszczególnych muzeów.

Zadania konserwatorskie zmierzają do przerwania naturalnego rozpadu, względnie zmniejszenia szybkości tego procesu i utrzymania zdolności wystawowej eksponatów. Te zadania wymagające fachowych wiadomości, narzucają konieczność zatrudniania kwalifikowanych sił.

Zadania oświatowe wynikają z konieczności dokumentacji przedmiotów muzealnych, potrzebnej: = dla badań współczesnych uczonych i przyszłych ich pokoleń; = dla prowadzenia akcji kształcenia i wychowania, oraz = zaspokajania potrzeb artystycznych i kulturalnych współczesności.

Osobny ustęp poświęcony jest sprawie muzealnych wystaw. Specyfika muzealnych wystaw wynika z odrębnej ich metodyki. Ich podstawowym założeniem jest naukowo-ideologiczna koncepcja, wyrażona w scenariuszu. Wystawy opierać się muszą przede wszystkim na oryginałach, których wartość dokumentacyjna została zbadana. Po za tym obowiązują przy organizacji wystaw następujące zasady: każda wystawa musi mieć swój pedagogiczny cel. W każdej koncepcji wystawy trzeba zmierzać do zachowania jedności między rzeczowością przedstawienia i czytelnością ekspozycji. Wystawy muszą bowiem zaspokajać potrzeby zarówno poznawcze jak i emocjonalne dla ułatwienia ich percepcji. Ponieważ wystawa nie może pokazać całości problemu, istnieje konieczność zastosowania środków pomocniczych w formie druków, opisów, oprowadzania itp.

D. Następny rozdział dotyczy organizacji muzeów. Jednolita i naukowo skoordynowana dokumentacja wymaga jednolitego, fachowego kierownictwa państwowego. Wszystkie obiekty zebrane w muzeach tworzą państwowy zasób muzealny. Muzea regionalne jako najmniejsze jednostki, muszą mieć określony profil swego zakresu działania i powinny być organizacyjnie i fachowo kierowane przez muzea obwodowe (wojewódzkie). Muzea specjalne działają w zasadzie w zakresie swojej dyscypliny, lecz muszą również współdziałać z muzeami regionalnymi, udzielając im fachowej pomocy w zakresie ich specjalności. Całością powinna kierować Naukowa Rada Muzealnictwa i Instytut Muzealnictwa.

Średnie kadry muzealne powinny kształcić się nie tylko w szkole zawodowej muzealnictwa, lecz także w muzeach, którym będą poruczone zadania kształcenia narybku. Personel naukowy winien otrzymać dodatkowe wykształcenie z zakresu muzeologii, i z tego powodu konieczne jest utworzenie przy jednej ze szkół wyższych instytutu muzeologii. Wszyscy pracownicy na kierowniczych stanowiskach naukowych muszą mieć wykształcenie wyższe.

E. Ostatni rozdział zawiera wyjaśnienia terminów użytych w tym elaboracie. Zdefiniowane zostały następujące hasła, podane w kolejności, w jakiej były omawiane w poprzednich rozdziałach: „Oryginalny świadek rzeczowy” (źródło rzeczowe), „Naukowa dokumentacja”, „Wystawa muzealna”, „Zbiory”, „Muzealny świadek rzeczowy”, „Specyfika muzealna”, „Wiedza muzealna” (Museumskunde), „Źródła pierwotne” (Primärquellen), „Obiekty poznania” (Objekte der Erkenntnis), „Przyrodnicze źródła rzeczowe”, „Historyczne źródła rzeczowe”, „Wartość dokumentacyjna”, „Selekcja muzealna”, „Systematyka zbieracka”, „Metodyka zbieracka”, „Zakres zadań”, „Inwentaryzacja”, „Katalogowanie”, „Magazynowanie”, „Zasób zbiorów”, „Eksponat”, „Środki pomocnicze”, „Kompleksowe przedstawienie”, „Profilowanie”, „Zakres fachowy”.

F. Tezy do teorii muzeologii kończy zestawienie bibliograficzne publikacji i artykułów dotyczących filozofii marksistowskiej i problematyki muzeologicznej, które ukazały się w języku niemieckim.



Streszczony elaborat jest ciekawą próbą usystematyzowania problematyki muzeologicznej, próbą uporządkowania zagadnień, które są przedmiotem pracy muzealnej i próbą skonstruowania systemu, któryby wyjaśniał specyfikę tej dziedziny działalności naukowej i aktywności kulturalno-oświatowej i określał jej pozycję w zespole innych dyscyplin. Streszczone tezy są jednocześnie programową wypowiedzią, kreślącą główne cele i zadania muzealnictwa niemieckiego.

Sprawy założeń i celów muzealnictwa są przedmiotem licznych artykułów i opracowań ukazujących się we wszystkich krajach, a przede wszystkim w tych, w których muzealnictwo rozwija się bardziej intensywnie. Również w Międzynarodowej Radzie Muzeów (ICOM), przy okazji zgromadzeń generalnych i licznych konferencji, kolokwiów i stażów, definiowano zasadnicze pojęcia muzeologii i formułowano podstawowe zadania różnych odcinków działalności muzealnej. W naszej literaturze można by również wliczyć sporą ilość pozycji, które są poświęcone podstawowym założeniom muzealnictwa. Te fakty wskazują na aktualność teoretycznych rozważań. Omawiane tezy są więc wyrazem powszechnej i ogólnej potrzeby.

Wytyczne planu pięcioletniego opracował dr Bartke, kierownik Oddziału Sztuk Pięknych i Muzeów w Ministerstwie Kultury N.R.D. Z jego referatu, wydrukowanego jako załącznik do „Neue Museumskunde”, warto podać kilka bardziej, jak się zdaje, interesujących myśli, które charakteryzują główne tendencje i zamierzenia. Punktem wyjścia jest generalna dyrektywa postulująca przystosowanie muzealnictwa do potrzeb polityki kulturalnej państwa. Polityka ta wysuwa jako zadanie pierwszo-planowe koordynację wszelkich zamierzeń wchodzących w zakres ogólnego problemu oddziaływania społecznego. Na odcinku organizacyjnym, idea koordynacji skłoniła autora do wysunięcia propozycji powołania Rady Muzealnictwa<sup>1)</sup>, która ma być zespołem opiniodawczym i koordynującym działalność muzeów regionalnych jak i tych, które podlegają Ministerstwu Szkolnictwa Wyższego i Zawodowego. W Radzie mają być reprezentowani naukowcy i doświadczeni praktycy. Do Prezydium Rady wchodzić będą również przedstawiciele zainteresowanych resortów. Fachowe sekcje będą reprezentowały poszczególne rodzaje muzeów i zagadnienia specjalne. Prowadzenie Sekretariatu powierza się Ośrodkowi Fachowemu Muzeów Regionalnych (Fachstelle für Heimatmuseen). Tam też powstanie komórka naukowej dokumentacji i informacji. Czasopismo „Neue Museumskunde” będzie organem Rady. Do zadań Rady będą należały kwestie perspektywicznego rozwoju muzeów, w którym zaakcentowane będą zadania badawcze, zbierackie, wystawiennicze i oświatowe. Badania prowadzone w muzeach powinny być, zdaniem autora, objęte jednolitym planem. Zbieractwo i wystawiennictwo ma być również skoordynowane, przy czym zapewnione być musi współdziałanie poszczególnych placówek. Rada będzie musiała zająć się także kwestią profilowania muzeów regionalnych, przy czym zakłada się konieczność fachowej opieki ze strony większych muzeów w odniesieniu do małych jednostek.

Inicjatorzy tak pomyślanej Rady spodziewają się, że ściślejsza współpraca państwowych organów z naukowcami i praktykami, przyspieszy i pogłębi pracę tych organów.

Drugim problemem jaki poruszył referent, było zagadnienie udziału muzeów w zbieraniu, opracowywaniu i przedstawianiu historii niemieckiego ruchu robotniczego. Po omówieniu znaczenia i roli historii tego ruchu, autor stwierdza, że materiał zebrany przez muzea, jest jeszcze bardzo szczupły. Do współpracy przy jego uzupełnianiu powinny być wciągnięte szerokie kręgi społeczeństwa. Ośrodek Fachowy Muzeów Regionalnych będzie zaś miał za zadanie udzielać pomocy w organizowaniu zbiorów, badań i wystaw. Tematyka zaś powinna objąć zarówno czasy dawniejsze jak i okres po 1945 r.

Wracając do kwestii profilowania, autor podał, że w N.R.D. czynnych jest obecnie około 500 muzeów regionalnych. Niektóre mają już określony profil t.zn., że są rodzajem muzeów specjalistycznych z zakresu historii, historii sztuki, zoologii, biologii itp. Profilowanie innych może iść w kierunku takich specjalności jak: zabawkarstwo, etnografia, przyroda, historia ruchu robotniczego, a także w kierunku przedstawiania określonych procesów rozwojowych lub historycznych epok. Ustalenie profilu zależy od posiadanych zbiorów. Analiza stanu zasobów może wykazać istniejące braki, a także luki w programach i sieci muzealnej. Profilowanie usunie jednostajność, pozwoli podnieść jakość pracy muzealnej i siłę jego oddziaływania. Realizacja tych zamierzeń, które związane są z akcją profilowania, będzie możliwa jeżeli wciągnie się do współpracy osoby, które gotowe są honorowo pełnić obowiązki urzędowe. Tworzenie muzeów okręgowych, którym by podlegały mniejsze muzea, uważa autor za niewskazane, bo pozbawiało by to władze terenowe ważnego narzędzia działania. Nie oznacza to, aby muzea okręgowe zwolnić od obowiązku współpracy fachowej we wszystkich zasadniczych zadaniach.

Ostatnim problemem jaki autor szerzej omówił — to kwestia wykształcenia i kwalifikacji personelu. Wobec dużego zapotrzebowania kadr, nie będzie możliwe obsadzenie wszystkich stanowisk przez ludzi z wyższym wykształceniem. Zawodowa Szkoła Muzeów Regionalnych kształciła dotychczas w 3-letnim studium muzeologów, którzy zajmowali stanowiska asystentów, kierowników działów lub kierowników muzeów regionalnych. Studium było jednak zbyt teoretyczne. Dlatego wprowadza się od roku 1965/66 roczny staż w sześciu muzeach specjalistycznych, pozostający pod kontrolą Szkoły.

Dla dokształcania muzeologicznego konieczne jest wprowadzenie na uniwersytetach wykładów specjalnych.

Z zagadnieniem kształcenia kadr wiąże się problem pracy oświatowej, która powinna się przede wszystkim opierać na współpracy ze szkołą, co umożliwiła utworzona niedawno grupa robocza Szkoła i Muzeum. Drugim co do ważności terenem działania powinny być, zdaniem autora, kluby młodzieżowe.

Z tego referatu wynika, że muzealnictwo Demokratycznych Niemiec idzie w kierunku większej współpracy z kołami fachowymi i szerokiej koordynacji programowania całościowego przez wypracowanie planu perspektywicznego. Głównymi elementami tego planu będzie problem sieci i profilu oraz współpracy między poszczególnymi placówkami. Ogólny cel jaki przyświeca muzealnictwu naszych zachodnich sąsiadów polega na wprężeniu muzeów w akcję socjalistycznego wychowania. Ten program jest praktycznym odpowiednikiem tendencji jakie wyraziły się w fakcie opracowania tez do teorii muzeologii, zmierzających również do integralnego traktowania muzealnictwa.

K. Mal.

<sup>1)</sup> Diskussionsbeiträge zur Museumswissenschaft. Entwurf von Thesen zur Museumswissenschaft. „Neue-Museumskunde” 1964. Rocznik 7. zeszyt 3 (Beilage).

<sup>2)</sup> Die Perspektive der Museen der Deutschen Demokratischen Republik in der Periode des umfassenden Aufbaus des Sozialismus. Theorie und Praxis der Museumsarbeit. „Neue-Museumskunde” 1965 rocznik 8. zeszyt 1. (Beilage).

<sup>3)</sup> Wskład tak zestawionego zespołu wchodzili: Eberhard Czichon, Herbert Hampe, Rudolf Harm, Dr Erik Hühns, Horst Mauter, Joachim Winkler.

<sup>4)</sup> Rada Muzealna została powołana na mocy statutu, wydanego przez Ministra Kultury i Sztuki w dniu 26. 4. 1965 r. Przewodniczącym jest dr Bartke, sekretarzem Anna Dora Miethe, kierowniczką Centralnej Szkoły Zawodowej Muzealnictwa Regionalnego w Berlinie. Tekst statutu i nazwiska 47 członków podano w nr 4, „Neue-Museumskunde” z 1965 r. Jednocześnie powołano dwie sekcje: Historii Nowoczesnej i Muzeologii.



Tym mianem określa Luc Benoist swój popularny zarys muzeologii, będący wynikiem jego długoletnich doświadczeń wyniesionych z pracy w muzeach Lwru, Wersalu i Nantes. Praktyka, podbudowana solidną wiedzą teoretyczną (Benoist jest również autorem kilku publikacji z zakresu archeologii, historii sztuki i estetyki), przyczyniła się w wielkiej mierze do stworzenia zwięzłego kompendium zamykającego w trzech logicznie ząbieających się częściach ogromny zasób problemów współczesnej muzeologii.

Część pierwsza jako wprowadzenie do dalszych rozdziałów zwięzle przedstawia kształtowanie się zbiorów artystycznych, ich ewolucję od „kolekcjonerstwa do muzealnictwa”, przy czym autor na marginesie jakoby dotyka problemu ważkiego, mianowicie psychologicznego podłoża, warunkującego każde zbieractwo.

Z krótką historią muzeów, od aleksandryjskiego Museionu, po wzniesioną w 1940 National Gallery w Waszyngtonie związane jest także zagadnienie ich architektury, omówione w rozdziale trzecim. Wychodząc z założenia, że budynek muzealny jest derywatem renesansowej „galerii” oraz bardziej kameralnego „gabinetu”, Benoist rozpatruje niektóre rozwiązania architektoniczne XIX i XX w., będąc ilustracją tej tezy. Rozdział jest nie tyle historycznym zarysem rozwoju architektury muzealnej, ile próbą odpowiedzi na pytanie jak powinna wyglądać ta architektura. Uzupełnia go, umieszczony w aneksie, dwuwariantowy projekt 22-piętrowego muzeum zautomatyzowanego, w którym w ciągu półtorej godziny ok. tysiąca zwiedzających mogło by, nie opuszczając wygodnych foteli, obejrzeć także ilość eksponatów. Projekt, opracowany został przez autora przy współudziale architekta Ch. Friese.

Trzonem podręcznika są trzy rozdziały środkowe (4–6), poświęcone eksponowaniu, opracowaniu i konserwacji zabytków, a więc zagadnieniom ściśle związanym z codzienną praktyką muzeologa.

Omówiwszy krótko urządzenie wnętrza gmachu muzealnego (odpowiednie wymiary sal ekspozycyjnych, sposoby ich ogrzewania i aklimatyzacji, wybór stosownego koloru ścian i posadzek, niezwykle ważny a często negliżowany problem zaplecza, którego powierzchnia powinna równać się conajmniej powierzchni wystawowej), autor przedstawia metody eksponowania obiektów z różnych dziedzin (archeologia, prehistoria, etnografia, numizmatyka, grafika, malarstwo etc), zatrzymując się dłużej przy b. ważnej zasadniczej jego zdaniem, kwestii oświetlenia. Podkreślając walory i znaczenie światła naturalnego, którego zdaje się być zwolennikiem, nie negując jednak wartości oświetlenia sztucznego, coraz częściej stosowanego w muzealnictwie.

Opracowanie eksponatu (Benoist ogranicza się tu wyłącznie do dzieł malarstwa), wymaga od pracownika muzealnego doskonałego opanowania warsztatu naukowego, ułatwiającego mu identyfikację, datowanie i analizę obiektu, umiejętności posługiwania się metodami laboratoryjnymi, orientowania się w bieżącym wystawiennictwie i ukazujących się publikacjach (autor dotyka tu niezwykle drażliwej sprawy, mianowicie chronicznego braku katalogów zbiorów muzealnych!).

Końcową fazą opracowania eksponatu jest wpisanie go do katalogu i inwentarza, który pełnić może równocześnie rolę księgi akcesyjnej.

W aneksie nr 2 znajdujemy wskazówki dotyczące rejestracji obiektu, przede wszystkim zaś wzór szczególnie przez autora polecanego 18-to kolumnowego inwentarza włoskiego.

Konserwację zabytku, zabezpieczenie go przed zniszczeniem, pożarem czy kradzieżą omawia L. Benoist w rozdziale 6-tym. Tu również rozpatrzone została niebagatelna kwestia personelu, sprawy administracyjne, budżet muzeum i jego reparycja oraz gromadzenie, poprzez zakupy, dary, legaty i wymianie.

Dla kogo przeznaczone są muzea i jakie są ich zadania w rozwoju współczesnego społeczeństwa? Odpowiedź na to pytanie znajduje się w obszernym rozdziale 7-mym, w którym dochodzi do głosu popularyzatorska pasja autora. Główny akcent położony jest oczywiście na niepoślednią rolę muzeów, jaką spełniają one w kształceniu młodzieży. Krótki historyczny przegląd rozwoju placówek muzealnych zajmujących się tymi zagadnieniami poprzedza omówienie metod popularyzacji stosowanych przede wszystkim w Junior i Childrens Museum w Ameryce. Autor opiera się tu w dużej mierze na wydanej w 1952 r. przez Conseil International des musées publikacji pt. „Musées et jeunesse”, omówionej, przeze mnie w Nr 7–8 Muzealnictwa.

Część ósma zawierająca typologię muzeów (muzea-salony Europy, muzea-kluby Ameryki, muzea-szkoły Związku Radzieckiego) zamyka harmonijnie książkę L. Benoist.

Pobieżny przegląd treści pozwala zorientować się w charakterze publikacji. Jest to, jak zaznaczono na wstępie podręcznika zarys muzeologii, wydany, dodajmy na marginesie, w popularnej serii „Que sais-je?”.

Autor przeznaczają go dla fachowca — muzeologa, dyrektora czy pracownika muzeum. On to, ów nowoczesny Proteusz znaleźć ma w tym sumarycznym kompendium muzeologicznej wiedzy potrzebne wskazówki i rady. Czy rzeczywiście znajduje? Częściowo tak. Niepoślednią bowiem zasługą autora jest zebranie w integralną całość ogromnego materiału rozpatrywanego dotąd rozłącznie w fachowych opracowaniach, usystematyzowanie i podanie go w przystępnej formie. Jednak owa encyklopedyczność uniemożliwia autorowi szersze potraktowanie omawianych zagadnień, rozpracowywanie szczegółów, na czym szczególnie zależeć będzie fachowcom. Dlatego wydaje mi się, iż pożyteczna ta książeczka lepiej spełni swe zadanie jeśli przeznaczy się ją jako podręcznik dla studiujących muzeologię, niż dla kierujących placówką muzealną. Sądzę, że warto byłoby pokusić się o przetłumaczenie jej, uzupełniwszy uprzednio krótką historią kolekcji i muzeów polskich oraz zaopatrzywszy w obfitszą bibliografię, która u Benoist jest skąpa i dość przestarzała, a w każdym razie nie uwzględniająca pozycji czołowych z traktowanego zakresu.

Dominika Cicha

## NOWOCZESNE BUDYNKI I WYSTAWIENNICTWO MUZEALNE

Roberto Aloï — *Musei, Architettura, Tecnica* — (w jęz. włoskim i angielskim Milano 1962) jest rodzajem monografii nowoczesnego budownictwa muzealnego. Składa się ona z dwóch części: szkicu historycznego muzealnictwa, oraz z obszernego katalogu ważniejszych budynków muzealnych

świata, zaopatrzonego komentarzem, przekrojami, rzutami i zdjęciami.

Autor wstępu — *Carlo Bassi* — przypomina historię muzealnictwa, obejmującą nie więcej jak sto lat. Zaczyna się ona od tego momentu, kiedy zbiory sztuki zamiast być przeznaczone



dla wąskiego grona osób związanych z kolekcjonerem, zostają udostępnione publiczności. Po to jednak, by powstało pojęcie muzeum, tak jak my je dzisiaj rozumiemy, należało odstąpić od dawnej idei gromadzenia dzieł sztuki, zastępując ją ideą ekspozycji. Aby jednak udostępnić zbiory publiczności należało zmienić pomieszczenia: mały gabinet kolekcjonera musiał przekształcić się w obszerny budynek muzealny. Autor pokazuje więc jak kształtowała się koncepcja tego budynku. Początkowo były to budowle dość przypadkowe: opuszczone klasztory, kościoły, upaństwowione pałace itp., które służyły za miejsce gromadzenia i prezentacji dzieł sztuki. Pierwsze muzea przypominały raczej magazyny dzisiejszego muzeum: jedno dzieło znajdowało się obok drugiego.

Historia sztuki wnosi tutaj pierwszą ideę ładu tj. grupowania dzieł sztuki według kryteriów naukowych: a więc szkół artystycznych, epok itp. Pierwsza myśl przegrupowania, wyboru dzieł wyszła od krytyków sztuki (Cavalcaselle) we Włoszech. Muzea ulegną powoli przekształceniu dzięki sugestii historyków sztuki, którzy uczynią z nich swój warsztat pracy.

Ewolucja poglądów krytyki na dzieło sztuki — wpływa dodatnio na kształtowanie się dzieła sztuki jako przedmiotu muzealnego. Kierownicy muzeów dochodzą do przekonania, że rola muzeum to nie tylko gromadzenie sztuki, ale przede wszystkim jej prezentacja. I wówczas okazuje się, że do tychczasowe, przypadkowe pomieszczenia, nie mogą pełnić roli budynku muzealnego i że należy stworzyć nowy, specjalnie do tego przystosowany. Odtąd wkraczają do historii muzealnictwa architektki. Idea budynku jako doskonałego organizmu muzealnego kształtuje się zwolna w ciągu półwiecza 1870—1930. Do najważniejszych wydarzeń na tym polu należy: budowa Galerii Whitechapel w Londynie (Townsend, 1897) i muzeum w Hagen (van de Velde, 1902). Datą przełomową jest otwarcie muzeum w Hadze w 1934 r. (Berlage): tutaj powstał model nowoczesnego muzeum jako instytucji naukowej i oświatowej. W Stanach Zjednoczonych powstaje koncepcja muzeum — szkoły. W ten sposób dokonuje się przekształcenie magazynu dzieł sztuki w wielki ośrodek propagandy artystycznej. Muzeum jest nie tylko miejscem czasowych, przemysłanych programowo ekspozycji, ale prowadzi kursy, wykłady itp. stając się ośrodkiem kształcenia poglądów artystycznych zarówno odbiorców jak i twórców (tzw. „idea żywego muzeum”, szczególny przykład, to muzeum w Rio de Janeiro).

Nowoczesna architektura muzealna stara się o: 1° atrakcyjne usytuowanie budynku, takie które przyciąga publiczność, i jest łatwo dostępne, 2° o pokazanie waloru i autonomii dzieła sztuki, poprzez jego ekspozycję. Autor podkreśla fakt, że większość nowoczesnych muzeów, zwłaszcza pozaeuropejskich, znajduje się poza miastem, jest wkomponowana w efektowny pejzaż (muzea japońskie i południowo-amerykańskie). Takie usytuowanie nadaje muzeum atmosferę skupienia i kontemplacji.

Dobra ekspozycja dzieła sztuki, to takie umieszczenie go w przestrzeni muzealnej i oświetlenie, w którym wygląda ono

najkorzystniej. Ekspozycja to właśnie interpretacja dzieła sztuki, wydobycie z niego tego waloru, który wydaje się nam najistotniejszy. Przestrzeń i oświetlenie to scena, na której pojawia się dzieło — aktor. Dotyczy to szczególnie sztuki nowoczesnej, tworzonej „dla muzeum”. Jednakże, jak dowodzi autor tej książki, ekspozycja jest także odkryciem na nowo sztuki starej, nowym spojrzeniem na nią.

Bogactwo materiału dokumentacyjnego nadaje szczególną rangę książce R. Aloï. Jest się przekonany, że doznania widza są tylko wówczas najintensywniejsze, gdy stało się one przedmiotem podwójnej reżyserii muzealnej: architekta i kierownika muzeum.

Dwie trzecie książki to obszerny przegląd współczesnego budownictwa i wystawiennictwa muzealnego, zaopatrzone przekrojami i planami budynków, zdjęciami wnętrz i fasad muzeów. Przegląd omawiający 80 przykładów różnych rozwiązań dotyczy najważniejszych wydarzeń z ostatnich lat dwudziestu. Materiał analityczny został podzielony niejako na trzy grupy:

- a) muzea nowe (30),
- b) muzea zmodernizowane (20),
- c) muzea o unowocześnionej ekspozycji (30).

Większość nowych muzeów — to muzea sztuki nowoczesnej lub muzea techniki. Na wyróżnienie zasługuje tutaj Japonia i Ameryka Południowa. Inne przykłady pochodzą głównie z USA i Włoch oraz pojedyncze realizacje z Francji, Izraela i Ghany. Wśród muzeów zmodernizowanych podane są przykłady muzeów zniszczonych przez wojnę — z Włoch i Niemiec. W związku ze zniszczeniami wojennymi dokonano również modernizacji ekspozycji w większości muzeów europejskich (zwłaszcza we Włoszech i Niemczech). Do najważniejszych realizacji tego typu należą: Galenia Uffizi we Florencji (1950—51), Galleria di Palazzo Rosso w Genui (1961), Muzeum Capodimonte w Neapolu (1956), Brera w Mediolanie (1945—50), i Villa Giulia w Rzymie (1955—60).

O znaczeniu architektury muzealnej świadczy przegląd architektów: pojawiają się tutaj najwybitniejsze nazwiska. Są to: C. Bassi — Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Turynie (1954—59); A.E. Reidy — Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Rio de Janeiro (1954); Yoshida — Muzeum Sztuki Orientalnej w Tokio (1960); Corbusier — Muzeum Sztuki Zachodniej w Tokio (1959); Frank L. Wright — Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (1959); Ph. Johnson — Instytut Munson — Williams-Proctor w Nowym Jorku (1960); Henri van de Velde — Muzeum Kröller-Muller w Otterlo (1953); oraz Svetchine — Muzeum Legera w Briot (1957—59).

Książka R. Aloï daje obszerny materiał informacyjny o ważniejszych rozwiązaniach budownictwa muzealnego, jest więc godną polecenia wszystkim muzeologom i architektom, działającym na polu budownictwa i wystawiennictwa muzealnego w Polsce.

Zygmunt Ważbiński

## REPertoire INTERNATIONAL DES LABORATOIRES DE MUSÉE ET DES ATELIERS DE RESTAURATION

CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS.  
PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES, ROME 1960

Publikacja ta, to coś więcej aniżeli książka adresowa instytucji i laboratoriów zajmujących się konserwacją i restauracją zabytków sztuki, kultury materialnej i przyrody. Drukowaną z zasiłku ICOM formę edycji sprecyzowano na kolejnej konferencji tejże organizacji w r. 1957 w Amsterdamie. Kwestionariusze rozesłane przez rzymskie Centrum wypełniły

instytucje z poszczególnych kontynentów i państw w następujących ilościach: Afryka, 2 państwa, 3 instytucje: 1 pracownik naukowy, 2 konserwatorów, 3 laborantów; Ameryka poza USA: 2 państwa, 5 instytucji, 2 pracowników naukowych, 4 konserwatorów, 6 laborantów. Natomiast USA dysponują 24-ma pracownikami z 25 pracownikami naukowymi,



16 konserwatorami i 44 laborantami. Na kraje Azji przypada 12 pracowni badawczych z 17 pracownikami nauki, 63-ma konserwatorami i 52 laborantów. Wynika z tego więc, że Europa pozostaje nadal centrum o najsilniejszym zagęszczeniu ośrodków konserwatorskich w liczbie 81, przy zatrudnieniu 107 pracowników naukowych, 303 konserwatorów i 451 laborantów oraz pracowników technicznych. Ogólna liczba pracowni konserwatorskich wynosi 131, z tego na kraje rozwinięte całego świata przypada 117 instytucji.

Ankieta ujęła następujące pytania: 1. Nazwę instytucji 2. Adres 3. Datę powstania 4. Stan prawny 5. Zakres działalności. Ostatnie pytanie podzielono na punkty wyjaśniające bliżej charakter placówki, zasięg terytorialny jej działalności, rodzaj konserwowanych zabytków, zakres naukowo-badawczy, specjalizację i program pracy na lata 1956–57. Następny punkt ankiety dotyczył personelu naukowego i technicznego. Kolejny punkt podejmuje sprawę wyposażenia naukowego i technicznego instytucji, a punkt ósmy wymienia publikacje pracowników danej placówki.

Najciekawszym pytaniem stawianym instytucjom, to t.zw. desiderata. Najczęściej porusza się tu zagadnienie klimatu i wilgotności. Wielokrotnie podnoszono również kwestię konserwacji zabytków wykopaliskowych w związku ze zmianami, które zachodzą przy zetknięciu się ich z powietrzem i światłem. Z odpowiedzi wynika także m.in., że mimo postępu technicznego nie wynaleziono dotychczas właściwego sposobu oświetlenia wystaw; używane w nadmiarze światło jarzeniowe zmienia wartości plastyczne eksponatów.

Ankietowane instytucje napotykają też na trudności przy wstępnym określaniu zabytków, rozpoznawaniu ich jakości i ustalaniu postępowania konserwatorskiego. Wynika to m.in. z braku obszerniejszych podręczników technologii m.in. malarstwa, większych kompendiów technologicznych dla innych działów sztuki. Przy obecnym rozwoju techniki należałoby wprowadzić takie metody badania zabytków, które nie

uszkadzałyby struktury obiektów. W dziedzinie samych zabiegów konserwatorskich odnotować należy dezzyderat znalezienia metody szybkiego oczyszczania i konserwacji materiałów szczególnie wrażliwych na klimat tropikalny. Ważnym problemem technologicznym wydaje się kwestia ustalenia właściwej metody konserwacji tkanin i znalezienia nowej jakości werniksów zabezpieczających zabytki metalowe.

W dziedzinie konserwacji malarstwa ankiety podnoszą konieczność prowadzenia badań nad werniksami i ich rozpuszczalnikami, użytecznością żywic syntetycznych, jak i znalezienia skutecznej techniki konserwacji malarstwa współczesnego.

Dodatkową zaletą tej publikacji jest przejrzysty indeks ujmujący nie tylko instytucje, z nazwiskami pracowników, lecz również problemy badawcze opracowywane w poszczególnych ośrodkach, co ułatwi nawiązanie kontaktów między specjalistami. Wykaz nie daje jednak pełnego obrazu istniejących placówek zajmujących się konserwacją zabytków: nie uwzględnia tych, których działalność ma charakter doraźny, czasowy, ani instytucji, których wyposażenie naukowo-badawcze jest zbyt skromne, by gwarantować prawidłowość postępowania, względnie przyczynienia się do rozwoju naukowego metod konserwacji.

Na ogólną liczbę pracowni (131) konserwacją akwarel zajmuje się 2, drzewa 32, ceramiki i szkła 28, skóry i pergaminu 9, rycin 21, papieru i książek 62, metali 30, metali 7, mozaiki 3, malarstwa ściennego 20, malarstwa sztalugowego i miniatur 50, kamienia 38, tkanin 23, witraży 1 (i to polska w Toruniu).

W odpowiedziach złożonych przez poszczególne instytucje można zauważyć, że — jak stwierdzają autorzy wstępu — placówki niedawno założone, nie posiadające jeszcze zbyt wielkiego dorobku, przedstawiły zakres swej działalności i specjalizacji niejako według zamiarów i planów badawczych. Natomiast instytucje o znacznej renomie, dużym doświadczeniu w wielu działach konserwacji, zwężyły w kwestionariuszu zakres prowadzonych przez siebie prac i badań.

Ludwik Przymusiński

## DAWNE MEBLE POLSKIE

Nakładem zasłużonego wydawnictwa „Arkady” ukazała się książka Janiny Gostwickiej p.t. *Dawne meble polskie*, stanowiąca w naszej literaturze pierwszą próbę syntetycznego przedstawienia dziejów meblarstwa w Polsce, opracowanego na poważnym poziomie naukowym. Autorkę znamy z poprzedniej jej publikacji o włoskich meblach renesansowych w zbiorach wawelskich<sup>1)</sup> i z referatu wygłoszonego w roku 1959 na sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej polskiemu rzemiosłu artystycznemu<sup>2)</sup>.

W obu pracach autorka dała się poznać jako badacz sumienny i ostrożny we wnioskowaniu, opierający swoje ustalenia i wywody na szerokiej dokumentacji naukowej. Dobra znajomość zachowanych mebli zabytkowych, zwłaszcza krajowych, i wieloletnia praca w tak poważnych zbiorach jak Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu dały możliwość J. Gostwickiej poznać z bliska liczne i różnorodne okazy zabytkowego meblarstwa. Charakter tej pracy, obejmującej również opiekę nad konserwacją zbiorów, nastroczał stałą sposobność do dokładnego wejrzenia w morfologię zabytkowych mebli, w ich konstrukcję, materiał, procesy zniszczeń i przekształceń.

Miała więc autorka warunki do podjęcia trudnego i pionierskiego zadania przedstawienia całościowego obrazu dziejów meblarstwa w naszym kraju od wczesnego średniowiecza po wiek XIX włącznie, zadania wyjątkowo trudnego ze względu na szczupłość i fragmentaryczność dotychczasowego piśmiennictwa naukowego poświęconego zabytkowym meblom w Polsce. W dotychczasowej naszej literaturze z zakresu zabytkowych

wnętrz jedynie S. Sienicki w książce p.t. *Wnętrza mieszkalne*<sup>3)</sup> poruszył również historię ich wystroju, a więc mebli na całej przestrzeni dziejów aż po współczesność. Podjęte przez autorkę zadania utrudniały specyficzne okoliczności dziejowe, które u nas w stopniu niepomierne większym niż w innych krajach naszego kontynentu zdekompletowały i przemieszały zasoby zabytków dawnego meblarstwa i poniszczyły materiały archiwalne.

Mówiąc o początkach meblarstwa w Polsce autorka słusznie uwzględnia materiały wykopaliskowe, którym, przy intensywnych pracach badawczych, związanych z 1000-leciem Państwa, zawdzięczamy tak wiele w dziedzinie poznania kultury materialnej dawnych wieków w naszym kraju.

W rozdziałach traktujących o polskich meblach z okresu średniowiecza i częściowo renesansu J. Gostwicka wywody swoje, wobec znikomej ilości zachowanych okazów zabytkowych wczesnego średniowiecza i niekompletnego materiału zabytkowego z okresu gotyku i renesansu opiera w pewnej mierze na materiałach ikonograficznych, podobnie jak to się przyjęło w całej literaturze naukowej przedmiotu, zwłaszcza w stosunku do okresu romańskiego i gotyckiego. Gostwicka ustosunkowuje się do przekazów ikonograficznych dawnych mebli z należyтым krytycyzmem i ostrożnością oraz weryfikuje rzetelność przedstawień ikonograficznych przez konfrontację z realnie istniejącymi zabytkami. Różnice zarysowujące się w gotyku pomiędzy charakterem i typowymi materiałami w produkcji meblowej południa i północy kraju znalazły



w książce zwięzłe omówienie. Ograniczając tematycznie swą pracę do mebli świeckich, autorka sięga niekiedy po materiał zabytkowy z zakresu mebli kościelnych czy też ozdobnej stolarszczyzny budowlanej, jako do okazów, które, powstając pod ręką nieraz tego samego rzemieślnika co i meble świeckiego przeznaczenia, ułatwić mogą poznanie istotnych cech charakteryzujących współczesne i przynależne do tego samego regionu meble świeckie. W książce Gostwickiej znajdujemy, obok omówienia mebli wyprodukowanych w kraju, charakterystyczne zjawiska importu mebli do Polski, zwłaszcza w okresie renesansu i w dobie oświecenia.

Dużo miejsca poświęca autorka barokowym meblom gdańskim, szczególnie z okresu około r. 1700, kiedy gdańska produkcja mebli najpełniej zaprezentowała swoje cechy indywidualne. W rozdziale p.t. Od Rokoka do Klasycyzmu daje charakterystykę klimatu kulturalnego Polski w czasach schyłku Rzeczypospolitej przedrozbiorowej i wpływu tego klimatu na kulturę społeczeństwa, rzutującą na produkcję mebli. Dużo uwagi poświęca meblom „kolbuszowskim”, jako wyjątkowo interesującemu zjawisku rodzimej produkcji mebli o bezspornych i swoistych walorach artystycznych i o szerokim zasięgu odbiorców na całym obszarze Rzeczypospolitej. Gostwickiej pomocne były w opracowaniu historii mebli tego okresu liczniejsze materiały źródłowe i opracowania naukowe, zaś, jeśli chodzi o meble „kolbuszowskie” przede wszystkim badania S. Sienickiego.<sup>4)</sup>

Książkę zamyka rozdział o meblach polskich wieku XIX. Jest to rozdział najobszerniejszy. Do swoich spostrzeżeń, zawartych w tej części książki, autorka dysponowała najobfitszym materiałem zabytkowym i archiwalnym. Książka wnosi dużo nowych wiadomości do dziejów polskiego meblarstwa XIX w. Autorka stara się uchwycić główne cechy okresowe i regionalne w naszym meblarstwie XIX w. w ich zależności od zróżnicowanych warunków rozdzielonego rozbiorem kraju.

W z góry zakreślonych ramach małej książki trudno było ustrzec się od pominięcia tej czy innej wiadomości, która mogła być z korzyścią dla czytelnika w książce się znaleźć. Można polemizować na temat słusznego dozowania miejsca w książce w stosunku do wagi gatunkowej tego czy innego zjawiska w dziejach mebla polskiego. Można też wysunąć zarzut nie uwzględnienia żywotności form i konstrukcji mebli powstałych w okresie romańskim, zwłaszcza w meblarstwie ludowym i pominięcia w książce w ogóle meblarstwa ludowego. Autorka podaje, że starała się w swej pracy wydobyć cechy rodzime w twórczości polskich stolarzy. Właśnie w meblach ludowych adaptacja wzorów kolportowanych przez miasta i rezydencje nabierała cech najbardziej swoistych.

Do czynników oddziaływujących na kształtowanie się naszej produkcji meblowej, zwłaszcza w końcu XVIII wieku, należałoby doliczyć poza manufakturami magnackimi, liczne warsztaty stolarskie wzorujące się na magnackich, rozrzucone po dworach szlachty średniozamożnej. Godne uwagi jest też dostrzegalny w lokalnych cechach indywidualnych mebli, głównie z wczesnego okresu XIX w., wpływ szkół i powstałych przy nich środowisk artystycznych np. przy szkołach akademickich Krakowa, Wilna i Warszawy.

Przy omawianiu dawnej produkcji meblarskiej należało też mieć na względzie fakt, że niektóre okazy mebli zabytkowych nie znajdują się w zbiorach lub jest ich mało nie dlatego,

że były rzadko spotykane, ale dlatego, że ilość mebli dawnych, które dotwały do naszych czasów zależy też od trwałości materiału. W szczególności popularne w niektórych regionach meble z olszyny uległy prawie całkowitej zagładzie ze względu na łatwe uleganie zniszczeniu przez robactwo.

Z drobnych uwag jakie się nasuwają przy czytaniu książki chciałbym zwrócić uwagę na szafy zegarowe. W szczupłych ramach pracy nie znalazła autorka miejsca na uwzględnienie tych typowych dla polskich wnętrz, głównie XVIII w., wysokich szafek zegarowych, najczęściej krajowego wykonania piękną stolarską robotą, osłaniających przeważnie importowane angielskie „werki”.

Ponadto nie mógłbym się zgodzić z twierdzeniem jakoby w zwieńczeniu szaf gdańskich często występował herb Gdańska (s. 35). Herb Gdańska znajdujemy często w nadprożach portali ważniejszych budynków miejskich, natomiast w zwieńczeniu szaf, jak również foteli występuje nagminnie nie w okazach autentycznych zabytków, a w oficie produkowanych XIX-wiecznych i późniejszych naiwnych naśladownictwach mebli gdańskich. Oryginały łatwo odróżnić od tych naśladownictw, bo w zabytkowych meblach gdańskich występuje zasadniczo dąb pełny, a nie kleina dębowa.

Uwzględnieniu tych dezyderatów w dużej mierze stały na przeszkodzie wymiary wydawnictwa, redukujące tekst do arkuszy druku, na których autorce i tak udało się zmieścić stosunkowo bardzo obfite zasób wiadomości.

Pod względem wydawniczym nie wyszło na korzyść książce zastosowanie do tekstu zbyt cieniowego papieru, a ilustracje barwne nie zawsze są udane.

Książka J. Gostwickiej na 75 stronach tekstu mogła zmieścić jedynie treściwy zarys historii mebli w Polsce. Utrzymana na dobrym poziomie metodologicznym, oparta na znajomości literatury przedmiotu i na własnych poszukiwaniach i doświadczeniach, praca autorki toruje drogi do dalszych pełniejszych syntetycznych opracowań stolarki artystycznej w naszym kraju. W obecnym stanie badań nad polskimi meblami zabytkowymi, praca taka wydaje się być ponad siły jednego badacza. J. Gostwicka posiada dobrą znajomość zabytków i dziejów meblarstwa południowych regionów Polski. Współpraca badaczy żyjących i działających w innych ośrodkach kraju może i powinna wnieść w zbiorową pracę nad dziejami meblarstwa polskiego pełniejsze rezeźnienie specyfiki lokalnej.

Podręczniki historii sztuki albo pomijają historię mebli, albo traktują to ważne zagadnienie pobieżnie i marginesowo. Toteż zaczerpnięte z literatury podręcznikowej wiadomości nie dają najskromniejszego minimum wiedzy w zakresie tak ważnej dziedziny rzemiosła artystycznego jakim jest stolarstwo, wiedzy niezbędnej dla zajmujących się opieką nad zabytkami rzemiosła artystycznego, ekspozycją muzealną, wystrojem wnętrz historycznych, konserwacją zabytków rzemiosła i dla pracowników urzędów konserwatorskich.

Tym potrzebom służyć będzie książka J. Gostwickiej jako ogólne wprowadzenie do wiedzy o dawnych meblach polskich i jako wskazówka bibliograficzna do szczegółowszego poznania historii meblarstwa. Toruje ona drogę do dalszych opracowań w dziedzinie wiedzy, w której w stosunku do innych krajów jesteśmy znacznie opóźnieni. Na tym polega znaczenie książki i zasługa jej autorki i wydawcy.

Stefan Narębski

#### PRZYPISY

<sup>1)</sup> Janina Gostwicka, *Włoskie meble renesansowe w zbiorach wawelskich*. Wydawnictwo „Sztuka” Warszawa 1954.

<sup>2)</sup> Streszczenie w Biuletynie Historii Sztuki 1960 nr. 3

<sup>3)</sup> Stefan Sienicki, *Wnętrza mieszkalne*. Arkady. Warszawa 1962.

<sup>4)</sup> Stefan Sienicki *Meble kolbuszowskie*. Warszawa 1936.



Silne nagrzanie światłem słonecznym wzmagają ruchy atomów materii, a więc może znacznie przyspieszyć przebieg niszczących reakcji chemicznych zachodzących w materiałach wrażliwych. Stąd — tendencja powszechna do zabezpieczenia wnętrza muzealnych przed insolacją. Nietylko jednak energia cieplna, ale i świetlna może działać niszcząco. Zmiany wywołane przez nią są nawet głębsze, przenika ona bowiem do wnętrza atomu i pobudza elektrony, co w konsekwencji może powodować płowienie barwników lub pękanie łańcuchów cząstek we włóknach organicznych, a stąd i kruszenie materiału.

Taka aktywność fotochemiczna jest właściwa promieniowaniu w całym zakresie widma widzialnego (400—700 nm<sup>1</sup>), jak również w zakresie nadfioletu (poniżej 400 nm). Przy tym im krótsza fala promieniowania, tym większa jego aktywność, a zatem i szkodliwość. Ponieważ zaś źródła światła mają rozmaite widma promieniowania, tj. rozmaite ustosunkowanie intensywności poszczególnych prążków, przeto nawet przy równych mocach promieniowania globalnego różnią się one od siebie pod względem stopnia szkodliwego działania. Moc promieniowania nie może być zatem probierzem aktywności fotochemicznej, nie może być nim również strumień świetlny<sup>2</sup>). Dlatego też w USA wprowadzono w tym celu specjalną wielkość, którą nazwano „wskaźnik prawdopodobieństwa względnego uszkodzenia”. Choć wielkość ta (zdefiniowana w normie amerykańskiej) została ustalona na podstawie wpływu światła na papiery pośredniego gatunku (odniesionego do jednostki natężenia oświetlenia<sup>3</sup>), to z grubsza można posługiwać się tym pojęciem przy ustalaniu stopnia szkodliwości związanej z innymi wpływami niszczącymi.

Klasyfikując stopień szkodliwości różnych źródeł światła według tego wskaźnika, L. S. Harrison ustalił następującą kolejność źródeł według malejącej aktywności: niebo w zimie (przez szybę), niebo pokryte (przez szybę), świetlówka „de luxe” światła chłodnobiałego, świetlówka „de luxe” światła ciepłobiałego, słońce 30° nad horyzontem (przez szybę), świetlówka światła dziennego, niebo pokryte (przez pleksyglas UF 1), świetlówka Philipsa 34/1955), niebo pokryte (przez pleksyglas G911B3), żarówka, świetlówka Philipsa 32.

Co do wrażliwości materiałów na światło, to ustalono<sup>4</sup>), że podlegają zmianom:

- przedmioty pokryte barwnikami, mogącymi płowieć materiałami barwiącymi, atramentami lub zawierające te substancje; tkaniny, skóry, pióra, obrazy (przede wszystkim akwarele); książki drukowane i rękopisy;
  - pewne preparaty mikroskopowe;
  - wiele eksponatów przyrodniczych.
- Nie zmieniają się natomiast pod wpływem światła: kamienie; ceramika, emalie, szkła; metale i stopy.

Pewne rodzaje drewna mają tendencję do ciemnienia, zaś werniksy i lepiszcza farb — do żółknięcia, kurczenia się, zmian powierzchni i rozpuszczalności.

Stopień zmian zachodzących zależy od

- natężenia oświetlenia,
- czasu wystawienia na światło.
- charakteru widma źródła, t.j. jego widmowego rozkładu energii,
- zdolności materiału do pochłaniania promieniowania
- warunków zewnętrznych, tj. wilgotności, temperatury i zawartości gazów czynnych w atmosferze.

Dwa pierwsze wpływy czynią zadość zasadzie wzajemności: powstające zmiany są funkcją iloczynu wartości liczbowych obu tych czynników, czyli naświetlenia<sup>5</sup>), a więc, np. jeżeli natężenie oświetlenia powiększyć dziesięciokrotnie, to dla utrzy-

miania zmian materiału na tym samym poziomie należy czas wystawienia na promieniowanie dziesięciokrotnie zmniejszyć.

Można stąd wnosić, że pożądane jest ograniczenie wartości zarówno natężenia oświetlenia przedmiotów, jak i ich czasu naświetlenia. Drugie jest możliwe do przeprowadzenia z pomocą środków natury organizacyjnej, pierwsze — do pewnych granic-możliwc również do osiągnięcia ze względu na zdolność oka przystosowywania się do różnych poziomów oświetlenia. Podkreślić przy tym jednak należy, że przy niższym natężeniu oświetlenia na eksponatach możemy liczyć na wrażenie podobne jak to ma miejsce przy wyższym tylko wtedy, jeżeli równocześnie całe otoczenie świetlne przedmiotu oglądanego będzie odpowiednio przekształcone.

Takie natężenie oświetlenia uwarunkowane zdolnością ostrzegania i aktywnością fotochemiczną powinno (L.S. Harrison) na przedmiotach o największej wrażliwości wynosić ok. 50 luksów<sup>6</sup>), na przedmiotach o średniej wrażliwości 120—150 lx, a na przedmiotach niewrażliwych na światło 300 lx. Przy świetle dziennym i właściwym użytkowaniu żaluzji natężenie oświetlenia na eksponatach wynosi przeciętnie ok. 600 lx. Naświetlenie roczne przy 10 godzinach dziennego wystawiania na światło osiąga zatem od 160 000 luksogodzin do 1 000 000 lxh, a przy świetle dziennym przeciętnym 2 000 000 lxh.

Badania przeprowadzone w amerykańskim Mellon Institute wykazały, że przy oświetlaniu poprzez szybę szklaną świetlówką światła dziennego niektórych atramentów do pisania, opraw z malowanej skóry, tradycyjnych barwników do tkanin, barwników pastelowych i akwarelowych wyraźne zblaknięcie może wystąpić po naświetleniu rzędu 10 milionów luksogodzin (przy temperaturze otoczenia 27°C i wilgotności względnej 30%). Wyraźnego zblaknięcia pewnych barwników oczekiwać zatem można przy poziomie 300 lx już po 70 latach, zaś przy poziomie 50 lx — po 440 latach.

Zabezpieczenie przed wnikaniem do wnętrza i na eksponaty zbyt silnego światła dziennego zapewniają w muzeach żaluzje, ekrany, story, szkła rozpraszające, albo pokryte cienką warstwą metalu, albo też filtry szare, obojętne. W miarę zmian światła są one przestawiane przez personel lub też, lepiej, za pomocą urządzeń elektronowych.

Zmniejszeniu do minimum ulec powinien również drugi z czynników naświetlenia — czas wystawienia na światło. Zasadą ogólną być powinno wystawianie na światło eksponatów wrażliwych tylko w godzinach udostępnienia sali, zaś w pewnych przypadkach (np. gabloty z manuskryptami i miniaturami) nawet tylko na życzenie zwiedzających lub też tylko na krótki okres czasu, przy zastosowaniu wyłączników czasowych. Poza godzinami otwarcia żaluzje i story powinny być zasunięte.

Co do promieniowania w nadfiolecie, które w zakresie od 310 nm do 400 nm jest przepuszczane przez szkło okienne i bańki lamp, to, jako nie biorące udziału w akcie widzenia, a mogące zwiększać szybkość reakcji fotochemicznych (czasem nawet 10 krotnie) — powinno ono być *eliminowane* w wszystkich wrażliwych na nie przedmiotach muzealnych. Stosuje się w tym celu rozmaite środki, a w szczególności: oświetlenie pośrednie odbite od powierzchni pokrytych bielą cynkową lub tytanową, bądź przepuszczenie wiązki świetlnej oświetlającej przedmiot przez *filtr nadfioletu*. Szkła nieorganicznego bezbarwnego pochłaniającego nadfiolet nie udało się dotąd otrzymać, szklane filtry nadfioletu posiadają zabarwienie żółtawe. Są natomiast dwa typy bezbarwnego *pleksyglasu*: UF i G911B<sup>7</sup>) w postaci folii, znacznie tańszej zresztą od szkła specjalnego. Płytki z takiej folii nadają się do pokrywania



szklenia świetlików światła dziennego i okien, zaś rurki z podobnego materiału — do nasuwania na rury świetlówek. Istnieją również lakiery o podobnych właściwościach, nadające się szczególnie do pokrywania świetlówek (pokrywania szkieł ochronnych gablot jest mniej wskazane, ze względu na trudność równomiernego rozłożenia lakieru). Oprócz filtrowania nadfioletu, pożądane jest, wszędzie *gdzie barwa nie wchodzi w grę*, filtrowanie promieni najaktywniejszych z widzialnych, a więc — fioletowych i niebieskich. Takim filtrem (żółtym) jest np. stosowany do oświetlenia druków i rękopisów filtr z pleksiglasu UF 3. Jeżeli filtry takie umieścić nie na ekspozycjach, ale na lampach oświetlenia ogólnego, to znacznie mniej spostrzeżać się powodowaną przez nie zmianę *odcienia* (tonu).

Odporność na wpływ niszczący światła zależna jest od własności samego materiału. Tak np. papiery produkowane ze szmat są bardziej odporne niż gazetowe, a z materiałów włókienniczych najodporniejsza jest wełna, następnie zaś idą w kolejności bawełna, juta i jedwab. Odporność każdego z tych materiałów zależna jest z kolei od innych czynników, np. od grubości włókna, a również od czynników zewnętrznych, jak *obecność ładunków elektrycznych*<sup>8)</sup>, koncentracja barwnika i in.

Najważniejszy wpływ spośród czynników otoczenia wywiera wilgotność przedmiotu, zaś temperatura jego — głównie tylko pośredni, mianowicie przez swój wpływ na wilgotność.

Woda nie wchodzi tu do reakcji, ale wpływa katalitycznie na jej przebieg. Chodzi więc tu o wilgoć *rekuperowaną* (odzyskiwaną) przez włókna roślinne i zależną od temperatury samego przedmiotu, nie zaś o wilgotność względną i temperaturę otoczenia, mierzone zazwyczaj w salach muzealnych. Zależności między tymi parametrami (ważnymi z innych względów) a wrażliwością materiałów często nie można doszukać się wyraźnego związku. Pewne badania wykazały, że wpływ światła jest najmniejszy, gdy przedmiot jest pozbawiony wilgoci. Ponieważ zaś z innych względów byłoby to niedopuszczalne, należałoby uznać za pożądane zachowywanie wilgotności względnej pomieszczeń z przedmiotami wrażliwymi na działanie światła na najniższym dopuszczalnym jej poziomie.

Same reakcje fotochemiczne uważać trzeba za reakcje powolnego spalania. Należy je zatem przypisać aktywności tlenu atmosferycznego. Doświadczenia wykazały, że przy izolacji materiału od tego wpływu niszczące działanie światła w ogóle nie występuje. Jakkolwiek nie można stosować takiej izolacji powszechnie, to od wielu lat niektóre specjalne ekspozycje są utrzymywane z dobrym wynikiem w próżni lub otoczeniu gazu obojętnego.

Do artykułu Filler dołączył bogatą bibliografię przedmiotu.

Władysław Felhorski

#### PRZYPISY

<sup>1)</sup> 1 nm = 1 nanometr = 10<sup>-9</sup> m

<sup>2)</sup> Wielkość pochodna mocy promienistej uwzględniająca selektywność odbierania przez średnie oko ludzkie wrażeń promieniowania monochromatycznego o równej mocy lecz o różnych długościach fali. Strumień mierzy się w lumenach (lm).

<sup>3)</sup> Strumień świetlny odniesiony do jednostki pola oświetlanej płaszczyzny. Natężenie oświetlenia wyraża się w luksach (lx) przy czym 1 lx = 1<sup>lm</sup>/m<sup>2</sup>.

<sup>4)</sup> Icom Commission for Lighting of Museums Objects. „Use of Fluorescent Lights in Museums”. International Council of Museums, Paris, 1953.

<sup>5)</sup> Naświetlenie wyraża się w luksogodzinach (lxh),

<sup>6)</sup> Natężenia oświetlenia mierzy się prostym przyrządem składającym się z wrażliwego na światło ogniwa fotoelektrycznego, przykładanego do płaszczyzny pomiaru i z miernika elektrycznego wyskalowanego w luksach, którego prąd więc i wskazania są wzajemności prostej do natężenia oświetlenia.

<sup>7)</sup> W artykule nie podano bliższych danych o tych filtrach i ich produkcji. Zapewne są one wytwarzane w USA.

<sup>8)</sup> Autor nie wyjaśnił rodzaju tego wpływu, ani też intensywności. Można przypuszczać, że wpływ niszczący jest tym większy, im silniejsze są ładunki elektryczne. Ponieważ zaś szczególnie silnie ładują się niektóre tkaniny syntetyczne, można postawić pytanie, czy stykające się z nimi tkaniny z włókna naturalnego (np. przy laminowaniu) nie są narażone na szybsze uszkodzenie przez światło.

#### SŁOWACKA BIBLIOGRAFIA MUZEOLOGICZNA

(VYBEROVÁ BIBLIOGRAFIA ZAHRANIČNEJ MUZEOLOGICKEJ LITERATURY, Č. 1 : 1962-4 : 1965, BRATISLAVA)

Od 1962 r. „Gabinet pracy muzealnej i krajoznawczej” przy Słowackim Muzeum Narodowym w Bratysławie, wspólnie z analogiczną komórką Muzeum Narodowego w Pradze, regularnie wydaje roczną bibliografię *Wybór zagranicznej literatury muzeologicznej*. Dotychczas ukazały się 4 tomy tej powielanej w 500 egzemplarzach publikacji, obejmujące materiał za lata 1960 (a częściowo i 1959) do 1963 r. Redaktorami są D. Rihová i J. Turková.

Celem wydawnictwa jest udostępnienie pracownikom muzealnym obcojęzycznych, na ogół trudno dostępnych, czasopism fachowych, by tą drogą bieżąco ich informować o rozwoju światowego muzealnictwa, wzmocnić zainteresowanie wykonywanym zawodem, podnieść kwalifikacje. Wydawnictwo ma więc nade wszystko charakter szkoleniowy, przystosowany do potrzeb i możliwości pracowników muzealnych Czechosłowacji.

Tak pomyślana bibliografia, nie tyle ma zapewne odsyłać do szczegółowych opracowań zagranicznych, co — w miarę możliwości — zastąpić je i przyswoić. Jest więc wykazem adnotowanym, czasem streszczającym cudze wywody, czy podającym ich wnioski i wyniki, czasem — tylko treść. Pożyteczność takiej pracy jest niewątpliwa, tym więcej, jeśli się zważy, że czytelnik (władający językiem słowackim) może się w ten sposób zapoznać z publikacjami w wielu językach, także i mało

rozpowszechnionych — jak węgierski, skandynawski, a nawet chiński.

Bibliografia nazywa się wyborem, w rzeczywistości jednak jest przeglądem tego, czym dysponują biblioteki głównych muzeów na terenie Czechosłowacji. A jeszcze ściślej — co do tych księgozbiorów wpływa w poszczególnych latach. Wiemy zaś z własnych doświadczeń, że są to sprawy dość płynne, że nie zawsze udaje się zapewnić stałe, wieloletnie nadchodzenie poszczególnych periodyków. Toteż i w bibliografii omawianej, corocznie zmienia się liczba przejrzanych czasopism, wahając się między 50 i 57 tytułami. Z tym jednak, że w miarę możliwości uzupełnia się zawartość pism wstecz, od roku 1960. W ten sposób bibliografia słowacka nie może zastąpić wielkich międzynarodowych wykazów bibliograficznych, tym bardziej, że ze względów zapewne technicznych (bo trudno wytłumaczyć to w innych sposób) ograniczono się do wydawnictw periodycznych, dodając do nich tylko co roku przegląd paru (2 do 8). zupełnie przypadkowych, druków zwartych.

Układ bibliografii, kolejność działów, jak i zaklasyfikowanie poszczególnych pozycji, niejednokrotnie nasuwają wątpliwości (z rzadka wyjaśniane przez indeks rzeczowy). Redakcja wyraźnie jednak dokłada starań, by wydawnictwo zbliżało się do kształtu coraz to doskonalszego. Te zmiany najwidoczniej-



sze są w ostatnio wydanym tomie IV, w którym zmieniono nieco układ i kolejność, nade wszystko zaś połączono bibliografię z katalogiem centralnym, dodając nazwy bibliotek (i sygnatury) posiadających dane czasopismo. Ten wykaz zorientuje i polskiego czytelnika w zasobności poszczególnych księgozbiorów w nasze periodyki. Jest jednak rzeczą niezrozumiałą, że ograniczono się do bibliotek muzealnych, a nie sięgnięto też i do kilku choćby księgozbiorów ogólnych — narodowych, okręgowych, czy uniwersyteckich. W tomie III redakcja zwróciła się do pracowników muzeów z apelem, by jej zgłaszali, jakie czasopisma do ich macierzystych placówek nadchodzą, a nie zostały dotychczas do bibliografii wykorzystane.

Tomy są mniej więcej tej samej objętości: 160—230 stron i 500—600 pozycji. Wśród nich prace polskie stanowią odsetek poważny. Ale ich znaczna część przypada na masę drobnych notatek z powielanego „Biuletynu informacyjnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, wykorzystywanego i omawianego w zakresie chyba przesadnie dużym. Poza tym w pełni dochodzi i jest odnotowywane „Muzealnictwo”. Reszta pism polskich tej regularności wykorzystywania już nie wykazuje. Są to: „Kwartalnik historii kultury materialnej”, „Kwartalnik historyczny”, „Materiały zachodnie-pomorskie”, „Ochrona zabytków”, „Roczniki etnografii śląskiej”, „Silesia antiqua”, „Z otchłani wieków”, roczniki muzeów w Bytomiu, Krakowie, Szczecinie i Toruniu oraz „Fontes archaeologicis posnanienses”. Braki są więc ogromne. Spośród samych tylko wydawnictw poszczególnych muzeów nie ma choćby „Bulletin du Musée National de Varsovie”, „Muzealnictwa wojskowego”, biuletynu Muzeum w Grudziądzu, roczników muzeów: Narodowego i Mickiewicza w Warszawie, Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, muzeów w Białymstoku, Kielcach, Lublinie, Olsztynie, Wrocławiu i wielu innych. Brak wszelkich

pism z dziedziny nauk ścisłych i techniki, brak „Biuletynu historii sztuki” i tak dalej i dalej. Może dobrze byłoby nawiązać z Redakcją kontakt, wskazać główne luki w polskim materiale i — albo dostarczyć pisma do zasadniczych muzeów, albo przynajmniej noty bibliograficzne.

Całość bibliografii ułożono w następujące działy: 1. Zagadnienia metodyczne. 2. Historia muzealnictwa. 3. Naukowo-badawcza praca muzeów. 4. Działalność naukowo-oświatowa. 5. Nowe nabytki i ewidencja zasobów. 6. Konserwacja i ochrona zabytków (ruchomych, czasem i poza muzeami). 7. Wystawiennictwo i propaganda działalności muzealnej. 8. Budynki muzealne i urządzenia wnętrz. 9. Szkolenie personelu, podnoszenie kwalifikacji, zjazdy i konferencje. 10. Muzea regionalne i specjalistyczne (potem dział ten rozdwojono na Muzea ogólne i na Muzea specjalistyczne, łącznie z omówieniem poszczególnych działów muzeów ogólnych). 11. Współpraca muzeów ze szkołami, kluby, praca wolontariuszy. 12. Organizacja i administracja muzeów. 13. Bibliografie, literatura muzeoznawcza. 14. Statystyka, liczby zwiedzających. W tomie IV dodano jeszcze nowy dział: Personalia.

Słowacka bibliografia muzeologiczna założona została wyłącznie jako pomoc dla pracowników sieci muzealnej Czechosłowacji. Jednak jej ostatni, czwarty tom przyniósł niemieckie, francuskie i angielskie przekłady wstępu i nazw poszczególnych działów. Wskazuje to, że aspiracje redakcji zwiększyły się, że periodyk nabiera znaczenia międzynarodowego. Że może być wykorzystany — jeśli o tytuły chodzi — w różnych krajach, a w pełni dostępny ma być dla tych narodów, które uporają się ze słowackim tekstem omówień. Przede wszystkim więc może być zalecony czytelnikowi polskiemu. Uzasadnia to omówienie publikacji na tym miejscu.

*Andrzej Ryszkiewicz*



# PRZEGLĄD CZASOPISM MUZEALNYCH

## MUSEUM

Wyd. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris. Kwartalnik. W języku francuskim i angielskim.

Rocznik XVII (1964), Zeszyt 1—4.

J. H. Langaard, *Le musée Munch, Oslo* (Muzeum Muncha w Oslo), s. 6—9, 16 il. otwarte w Oslo 29. V. 1963. Wzniesione przez architektów norweskich; Gunnar Fougner i Eimer Myklebust, celem pomieszczenia wszystkich zbiorów zapisanych w testamencie miastu Oslo przez zmarłego w 1944 r. artystę. Budynek z betonu oblicowany jest sztucznym kamieniem i częściowo drewnem. Rozplanowanie wewnątrz pozwala na kolejne zwiedzanie różnych części zbiorów, konstrukcja gablot daje możliwość dowolnego ich przekształcania. Dogodne połączenie sal wystawowych z magazynami. W budynku przewidziano pracownie konserwatorskie, salę wykładową, bibliotekę, archiwum, salę wypoczynkową, kawiarnię, restaurację z osobnym wejściem, pokoje gościnne. Sale wystawowe mieszczące rysunki i grafikę posiadają wyłącznie światło elektryczne, inne — górne oświetlenie dzienne, w razie potrzeby można kierować światło boczne przez większą część ścian półn.zach., ściany te są zaopatrzone w ruchome, prostopadłe, podobne do okiennic płaszczyzny drewniane, które można ustawiać w trzech położeniach.

K. Alander. *Le musée d'architecture finlandaise, Helsinki*, (Muzeum architektury fińskiej, Helsinki), s. 14—17, 5 il. Założone w 1956 (Soumen Rakennustaiteen Museo) z inicjatywy fińskich architektów ma charakter półoficjalny i pracuje głównie dzięki dotacjom ze strony państwa. Mieści się dotychczas w starym prywatnym domu. Trzon muzeum stanowi archiwum, dostępne również dla studiujących (zawierające dokumenty przygotowawcze — szkice, plany fotografie, fotoreprodukcyjne, powiększenia dla wystaw. Muzeum posiada bibliotekę, liczne i doskonale ułożone kartoteki. Przygotowuje się oddzielne archiwum dla urbanistyki. Muzeum prowadzi trzykierunkową działalność: gromadzenie i konserwowanie dokumentów, prace poszukiwawcze i działalność informacyjną organizowania wystaw. W Finlandii odbywa się raz na pięć lat wystawa na temat „Budownictwo w Finlandii” a także wystawy tematyczne poświęcone konkretnym zadaniom architektury, wystawy historyczne i o tematyce teoretycznej. Muzeum utrzymuje kontakty z całym społeczeństwem Finlandii i z innymi państwami za pomocą wystaw organizowanych przy współpracy architektów i muzeów w poszczególnych krajach. Do końca 1963 r. wysłano zagranicę 18 wystaw na temat współczesnej architektury.

L. A. Parsons i S. F. de Borhegyi, *Le Milwaukee Public Museum*. Ekspozycja zbiorów w Milwaukee Public Museum, s. 25-32 11 il.

Autor omawia projekty urządzenia ekspozycji w muzeum przyrodniczym po przeprowadzce do nowego budynku. Zbiory

poszczególnych działów, eksponowane dotychczas w sposób akademicki, mają być łączone zależnie od nowej tematyki głównej. Pierwsze piętro zawierać będzie ekspozycję, której tematem jednoczącym będzie „Czas”. Będą tu zużytkowane materiały działów geologii, archeologii, historii i techniki. Drugie i trzecie piętro będzie poświęcone „Przestrzeni” w układzie geograficznym z wyodrębnieniem naturalnych i kulturalnych regionów świata. Jednoczącym momentem będzie ekologia. Wprowadzeniem do tego działu będzie sala poświęcona tematem biologicznym i kulturalnym. Ekspozycja regionu geograficznego ma obrazować środowisko naturalne obejmujące geologię, zoologię i botanikę, a ponad to etnologię, która przedstawi związek różnych kultur z regionem. Autor omawia rozplanowanie wewnątrz połączonych ruchomymi schodami i windami obsługiwanymi przez zwiedzających.

H. Volse. *Le nouveau Musée Zoologique de Copenhague*. (Nowe muzeum zoologiczne w Kopenhadze) s. 35—38, 9 il. Nowo wznoszony budynek w centrum naukowym miasta, 7-piętrowy. Na dwóch górnych piętrach będą wystawione zbiory, do których zwiedzający będą mieli dostęp schodami i windami znajdującymi się w osobnej wieży. W części środkowej gmachu, na każdym piętrze przewidziano dwa pomieszczenia do przechowywania zbiorów naukowych. (Sale nie ogrzewane bezpośrednio, tylko za pośrednictwem otaczających je ogrzanych pomieszczeń.) W północnej i południowej części budynku umieszczone będą pracownie działów naukowych, administracja, biblioteka, restauracja itp. Dla uniknięcia przewożenia obiektów magazyny będą przylegały do pracowni naukowych. Pracownie techniczne (wielka sala warsztatowa, pomieszczenie dla zdejmowania skór, ich wyprawy, malarnie, stolarnie, pracownie mas plastycznych itp.) oraz sala zebrań na 132 osoby znajdą się w przybudówce z południowej strony nowego gmachu.

K. Malinowski. *La reconstruction et le développement des musées en Pologne* (Odbudowa i rozbudowa muzeów w Polsce) s. 43—47, 16 il. Muzealnictwo polskie poniosło wielkie straty w czasie ostatniej wojny w zbiorach i zabytkach historycznych. Przystępując do usuwania zniszczeń wojennych Rząd P.R.L. postanowił nie tylko odbudowę muzeów lecz również odtworzenie i uzupełnienie zbiorów, zwiększenie liczby muzeów i ich aktywności. Za sprawę najpilniejszą uznano zabezpieczenie zabytków i zespołów historycznych i przystosowanie ich do celów muzealnych, odkładając czasowo budowę nowych gmachów. Obecnie przystępuje się do rozbudowy odnowionych po wojnie gmachów, m.in. trzech Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, których zbiory stale wzrastają. Autor artykułu omawia szczegółowe plany rozbudowy nie tylko wyżej wymienionych muzeów ale i innych, jak etnograficznego w Toruniu, które łączy zabytkowy arsenał z nową konstrukcją,



Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie, które znajdzie pomieszczenie w adaptowanym gmachu dawnego, banku oraz plany przebudowy i powiększenia dla celów muzealnych za- bytkowego zamku w Lublinie. Odpowiadający wymaganiom architektury współczesnej jest nowy projekt kompleksu budynków w Parku Narodowym w Białowieży. Będzie to zespół obe mujący muzeum, hotel i schronisko. Analizując dokładnie plany poszczególnych muzeów, autor wykazuje że uwzględniono w nich funkcjonalność pomieszczeń, stosując zasadę swobodnej przestrzeni przy rozmieszczeniu ekspozycji, oddzielono części administracyjno-gospodarcze od części ekspozycyjnej. W projektach, które łączą postulaty współczesnej architektury z najnowszymi wymaganiami muzealnictwa, zastosowano najdogodniejsze naturalne i sztuczne oświetlenie, klimatyzację i ogrzewanie. Harmonijna współpraca muzeologa i architekta pozwala przypuszczać, że projekty omawiane przez autora odpowiadają wymaganiom stawnym współczesnym muzeom.

*Wystawa sztuki Wschodniego Islamu ze zbiorów Calouste Gulbekian, Lizbona.* (M.T. Gomes Ferreira, s. 49–50, 9 il.) Pomimo, że prace przy budowie przyszłego muzeum nie zostały zakończone, Fundacja Calouste Gulbekian zdecydowała, że należy organizować wystawy czasowe. Wystawę obrazów zorganizowano w Londynie (1937), w Waszyngtonie (1950), w Paryżu (1960), a w 1961 powiększoną w Lizbonie w gmachu Muzeum Narodowego Sztuki Starożytności. W maju 1963 w muzeum tym otwarto wystawę sztuki Islamu, obejmującą 154 obiekty pochodzące z Syrii, Persji i Turcji. Są to szkła i ceramika syryjska z XII–XIV w. ceramika, tkaniny, miniatury, ilustracje, oprawy książek, wyroby z nefrytu, perskie z XII–XVIII w., wyroby ceramiczne i tkaniny tureckie z XV–XVIII w. Wystawa ma być otwarta dwa lata. Wydano katalog. Pracownicy naukowcy fundacji opracowują program przyszłych prac naukowych i oświatowych.

*Muzeum Morawskie — Brno* (J. Jelinek) — s. 54–56, 8 il. Założone w 1818 r. w celu przyjsia z pomocą rolnictwu. Drugie co do znaczenia muzeum czechosłowackie. W dużym stopniu zniszczone w czasie wojny, obecnie odbudowuje się i reorganizuje. Prowadzi działalność naukowo-badawczą, oświatową i dokumentacyjną. Autor uważa, że tylko drogą koordynacji w.w. kierunków wielkie muzeum może stać się zwartą całością i odegrać ważną rolę w życiu i rozwoju społeczeństwa. Od 1960 muzeum składa się z nast. działów: geologia, paleontologia, mineralogia, zoologia, entomologia, botanika, antropologia, prehistoria, historia, etnografia, numizmatyka, historia muzyki, teatru i literatury. Należy podkreślić doniosłość pracy dokumentacyjnej, która jest podstawą przy urządzaniu wystaw oraz pracy oświatowo kulturalnej. Istnieje specjalny dział poświęcony zagadnieniom muzeologii. Pracownia: fotograficzna, filmów dokumentalnych, dział wydawnictw, sale rysunkowe. Projektuje się stworzenie pracowni makiet i laboratorium chemicznego dla opracowywania metod konserwacji obiektów muzealnych. Muzeum nosi się z zamiarem stworzenia działu współpracy z zakładami naukowymi. Ważnym zadaniem, które mogłoby być zrealizowane w ścisłym kontakcie z władzami centralnymi, to kontrola, z punktu widzenia naukowego, pracy wielu małych muzeów.

R. L. Filler, *Contrôle des effets détériorants de la lumière sur les objets de musée* (Niszczące działanie światła) s. 58–84, 27 il. Sprawozdanie z artykułu (patrz dział Recenzji) s. 148.

*Muzeum Ugandy w Kampala* (W. Bishop), s. 99–102, 6 il. W ciągu ostatnich 2 lat Muzeum w Ugandzie szybko się rozwinęło. Do istniejącego budynku włączono w 1962 r. pawilon

Niepodległości, poświęcony nauce i przemysłowi. Ekspozyty obrazują rozwój przemysłu Ugandy w ciągu ostatnich 100 lat; trzon wystawy stanowią modele czynnych zakładów. W 1961 otwarto galerię dla wystaw czasowych (których wiele zorganizowano); wpłynęło to wybitnie na zwiększenie frekwencji w muzeum. Największym powodzeniem cieszyła się wystawa naukowa zorganizowana przez Brytyjskie Centralne Biuro Informacyjne, którą w ciągu 3–ch tygodni zwiedziło 123.000 osób. Muzeum posiada już zespół pracowników miejscowych (afrykańczyków). Prace oświatowe rozpoczęto w 1963 r. i od tej pory z pomocą finansową fundacji Forda, muzeum rozwija się jako instytucja oświatowa.

*Muzeum amerykańskiej sztuki ludowej, Santiago — Chile* (T. Lagd)

Z okazji V Międzynarodowej Konferencji Prasy w 1935 r. w Santiago zorganizowano wystawę, zabawek, instrumentów muzycznych, figurek dekoracyjnych itp., które można było nabyć na targach. W czasie obchodu 100-lecia Republiki Chile ekspozyty te zostały wystawione w Muzeum Narodowym Sztuk Pięknych. Z kolei pokazano je powtórnie na wystawie dla uczczenia 100-lecia uniwersytetu i wystawie sztuki ludowej krajów Ameryki (1938). Wraz z ekspozytami nadesłanymi przez inne kraje Ameryki stworzyły one załączek przyszłego Muzeum Sztuki Ludowej. Muzeum z powodu braku funduszy mieści się w 3 salach budynku państwowego. Nie mając dostatecznego pomieszczenia muzeum organizuje wystawy czasowe poświęcone jednej kategorii przedmiotów. Muzeum prowadzi prace poszukiwawcze, ażeby uratować resztki tradycji ustępującej pod naciskiem wielkiego przemysłu. Dzięki jego działalności udało się wywołać duże zainteresowanie sztuką ludową. Muzeum organizuje prelekcje, wydaje publikacje, wyświetla filmy. Zanikające już rzemiosło rozpoczęło nowe życie. Autor uważa, że Muzeum sztuki ludowej Ameryki (do wytworów ludowych pochodzenia chilijskiego a raczej kreolskiego włączono wytwory sztuki ludowej meksykańskiej, peruwiańskiej, ekwadorskiej boliwijskiej i brazylijskiej) jest predestynowane do zajęcia jednego z przodujących miejsc pośród muzeów przyszłości.

L. B. Brea. *Le Musée archéologique national de Syracuse* (Narodowe Muzeum Archeologiczne w Syrakuzach) s. 120–124, 7 il.

Narodowe Muzeum Archeologiczne w Syrakuzach założone w 1884 w centrum miasta postawiło sobie za cel zebranie zabytków sztuki antycznej całej wschodniej Sycylii. Wskutek intensywnych prac wykopaliskowych i poszukiwawczych stan posiadania muzeum do 1935 znacznie powiększył się. Gmach Muzeum szybko stał się zbyt mały a ekspozycja przestarzała. To zadecydowało o budowie nowego gmachu na przedmieściach Syrakuz, którą powierzono Franco Minissi i Vincenzo Cabianca. Rozplanowanie gmachu jest pomyślane w ten sposób, ażeby każdy dzień zwiedzania był poświęcony tylko jednemu określone mu historycznie i artystycznie okresowi i dawał możliwie pełny obraz Sycylii z tego czasu. Muzeum składa się z 5 działów: prehistorycznego, historii greckiej kolonizacji Sycylii, okresu od poł. V w. do zdobycia Syrakuz przez Rzym (450–212), Sycylii pod władzą cesarstwa rzymskiego, okresu chrześcijańsko-bizantyjskiego. Ekspozycja jest pomyślana w ten sposób, ażeby zadawalać sprzeczne nieraz wymagania dwóch kategorii zwiedzających: szerokiej publiczności, której należy pokazać w jak najbardziej zajmującej formie niewielką liczbę wybranych ekspozycji i specjalistów, którzy chcą widzieć jak najwięcej ekspozycji w dokładnym bezwzględny porządku i w powiązaniu ze środowiskiem.

W tym celu przewidziano obok sal stanowiących „szlak turystyczny”, sale przeznaczone dla specjalistów, co pozwala równocześnie ograniczyć do minimum magazyny. W celu korzystnego rozwiązania tego podwójnego zadania, muzeum



uwzględniło rozwiązanie wnętrz w ten sposób, ażeby ścianki działowe można było zmieniać w miarę potrzeby.

F. Minissi, *Architecture et distribution des locaux* (Architektura i rozplanowanie wnętrz), s. 124—126.

Projekt architektoniczny przedstawiony przez architekta Muzeum w Syrakuzach przewiduje szereg budynków wkomponowanych w otaczający je park. Przyjęto system niewielkich budynków. Oddziały dydaktyczne muzeum zgrupowane są wokół jednego centrum, zbiory zaś rozmieszczono odpowiednio do potrzeb różnego typu zwiedzających. W tym celu każdy dział będzie składał się z 2 części, jednej — uwzględniającej ogólne zainteresowania widzów, i drugiej zainteresowania specjalistów oraz magazyny. Plan przewiduje trzy poziomy, pod ziemią magazyny, pomieszczenia gospodarcze i techniczne, na parterze ekspozycje obiektów archaicznych, na pierwszy mp. hellenistycznych i rzymskich. Rozwiązując sprawy oświetlenia muzeum dążono do uzyskania maksymalnej różnorodności źródeł światła zależnie od ekspozycji i rodzaju przedmiotu. Ekspozyty będą miały oświetlenie górne, w miarę potrzeby przysyłane zasłonami różnych typów, ograniczającymi intensywność źródła światła. Sztuczne oświetlenie będzie zbliżone do naturalnego. Dla oświetlenia przejść dla publiczności przyjęto system oświetlania podłogi niskimi oknami obiegającymi wokół budynek. Zamiast witryn przewiduje się lekkie, rozbierane tafle szklane i matowe zasłony jednakowych rozmiarów z odpowiednimi półkami, łatwy montaż poszczególnych elementów pozwoli na szybką zmianę ekspozycji.

N. Geske, *Le nouveau musée d'art de l'Université du Nebraska, Lincoln* (Nowe Muzeum Sztuki Uniwersytetu Nebraska Lincoln), s. 130—135, 15 il.

To nowe muzeum sztuki fundacji Frances i Bromley Sheldon wykonane zostało według projektu Filipa Johnsona. Autor artykułu podaje szczegółowy opis wyglądu zewnętrznego i wnętrza budynku. Na I piętrze galeria grafiki z gabinetem rycin i lektorium, na II-gim 6 sal dla wystaw stałych i czasowych. Ściany galerii pokryte jasno kremową tkaniną w rodzaju pluszu, która nie tylko stanowi korzystne tło, ale i nie zostawia śladów po zdjęciu obrazów, wystarczy lekko oczyścić ściany szczotką. W podziemiach mieszczą się magazyny, pracownie. Wszystkie galerie są zradiofonizowane.

E. Westbrook, *Le Musée national de Victoria, Melbourne* (Muzeum Victoria w Melbourne), s. 138—140, 4 il.

Najstarsze Muzeum w Australii otwarte w 1861, Narodowe Muzeum Stanu Victoria w Melbourne rozrosło się dzięki darom prywatnym, głównie Alfreda Felton. Powstała konieczność rozbudowy muzeum, w tym celu rząd stanowy nabył plac o pow. 3 ha w centrum miasta w okolicy parków. Wspólnym wysiłkiem państwa i społeczeństwa przystąpiono w roku 1962 do budowy nowego muzeum pod kierunkiem architekta Roy'a Grounds. Projekt przewiduje ułożenie na nierównym terenie płyty betonowej, na której stanie budynek, pod płytą przewidziano garaże na 1100 samochodów, pomieszczenia dla komór klimatyzacyjnych, c.o., pracowni konserwatorskich, laboratoriów i zaplecza technicznego. Sam budynek obejmie sale wystaw czasowych, magazyny i pomieszczenia dla administracji, ponadto szkołę artystyczną, sale kinowe, teatr, studio eksperymentalne i telewizyjne, bibliotekę, sale zebrań, restauracje, kawiarnie. Trzy teatry, sale posiedzeń, restauracje będą umieszczone w strzelistej wieży poza obrębem budynków muzealnych w miejscu zapewniającym bezpieczeństwo muzeum. Sam gmach będzie wzniesiony na planie prostokąta; będzie otoczony wodą. Trzy wewnętrzne dziedzińce, z tego jeden w charakterze ogrodu japońskiego, drugi z wystawą dużych rzeźb, trzeci przeznaczony zosta-

nie na wystawy czasowe lub prelekcje. Dzięki tym dziedzińcom, sale otrzymają konieczne oświetlenie boczne, ponieważ w celu odizolowania budynków od hałasów ulicznych, nie będzie okien na zewnętrznych fasadach. Podłogi na piętrach nie będą przylegać do zewnętrznych ścian, co da możliwość oświetlenia kilku pięter światłem dziennym padającym z góry. Zainstalowane sztuczne oświetlenie będzie regulowane automatycznie. Publiczność będzie miała dostęp do magazynów z całością zbiorów. Przewiduje się otwarcie muzeum dla zwiedzających na 1967 r. a w trzy lata później zostanie zakończona budowa trzech teatrów w wieży.

M. Ecochard, *Le Musée de Mohenjo-Daro, Pakistan* (Muzeum w Mohenjo-Daro, Pakistan), s. 144—145, 8 il.

Nowobudujące się muzeum powstaje w charakterze zespołu budynków w pobliżu odkrytego starożytnego miasta nad brzegiem Indu, jednego z centrów mało znanej cywilizacji z przed 3,5 tys. lat p.n.e., które po 2 tysiącach lat istnienia zostało zburzone. Zespół, prócz samego muzeum, będzie zawierać; pracownie, magazyny, hotel dla zwiedzających, mieszkania dla pracowników zatrudnionych przy wykopaliskach i na fermie. Muzeum musi pomieścić dwa bardzo różne typy ekspozycji, duże jak np. gliniane dzbanki, sprzęt domowy, drobne statuetki, rzeźby małych zwierząt, zabawki dziecięce. Na charakter projektu wpłynął klimat, najgorętszy na świecie, suchy latem i mroźny zimą. Obszerna część dolna budynku muzealnego otwarta na przestrzał pomieści duże ekspozyty. Górna tworzyć będzie galerie przeznaczone dla małych ekspozycji. Galerie mogą być oświetlone światłem dziennym, dzięki dwóm dziedzińcom. Światło dzienne uzupełnione jest sztucznym. Odległość i trudności w pozyskaniu personelu technicznego zmuszają do budowy bardzo prostych wyposażań. Ściany z cegieł, przystosowane do kierunku panujących wiatrów; jedynie poziome elementy budowane są z betonu. Dach-taras przeznaczony do ochrony przed wpływami atmosferycznymi posiada podwójną wykładzinę. Zwiedzający posuwając się wzdłuż narzuconego przez sposób ekspozycji kierunku, unikają nudy przy patrzeniu na ściany, oglądają ekspozyty na tle starożytnego miasta, nad którym góruje muzeum. Odkopywanie miasta znajduje się w stadium początkowym i muzeum musi być przygotowane na stopniowe powiększanie się. Projektuje się dobudowywanie budynków o coraz to innym wyglądzie, co stopniowo prowadzić będzie do stworzenia harmonijnej całości i podporządkowania symetrycznemu układowi górnej galerii. Dla utrzymania czystości powietrza umiesci się dużą sadzawkę wzdłuż fasady od strony wiejących wiatrów.

M. Ecochard, *Projet pour un musée national au Koweït* (Plan muzeum narodowego w Kuwejcie), s. 149—151, 6 il.

W wyniku międzynarodowego konkursu ogłoszonego przez rząd, muzeum będzie wykonane wg projektu M. Ecochard'a (Francja) i mieścić się będzie w przyszłym centrum uniwersyteckim. Muzeum powstaje w kraju o bardzo trudnych warunkach klimatycznych (50°C w cieniu, burze piaskowe i brak wody). Projektuje się stworzenie takiego rozplanowania wnętrz, ażeby każdy z działów mógł być zwiedzany osobno, bez konieczności przechodzenia przez inne działy z uwagi na upały. Należy zgrupować budynki tak, ażeby ułatwić szybsze przechodzenie. Celem stworzenia mikroklimatu, wzniesiona zostanie płyta nad muzeum i otaczającym go terenem, która chronić będzie od słońca, dopuszczać światło i powietrze. Skonstruowana ona będzie w ten sposób, że przechodzące przez nią światło i rzucające cienie, zmieniające się w ciągu dnia, będą tworzyć jakby mozaikę świetlną. Wszystkie budynki zaopatrzone będą w urządzenia klimatyzacyjne.



Wystawa rękopisów z kolekcji hinduskich w Muzeum Narodowym — New Delhi (C. Jorley), s. 152—153, 3 il. Wystawa z okazji 26 Międzynarodowego Zjazdu Orientalistów, styczeń 1964. Z 900.000 rękopisów znajdujących się w uniwersytetach, zbiorach, instytucjach, bibliotekach wybrano 148 eksponatów uwzględniając różne okresy, okolice, dialekty,

pisma. Wystawa i katalog usystematyzowane są wg grup językowych w porządku chronologicznym. Wprowadzeniem na wystawę są tablice orientacyjne, rzeźby przedstawiające kopistów, miniaturzystów, przybory do pisania, farby, oprawy ksiąg.

Janina Paszkiewicz

## NEUE MUSEUMSKUNDE

### ORGAN DER KULTURGESCHICHTLICHEN UND NATURKUNDLICHEN MUSEEN DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK

(„Nowa Muzeologia”, organ muzeów historycznych, historii kultury i przyrodniczych Niemieckiej Republiki Demokratycznej wydawany przez Centralny ośrodek muzeów regionalnych przy Ministerstwie Kultury w Berlinie).  
Wydawca: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin.

Rocznik VII (1964), zeszyt 1.

H. A. Knorr, E. Hühns, *Das Museum als Arbeitsstätte des Historikers*. (Muzeum jako pracownia naukowa historyka). Powstanie różnych typów muzeów zrozumieć można tylko badając rozwój stosunków społecznych. W NRD istnieją 643 muzea. Pod względem organizacyjnym dzielą się na: okręgowe, powiatowe, naukowe (związane z uniwersytetami i szkołami wyższymi). Ponadto autor omawia poszczególne typy muzeów (artystyczne, regionalne, monograficzne, techniczne, centralne, prowadzące prace badawcze np. przyrodnicze i historyczne), materiały, jakie stoją w muzeach do dyspozycji historyka: sztuka, środki produkcji, źródła pisane itp. oraz zadania muzeów NRD jako ośrodków społeczno-oświatowych.

A. Beranek, *Unbekannte frühgeschichtliche Schätze. Ein Apell an Museologen, Denkmalpfleger und Heimatfreunde*. (Nierozpoznane skarby wczesnohistoryczne. Apel do muzeologów, konserwatorów i miłośników kultury rodzimej).

W okresie kultury późnego żelaza ziemie kontynentu europejskiego zaludniali Celtowie, a nie jak dotychczas uważano Germanie. Śladami ich bytności są rzeźby kamienne i drewniane przedstawiające głowy, wmurowane nieraz w fasady kościołów. Symbolizują one ducha przodków lub pokonanego wroga. Autor zwraca się z prośbą do fachowców muzeologów i konserwatorów o pomoc w identyfikowaniu inwentaryzacji plastyki celtyckiej.

J. Uhlitzsch, *Sozialistische Gegenwartskunst in der Dresdener Gemäldegalerie*, (Współczesna sztuka socjalistyczna w drezdeńskiej galerii obrazów).

Autor omawia wystawę współczesnej sztuki socjalistycznej otwartą dnia 29. 9. 1963 r. jako oddział drezdeńskich państwowych zbiorów sztuki, zgodnie z postanowieniem drezdeńskiej rady okręgowej (Dresdener Bezirksrat) z dnia 31. 5. 1961. Dzieła twórców zagranicznych będą nabywane drogą wymiany za dzieła współczesnych artystów niemieckich.

Ch. Emmrich, *Fachberatung der Arbeitsgruppe Schule und Museum* (Obrady sekcji szkoła i muzeum).

Obrady sekcji szkoła i muzeum przy radzie naukowej Ministerstwa Oświaty odbyły się w dniach 15 i 16. 10. 1963 r. w Drezdeńskiej galerii obrazów. Cel: przestudiowanie stosowanych metod nauczania w muzeum na podstawie eksperymentalnego oprowadzenia uczniów przez kilku nauczycieli szkół drezdeńskich, ich analiza i próba uogólnienia w teorii i praktyce

dla celów pedagogiki muzealnej. Klasa 11 oglądała portrety Saski wykonane przez Rembrandta; omówiono wartości estetyczne i problematyczne. Klasa 7 zwiedzała salę Madonny Sykstyńskiej; zwrócono uwagę na realizm w malarstwie itp. Wnioski: należy polecić radom okręgowym (Bezirksräten) wypracowanie w gabinetach pedagogicznych vademecum dla nauczyciela, informującego o zasobach muzeów danego regionu zawierającego wskazówki, jak można je wykorzystać dla podniesienia efektów nauczania.

J. Ave, *Museumsbesuche von Schulklassen. Ergebnisse einer Befragung*. (Zwiedzanie muzeów przez szkoły. Wyniki ankiety).

W roku 1961 muzeum historii Niemiec (*Museum für Deutsche Geschichte*) przeprowadziło wśród nauczycieli ankietę na temat roli muzeów w nauczaniu historii i w ugruntowaniu wiedzy historycznej.

W ankiecie wzięło udział ponad 20 muzeów. Ankieta zawierała 16 pytań. Wyniki ankiety: Zwiedzanie muzeów to ilustrowanie przerabianego materiału. Większość uczniów przychodzi po przerobieniu danego materiału w szkole, najczęściej na lekcjach historii. Nauczyciel chce pogłębić przerabiany materiał autor jednak odniósł wrażenie, że w większości wypadków brak było konkretnego celu pedagogicznego. Najlepsze wyniki osiąga się, gdy nauczyciel sam oprowadza swą klasę. Muzea ze swej strony winny więcej uwagi poświęcić pedagogice. „Szkoła i muzeum” w swej pracy powinny główny nacisk położyć na oświatę i wychowanie pozaszkolne; współpracy ze szkołami należy poświęcić więcej uwagi.

Z. Czerski, *Polnische Museen — Universitäten der Kultur*. (Muzea polskie — uniwersytetami kultury).

Historia polskiego zbieractwa, działalność muzeów po wojnie, kształcenie personelu, akcja oświatowa.

F. Teper, *Zu einigen Fragen des Wirkens der tschechoslowakischen Museen nach dem XII. Parteitag der KPC*. (W sprawie niektórych zagadnień działalności muzeów czeskosłowackich po XII zjeździe Komunistycznej Partii Czechosłowacji).

Postanowienia XII. zjazdu KPC (przy omawianiu sprawy wychowania ideologicznego) wskazują na konieczność wypełniania akcji wychowawczej konkretną treścią. Dalsza działalność muzeów musi więc wziąć za punkt wyjścia rzeczywiste potrzeby wynikające z rozwoju gospodarczego i kulturalnego Czechosłowacji. Należy przy tym mieć na uwadze potrzebę ogólnego rozwoju oświaty. Z tego wynika konieczność ściślejszego powiązania muzeów z nauczaniem w szkołach.

Współpraca muzeów ze szkołami opierać się winna nie tylko na organizowaniu i wygłaszaniu odczytów lecz przede wszystkim na organizowaniu wystaw czasowych, objazdowych itp. Do tych celów wykorzystać można olbrzymie zespoły dzieł (sztuki) zmagazynowane w muzeach. Do szczególnie ważnych zadań należy efektywne i szybkie wprowadzenie w życie osiągnięć nauki. W wychowaniu kulturalnym trzeba zwrócić uwagę na popularyzację właściwej interpretacji ideologicznej przez konkretną analizę sytuacji, prowadzącą do przekonującego wyjaśnienia słuszności polityki partii w dziedzinie gospo-



darczej i w zakresie ideologii. Prace muzeów muszą być konkretne w treści i urozmaicone w środkach działania. Działalność naukowa i wychowawcza nie stała się jeszcze integralnym elementem kompleksu wychowawczo-kulturalnego, dlatego konieczna jest współpraca z innymi naukowymi i fachowymi instytucjami. Prowadzona praca oświatowo-wychowawcza nakłada na pracowników muzeów obowiązek stałego podnoszenia swych kwalifikacji zawodowych w tym kierunku, aby nie tylko techniczna inteligencja ale i inteligencja twórcza brała żywy udział w zadaniach sektora gospodarczego, tak ważnego dla społeczności socjalistycznej.

E. Czichon, *Neue Wege im Armeemuseum*. (Nowe kierunki w muzeum wojska).

W muzeum wojska w Poczdamie zreorganizowano część ekspozycji stałej, mianowicie sale poświęcone rewolucji listopadowej 1918/19 i latom następnym. Usunięto z wystawy wszelkie tablice i napisy, pozostawiono eksponaty. Na środku sali umieszczono oświetloną mapę, na której zaznaczono ośrodki walk rewolucyjnych w poszczególnych okresach wraz z objaśnieniami.

W. Weiss. *Das Deutsche Papiermuseum. Entstehung, Aufgaben und Entwicklung* (Niemieckie muzeum papieru. Powstanie, zadania i rozwój).

Dnia 7. X. 1957 otwarto w Greiz muzeum papieru. Pierwsza wystawa obrazuje historię papieru czerpanego (Handgeschöpftes Büttenpapier): Papier czerpany dawniej i dziś. Założycielem zbioru był Dr. K. T. Weiss (1872—1945). W 1957 r. zbiór przejęty został przez rząd NRD i umieszczony w Greiz, starym ośrodku produkcji papieru. Zadania muzeum ujęto w 9 punktów: a) zbieranie próbek papieru, głównie z terenu Niemiec, b) sporządzenie wykazu wytwórców papieru oraz zbieranie materiałów dotyczących stosunków socjalnych pracowników, c) zestawienie papierni i fabryk papieru oraz prace badawcze nad historią niemieckiego papiernictwa, d) zbieranie materiału do historii rozwoju techniki produkcji, e) zbieranie materiałów do historii papieru (Kulturgeschichte des Papiers) f) zbieranie i sporządzenie bibliografii papiernictwa ze szczególnym uwzględnieniem Niemiec, g) urządzenie wystawy stałej według wszelkich wymogów nowoczesnej wiedzy, h) inicjowanie badań naukowych i udzielanie wszelkich informacji fachowych, i) ścisła współpraca z państwowymi ośrodkami papierniczymi. Ponadto autor omawia zorganizowane dotychczas wystawy czasowe, zbiory muzeum, publikacje, prace badawcze, działalność popularno-oświatową, współpracę z instytucjami i naukowcami z kraju i zagranicy.

D. Stara, J. Kouba, *Einige Notizen über die Museen der DDR von Kollegen aus der ČSSR* (Uwagi muzeologów czeskich na temat muzeów w NRD).

Muzeolodzy czechosłowaccy uważają że: w muzeach niemieckich na jednego pracownika naukowego przypada przynajmniej jedna siła pomocnicza, co zwalnia pracownika z wyższym wykształceniem z obowiązku wykonywania prac administracyjnych, dokumentacyjnych itp.; magazynowanie zbiorów jest bardzo przejrzyste; na wystawach historycznych rzuca się w oczy przede wszystkim wysoka wartość artystyczna eksponatów, związki historyczne przesunięte są na plan drugi — wyjątek stanowią wystawy Muzeum historii Niemiec w Berlinie (*Museum für Deutsche Geschichte*), gdzie operuje się wyłącznie materiałem historycznym, w sposób niezwykle nowoczesny. Najlepszym przykładem ekspozycji historii miasta jest urządzenie ratusza w Lipsku (*Museum für Geschichte der Stadt Leipzig*). W muzeach przemysłu artystycznego jak np. w Grassi — Museum w Lipsku podkreśla się

wyłącznie wartość estetyczną eksponatu; pochodzenie społeczne i czasowe przedmiotu nie odgrywa tu żadnej roli. Przykładem wzorowego wykorzystania historycznego budynku do celów wystawowych jest ekspozycja berlińskiej porcelany w *Neue Kammer* w Poczdamie.

W. Pawęski, *Über die Aufstellung herbarisierter Pflanzen*. (O wystawianiu herbaryzowanych roślin).

Od lat dr Pawęski z Wyższej Szkoły Rolniczej we Wrocławiu pracuje nad witryną panoramiczno-ekologiczną do kompleksowego przedstawiania stosunków ekologicznych świata roślinnego. Witryna została opatentowana w Warszawie w roku 1960. Wymiary: 6 m długość, 1,50 m wysokość, 5 cm głębokość. Składa się ona z 3 części: schematycznie zaznaczonego krajobrazu jako tła, zaznaczonego profilu gleby, herbaryzowanych roślin. Rośliny pociągnięte są farbami woskowymi dla przywrócenia im barw naturalnych i przytwierdzone do tła szpileczkami. Praktyczniejsze jest przyczepianie roślin polivinylacetatem.

L. Puckelwartz, *Ein Klebstoff für den Restaurator*. (Klej dla konserwatora).

Omówienie zalet nowego kleju Atlas-Kitt Kl 37 i Verdunner K 37 z VEB Schuhchemie Leipzig-Mölkau, doskonale nadającego się do klejenia porcelany, cyny, drewna, piaskowca itp. a nawet papieru.

Rocznik VII (1964) zeszyt 2.

E. Czichon, A. Miethe, *Geschichte der Neuzeit im Museum* (Historia nowożytna w muzeum).

1. IV. 1954 zorganizowano ośrodek muzeów regionalnych przy Ministerstwie Kultury w NRD. Z okazji jego 10-lecia autorzy omawiają działalność ośrodka, zasłużonego dla rozwoju socjalistycznego muzealnictwa w NRD; z jego inicjatywy powstała szkoła kształcenia kadr muzealnych w Weissenfels (Fachschule für Heimatmuseen), czasopismo *Neue Museumskunde*, rozpoczęto gromadzenie materiałów do historii współczesnej i historii ruchu robotniczego. Pierwsze eksperymentalne ekspozycje powstały w *Angermuseum* w Erfurcie w muzeum w Gotha, w muzeum Dimitrowa w Lipsku, w muzeach w Plauen i Halle. Pierwsza konferencja dotycząca przedstawienia historii ruchu robotniczego zorganizowana była w 1955 r., po czym zorganizowano szereg wystaw czasowych na ten temat. Kolokwium w Gotha pozwoliło na dokonanie bilansu dotychczasowych osiągnięć. Zwrócono przy tym uwagę na brak m. in. kompleksowego opracowania teoretycznych i metodologicznych założeń muzeologii, trzeba je dopiero wypracować. Brak naukowej jasności co do pojęcia „źródła przedmiotowego”, niejasne są problemy związane z gromadzeniem obiektów z czasów XIX i XX w. oraz, jaki powinien być specjalistyczny zakres poszczególnych muzeów. Przykładem ostatnich rozwiązań w tym zakresie może być muzeum feudalizmu w Wernigerode i muzeum w Ilsenberg, ilustrujące walkę hutników z kapitalizmem. Zagadnienia wyżej poruszone chcę podjąć i dać na nie odpowiedź centralny zespół historyczny (Zentrale Arbeitsgemeinschaft Geschichte). Brak ścisłych naukowych planów dotyczących zbieractwa muzealnego — w większości wypadków zbiory są gromadzone przypadkowo, brak wytycznych kierunków, w których powinna iść praca badawcza muzeów itp.

K. H. Moeller, *Heimatsforschung auf neuen Wegen*. (Badania krajoznawcze na nowej drodze).

Z inicjatywy stałej komisji kultury przy gminnej radzie w Glienicke przeprowadzono eksperyment polegający na zbieraniu materiału do historii osiedla przez jego mieszkańców. Współ-



pracę zadeklarowało 20 autorów. Materiały publikuje się w miesięczniku Kulturspiegel. Wszyscy mieszkańcy chętnie zgłaszają posiadane materiały — fotografie, wycinki z prasy itp., z których zorganizowano wystawy poświęcone historii ruchu robotniczego. Nawiązano współpracę ze szkołami.

W. Wiborny, W. Wolf, *Arbeitsgemeinschaft „Heimatsforschung“ in Glienicke*. (Zespół roboczy dla badań krajoznawczych w Glienicke).

Muzeum powiatowe w Oranienburgu zwróciło uwagę na pracę kolektywu wsi Glienicke, który podjął zadanie napisania historii swego osiedla. Przewodniczący grupy robotniczej zwrócił się do muzeum w Oranienburgu z prośbą o wskazówki i urządzenie izby regionalnej (*Heimatstube*). Muzeum w Oranienburgu zaproponowało następujące warunki: izba będzie oddziałem muzeum powiatowego, wszystkie zbiory glienicke przejdą na własność muzeum w Oranienburgu, które ze swej strony wypożyczy materiały potrzebne do wystawy w osiedlu; tematy ustali muzeum powiatowe w Oranienburgu wspólnie z muzeum okręgowym w Poczdamie i grupą w Glienicke; pracą kierować będzie muzeum powiatowe w Oranienburgu.

S. Streicher, *Nochmals zu Problemen der Einheit von Forschungs- und Bildungstätigkeit der naturwissenschaftlichen Museen*. (Jeszcze o problemie powiązania pracy badawczej i oświatowej w muzeach przyrodniczych).

Autor odpowiada na głosy krytyczne dotyczące jego referatu, wygłoszonego na VIII kolokwium muzeów przyrodniczych w Kamenz, i zestawia następujące problemy, które wymagają przemyślenia:

1. uzgodnienie planów naukowych muzeów przyrodniczych z ich programem wystawiennictwa,
2. odwrócenie stosunku ilościowego muzeów przyrodniczych do muzeów humanistycznych, z uwagi na decydujące znaczenie nauk przyrodniczych,
3. sprawa konieczności przesunięcia akcentu z działów biologicznych na działy chemii i fizyki,
4. sprawa racjonalnego układu sieci muzeów przyrodniczych wobec konieczności koncentrowania sił naukowych.

R. Gottschalk, *Was erwarten wir vom Diorama?* (Czego oczekujemy od dioramy?).

Diorama powinna być skonstruowana na zasadzie jedności miejsca i czasu, to znaczy, że w jednej dioramie przedstawiać można tylko te zwierzęta, które żyją na tym samym terenie, w tym samym okresie. Ponadto autor zastanawia się, jaką rolę spełnia diorama dziś — w dobie filmu o życiu zwierząt.

P. Kaiser, *Zur Praxis der musealen Ausstellung* (O wystawach muzealnych w praktyce).

Uwagi do artykułu E. Czichonia o nowych kierunkach w muzeum wojska, publikowanym w „Neue Museumskunde” 1/64. W roku 1945 przejęto zbiory, w których ani obiekty oryginalne ani ich funkcja nie były objaśnione; zbiory te nie były również uporządkowane chronologicznie, systematycznie, logicznie czy dialektycznie. W pierwszym etapie próbowano ratować sytuację tekstami objaśniającymi. Następny etap, to tablice lub witryny zawierające oryginały, liczne kopie i teksty. Nowy kierunek w wystawiennictwie winien bazować na 1) starannie wybranej tematyce, 2) dokładnym poznaniu zagadnienia, 3) dydaktyczno-psychologicznym przedstawieniu wyników prac badawczych.

E. Liptai, *Die Umorganisation des ungarischen Museumsnetzes*. (Reorganizacja sieci muzeów węgierskich).

Od roku 1949 muzea węgierskie podlegały bezpośrednio Ministerstwu Kultury. Centralizacja była konieczna, dla pod-

niesienia muzeów prowincji na wyższy poziom. Zapewniono im fundusze i personel. Wystawy urządzone były przy współpracy wybitnych specjalistów. Ale system ten rozluźnił związki muzeów prowincji z ich regionem. Od 1961 muzea prowincjonalne podlegają więc radom okręgu, co zbliży je znowu do problematyki lokalnej, nie rozluźniając jednak więzi naukowej i fachowej z centralą. Autor omawia nową strukturę organizacyjną.

F. Kühne, *Kinderzeichnungen im Museum*. (Rysunki dzieci w muzeum).

Dużo uwagi poświęca się w NRD rysunkom, malarstwu i plastyce dziecięcej; świadczą o tym liczne wystawy, organizowane przez muzea oraz zbiory poświęcone twórczości dzieci np. w Görlitz. Dzieci i rodzice nawiązują w ten sposób bliższy kontakt z muzeum, co ma ogromne znaczenie wychowawcze. Zbieranie rysunków dzieci przez muzea winno iść w dwóch kierunkach: a) rysunki użyteczne dla aktualnych zadań pedagogicznych, b) wybór według aspektów historycznych, dla stałych zbiorów muzeum.

K. Rieck, *Zur Neugestaltung der volkskundlichen Abteilung im Staatlichen Museum Schwerin*. (Reorganizacja działu etnograficznego w państwowym muzeum w Schwerinie).

W roku 1922 muzeum okręgowe w Schwerinie zakupiło kolekcję etnograficzną od wybitnego zbieracza Richarda Wossidlo, składającą się z 3000 eksponatów, głównie z terenu Meklemburgii. W roku 1945 zbiór umieszczono w budynku muzealnym przy starym ogrodzie (Alte Garten). Autorka omawia nową ekspozycję muzeum.

A. Plessingerová, *Notizen über einige Volkskundemuseen in der DDR*. (Notatki o niektórych muzeach etnograficznych w NRD).

Autorka dzieli się uwagami o muzeach etnograficznych NRD. Sama jest pracownikiem działu etnograficznego Muzeum Narodowego w Pradze. Muzea etnograficzne NRD poświęcone są prawie wyłącznie sztuce i rzemiosłu ludowemu. Tylko nieliczne muzea zatrudniają pracowników z wyższym wykształceniem, przygotowanych do pracy badawczej w zakresie etnografii. W muzeach tych uderza brak informacji o rozwoju krajobrazu, o życiu codziennym ludności wiejskiej i o jej pracy.

J. Ave, *Museum und Jugendweihe*. (Muzeum i „Jugendweihe”).

„Jugendweihe” jest świętem, które zastępuje protestancką konfirmację i katolickie bierzmowanie. Jest uroczystym wprowadzeniem młodzieży do społeczności. Muzea NRD prowadzą prace z młodzieżą; z inicjatywy muzeum Historii Niemiec odbyło się w r. 1963 w Berlinie zebranie dla przedyskutowania sprawy systematycznego wykorzystania zbiorów muzeów w pracy ideologicznej; przygotowano tematy i list informacyjny dla nauczycieli oraz zalecenia dla muzeów.

J. Emmerling, *Ein einfaches Messgerät für Planmessungen* (Prosty aparat pomiarowy dla pomiarów terenowych). Museum für Ur- und Frühgeschichte Thüringens).

M. Becker, *Dokumentation bei Restaurierungsarbeiten*. (Dokumentacja przy konserwacji zabytków).

Autor omawia dokumentację konserwatorską, dokonywaną w formie zdjęć i opisów przed i w trakcie konserwowania obiektu.

Rocznik VII (1964) zeszyt 3.

J. Kosim, *Das Stadthistorische Museum von Warschau. Arbeiten und Erfahrungen* Muzeum Historyczne miasta st. Warszawy. Prace i doświadczenia).



Autor omawia przygotowanie ekspozycji, ponadto prace naukowe i publikacje.

W. Handrick, *Die Restaurierung der Schlösser in Dornburg an der Saale*. (Restauracja zamków w Dornburg nad Sałą). Autor omawia prace konserwatorskie przeprowadzone w małych zamkach (renesansowym i rokokowym), upamiętnionych pobytom Goethego oraz opisuje ich wnętrza.

W. Zimmermann, „*Vögel unseres Waldes*”, *eine bemerkenswerte Ausstellung im Jagdschloss Augustusburg*. „Ptaki naszych lasów” godna uwagi wystawa w zamczku myśliwskim w Augustusburgu).

W renesansowym zamku urządzono w roku 1956 ośrodek kultury. Między innymi mieści się tu muzeum regionalne, które otwarło niedawno oddział poświęcony ptakom. Wystawa urządzona jest według podziału na biotypy charakterystyczne dla tego terenu.

J. Winkler, *Helfer für die Museen. Über Gewinnung ehrenamtlicher Kräfte*. (Pomocnicy dla muzeum). O zwerbowaniu honorowych współpracowników. Muzea regionalne zyskały sobie honorowych współpracowników, rekrutujących się głównie z niemieckiego stowarzyszenia kulturalnego (Arbeitsgemeinschaften des Deutschen Kulturbundes).

G. Ahlhelm, „*Huttenmuseum Ilseburg*”. *Von der Umgestaltung eines Heimatmuseums*. (Muzeum hutnictwa w Ilseburgu. Reorganizacja pewnego muzeum regionalnego).

Muzeum regionalne przekształcono na muzeum hutnictwa. Wymagało to kompletnej reorganizacji zbioru i zmiany personelu. Otwarcie nastąpiło dnia 25. IV. 1964 r. Autor omawia organizację nowego muzeum.

H. Höhne, *Präparation und Bestimmung vorgeschichtlicher Textilreste*. (Preparowanie i określanie przedhistorycznych fragmentów tkanin).

Autorka omawia miejsca znalezienia, stan znaleziska, oczyszczenie, umacnianie, sporządzanie preparatów itp. a także i sposoby określenia tkanin.

E. Burkhard, *Skelette — neuartig präpariert und aufgestellt* (Szkielety nowocześnie spreparowane i ustawione). Autor omawia nowy sposób preparowania szkieletów.

H. Simon, *Zur Technik der Wanderausstellungen*. (O technice wystaw objazdowych).

Autor omawia zagadnienia techniczne wystaw objazdowych, m.in. przedstawia czytelnikom bardzo praktyczny ekran.

Rocznik VII (1964) zeszyt 4

E. Huhns, E. Neuss, *Gegenständliche Quellen*. (Źródła przedmiotowe).

Obok źródeł pisanych, ustnych przekazów lingwistycznych i etnograficznych dużą rolę odgrywają t.zw. źródła przedmiotowe przede wszystkim z zakresu kultury materialnej. Ich interpretacja nie została jednak metodycznie usystematyzowana. Autorzy wymieniają zabytki pre- i wczesnohistoryczne, przemysł artystyczny, dzieła sztuki i pamiątki związane z ruchem robotniczym.

G. Münzer, *Museen und Denkmalpflege*. (Muzea i ochrona zabytków).

W 1961 roku wydano nowe zarządzenie dotyczące ochrony dóbr kultury i sztuki. Państwo przeznacza znaczne środki na konserwację zabytków, nie może jednak zabezpieczyć wszystkich obiektów przeszłości. Stąd konieczna jest selekcja.

Listę zabytków, które winny być objęte ochroną państwa sporządzają rady miejscowe; współpraca muzeów jest tutaj bardzo pożądana.

F. Funke, *Tradition und Gegenwartsaufgaben des Deutschen Buch- und Schriftmuseums*. (Tradycja i zadania obecne niemieckiego muzeum książki i pisma).

Autor omawia historię powstania muzeum, jego zbiory i jego specyficzne problemy. Muzeum założone zostało w XIX wieku staraniem C. B. Lorcka, w momencie, gdy sztuka drukarska i graficzna w Niemczech upadła. Trzon zbioru stanowi kolekcja Klemma. Zbiory muzeum ucierpiały poważnie w czasie drugiej wojny światowej. Po wojnie przyłączone zostały do Deutsche Bucherei i otwarte w prowizorycznym pomieszczeniu w roku 1954.

G. Friese, *Entomologische Sammlungen in Heimatmuseen. Die Möglichkeit ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung und Auswertung*. (Zbiory entomologiczne w muzeach regionalnych. Możliwości ich naukowego opracowania i wykorzystania). Z pośród 50 muzeów przyrodniczych 28 posiada działy entomologiczne, 13 dalszych muzeów regionalnych posiada małe zbiory. W żadnym z tych muzeów nie pracuje specjalista entomolog, stąd też są trudności w udostępnieniu i opracowaniu zbioru. Autor postuluje zmianę sytuacji.

V. Gorynia, *Museum und Schule in der Sowjetunion*. (Muzeum a szkoła w Związku Radzieckim). Autor relacjonuje swe wrażenia z pobytu w ZSRR, omawia prace społeczno-oświatową poszczególnych muzeów.

## MUSEUMSKUNDE

Fachzeitschrift herausgegeben vom Deutschen Museumsbund („Muzeologia”, czasopismo specjalistyczne, wydawane przez Niemiecki Związek Muzeów.)

Rocznik 33 (1964) zeszyt 1

H. Hesse-Frielinghaus, *Die Museumsbauten Henry van de Velde und ihre Vorgeschichte*. (Budynki muzealne Henry van de Velde i historia ich powstania).

Omówienie projektów architektonicznych gmachów: Osthaus-Museum (Folkwang) w Hagen, 1900—1902, Kunstgewerbemuseum w Weimarze 1904; sali Kunstgewerbeausstellung w Dreźnie 1906; Muzeum w Erfurcie 1914; Muzeum Kröllers-Müllers w Otterlo 1921—1922, 1937—1938, 1942—1953.

O. Metzger, *Koblenzer Museumspläne*. (Koblenckie plany muzealne).

Architektowi H. O. Voglowi powierzono wykonanie planów odbudowy zniszczonych w czasie wojny, zabytkowych budynków: domu kupieckiego, domu ławników i dworu Burresheima; adaptowano je na muzeum środkowej Nadrenii (*Mittelrhein-Museum*). Na parterze i na pierwszym piętrze umieszczono zbiory sztuki średniowiecznej i renesansowej oraz zilustrowano historię miasta; na drugim piętrze zgromadzono dzieła sztuki barokowej i klasycystycznej; na trzecim sztuce XIX wieku.

A. Brauns, *Die erste Gestaltung einer entomologischen Schausammlung nach ökologischen Gesichtspunkten im Naturhistorischen Museum zu Braunschweig*. (Zorganizowanie po raz pierwszy wystawy entomologicznej według zasad ekologicznych w muzeum przyrodniczym w Brunświku).

Omówienie ekspozycji poszczególnych tematów: a) budowa i rozwój insektów, b) insekty leśne i ich otoczenie, c) insekty



w lesie liściastym i w lesie iglastym, d) mieszkańcy ściółki leśnej.

O. von Frisch, *Zwei neugestaltete biologische Ausstellungssäle im Naturhistorischen Museum Braunschweig*. (Nowa ekspozycja dwóch sal wystawowych działu biologicznego w Muzeum Przyrodniczym w Brunświku).

W Muzeum Przyrodniczym w Brunświku unowocześniono ekspozycję: w sali pierwszej pokazano ryby, amfibia i płazy, zastępując preparaty w płynie preparatami suchymi, rysunkami i fotografiami; w drugiej sali poświęconej ptakom, starano się pokazać życie ptaków, środowisko w którym one żyją oraz różnorodność upierzenia ptactwa. Dla zobrazowania bogatej gamy barw posłużono się głównie okazami tropikalnymi.

H. Schaefer, *Die Umgestaltung des Neandertal-Museums*. (Reorganizacja muzeum człowieka neandertalskiego).

Krótką historią muzeum oraz omówieniem ekspozycji następujących tematów: a) odkrycie homo neanderthaliensis, b) odkryte szczątki (fragmenty) Neandertalczyka, c) Neandertalczyk — jego przypuszczalny wygląd, jego czasy i środowisko, d) kultura Neandertalczyków, e) homo sapiens okresu lodowcowego.

W. Hofmann, *Das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts*. (Wiedeńskie muzeum sztuki dwudziestego wieku).

W roku 1958 przywieziono do Wiednia pawilon austriacki z Wystawy Światowej w Brukseli i adaptowano go na muzeum sztuki. Autor zadaje sobie pytania: a) czy adaptacja ta jest szczęśliwa? b) czy dzieła sztuki są w tak skonstruowanym wnętrzu dobrze eksponowane, c) czy można w nim urządzić wystawy czasowe? Odpowiada na nie twierdząco. Omawia również krótko pochodzenie zbioru.

Rocznik 33 (1904) zeszyt 2.

P. Strieder, *Wandlungen und Probleme einer kulturhistorischen Sammlung*. (Przemiany i problemy pewnego zbioru z zakresu historii kultury).

Odczyt wygłoszony na posiedzeniu sekcji muzeów historii kultury i sztuki niemieckiego związku muzeów dnia 2 września 1963 r.

W roku 1832 powstało narodowe muzeum germańskie (*Germanisches Nationalmuseum*) w Norymberdze, którego celem miało być zbieranie dokumentów z przeszłości Niemiec. Jest to pierwsze muzeum historii kultury. Program jego spotkał się z ostrą krytyką współczesnych. W 1856 sformułowano następująco jego zadania: popularyzowanie wiedzy o historii, literaturze i sztuce dawnych Niemiec przez publikowanie najważniejszych źródeł i wydawanie pouczających podręczników. Autor przytacza przy tej sposobności zadania innych muzeologów, dotyczące zadań muzeów. W roku 1916 zbudowano w Norymberdze nowy gmach galerii obrazów. Odtąd w połączeniu z istniejącymi już zbiorami, *Germanisches Nationalmuseum* posiada najważniejszy zbiór malarstwa staroniemieckiego. H. Zimmermann jako dyrektor muzeum usunął wszystkie przedmioty nie mające wysokiej wartości artystycznej. Muzeum gromadzi odtąd dzieła sztuki o znaczeniu ponadnarodowym. Zdaniem autora muzeum powinno gromadzić materiały z całego terytorium posługującego się językiem niemieckim tzn. także z Alzacji, Szwajcarii i Austrii. Granice czasowe nie powinny odgrywać roli.

E. Schlee, *Das regionale kulturgeschichtliche Museum*. (Regionalne muzeum historii kultury). Referat wygłoszony w czasie obrad sekcji muzeów i historii kultury i sztuki przy niemieckim związku muzeów dnia 2 września 1963 r.

Autor wymienia różne wartości obiektu muzealnego jak: wartość magiczną, sakralną, symboliczną, dokumentarną, śro-

dowiskową i inne. Wartości te mogą być podniesione przez wartość artystyczną. Muzea winny gromadzić przedmioty odzwierciedlające kulturę narodu: zadaniem muzeów regionalnych winno być przedstawienie kultury danego regionu we wszystkich aspektach. Za mało uwagi poświęca się w Niemczech narzędziom pracy rolnika, rzemieślnika i gospodyni.

T. Gebhard, *Die volkskundlichen Aufgaben der Heimatmuseen*. (Zadania muzeów regionalnych w zakresie etnografii). Odczyt wygłoszony na posiedzeniu kierowników niepaństwowych muzeów w Bawarii dnia 5 września 1963 r. w Bayreuth.

Muzea regionalne winno rozbudować działy etnograficzne, tym bardziej, że Bawaria nie posiada skansenu, w którym mogłaby być zobrazowana kultura ludowa całego terytorium. Autor zwraca uwagę na temat narzędzi pracy, traktowany po macoszemu i podaje orientacyjny schemat, według którego muzeum regionalne winno zbierać eksponaty, celem zobrazowania pracy na wsi:

1. środki transportu, 2. czynności domowe, 3. narzędzia do uprawy roli, 4. narzędzia żniwne, 5. przetwórstwo 6. mleczarstwo, 7. len i wełna, przędzenie i tkanie, 8. sadownictwo, 9. uprawa wina, 10. uprawa chmielu i inne kultury, 11. pszczelarstwo, 12. gospodarka drzewna, 13. koszykarstwo, 14. miary i wagi, 15. garncarstwo, wyrób cegieł i inne rzemiosła. Ponadto autor zwraca uwagę na konieczność kompletowania materiałów dla przedstawienia strojów i obyczajów danego regionu.

A. Kamphausen, — *Das Schleswig-Holsteinische Freilichtmuseum*. (Skansen szleszwicko-holsztyński). Krótka historia powstania skansenu w Molfsee koło Kolonii (1960 r.), jego usytuowanie i zabytki i ich rekonstrukcja. Wyposażenie poszczególnych domów pochodzi z tego samego regionu i z tego samego czasu, co domostwo.

H. von Petrikovits, *Gedanken zur Neueinrichtung des Rheinischen Landesmuseums Bonn*. (Uwagi o nowym urządzeniu nadreńskiego muzeum okręgowego w Bonn).

Krótką historią muzeum, założonego w roku 1820 przez księcia Hardenberg. W czasie wojny gmach uległ zniszczeniu. Odbudowę od roku 1963 prowadzi architekt Schell. Zbiory obrazują sztukę i kulturę Nadrenii: a) od czasów prehistorycznych do rzymskich, b) okresu rzymskiego, c) od okresu wczesno-chrześcijańskiego do wczesnośredniowiecznego, d) numizmatykę, e) sztukę średniowieczną, nowożytną i współczesną. Autor omawia rozplanowanie wnętrza, ekspozycję oraz pracę oświatową muzeum.

H. Wolf, *Das Museum im Erziehungs- und Bildungswesen der USA*. (Rola muzeów w programie wychowania i oświatowym w USA).

Sprawozdanie z pobytu w USA (na zaproszenie amerykańskiego związku muzeów) w r. 1963. Delegaci z 13 krajów zwiedzali Waszyngton i Baltimore, głównie jednak muzea wybrzeża zachodniego, zwłaszcza Kalifornii. W San Francisco odbyło się seminarium. Amerykanie bardzo się interesują historią, stąd główny nacisk kładą muzea na podkreślenie wartości historycznych. Dla prac wychowawczo-oświatowych powołane są specjalne działy (tzw. Departments of Education), których personel składa się z nauczycieli oraz pomocniczych pracowników naukowych i technicznych o specjalnych uzdolnieniach pedagogicznych. Dział dzieli się na trzy sekcje: współpracy z dziećmi, młodzieżą i studentami; współpracy z młodzieżą pracującą zawodowo; współpracy z dorosłymi. Muzeum uzupełnia i pogłębia wiedzę nabytą w szkole, stąd też jest obok szkoły i uniwersytetu ośrodkiem wychowania powszechnego.



H. Wolf, *Die 13. Tagung der Fachgruppe naturwissenschaftliche und technische Museen in Lübeck*. (Trzynasty zjazd sekcji muzeów przyrodniczych i technicznych w Lubece). Sprawozdanie z obrad odbywających się w czasie od 8 do 12 października 1963 w Lubece z okazji otwarcia regionalnego muzeum przyrodniczego (*Naturhistorische Heimatmuseum*). Wygłoszono następujące referaty: „*Die Hansestadt Lübeck in Geschichte und Gegenwart*”, „*Geschichte und Neuaufbau des Lübecker Dom-Museums*”. Ponadto omawiano zagadnienia: „*Die Insekten in der Waldlebensgemeinschaft*”, „*Gliederfüßer (Arthropoda) als Schauobjekte in Museen und Ausstellungen*”, „*Zur Stilgeschichte der zoologischen Schaumuseen*”; „*Zur Psychologie der naturkundlichen Schausammlung*”, „*Die Neu-einrichtung der biologischen und mineralogischen Abteilung des Städtischen Museums Osnabrück*”.

U. Weisner, *Über das versicherte Maximum bei Ausstellungen*. (O maksymalnym ubezpieczeniu wystaw). Notatka dotyczy ankiety przeprowadzonej na łamach *Museumskunde* 1963/1, a przede wszystkim pytania: kto pokrywa koszty ubezpieczenia zabytków wysyłanych na prośbę innego muzeum, do innej miejscowości — nadawca, czy odbiorca? Jak wynikało z ankiety muzea postępują różnie. Autor notatki radzi ubezpieczać wysyłane obiekty przez właściciela zwłaszcza, że w umowie o ubezpieczeniu zawarty jest passus wyznaczający maksymalną wysokość ubezpieczenia jednego transportu czy wystawy = 2 000 000 marek niemieckich. Ewentualne przekroczenie tej sumy powinno być zgłoszone firmie ubezpieczającej przed rozpoczęciem transportu (przed zaistnieniem ryzyka) i winno być przez tę firmę potwierdzone. Autor zaleca ubezpieczanie wysyłanych dzieł sztuki według ich rzeczywistej wartości. *Rocznik 33 (1964), zeszyt 3*

G. Aumann, *Zur Geschichte der naturkundlichen Sammlungen in Coburg*. (Z historii zbiorów przyrodniczych w Coburgu). Obecna kolekcja muzeum przyrodniczego w Coburgu (*Naturwissenschaftliches Museum Coburg*) rozwinęła się ze zbioru księcia Coburg-Sachsen-Gotha, o którym pierwsze wzmianki pochodzą z roku 1739. Następcy powiększali go, nabywając całe kolekcje od prywatnych zbieraczy. Ernst (1810—1893) oraz Albert (1819—1861) własnoręcznie zebrali kolekcję 520 ptaków. W 1844 przeniesiono zbiory z zamku Ehrenburg do tzw. Augustenstift w 1864, do nowo wybudowanego gmachu na Veste Coburg, 1910 do różnych budynków w mieście, 1914 do nowego gmachu wzniesionego w ogrodzie dworskim. Autor omawia obok historii zbioru nowe zadania, jakie stanęły przed kierownictwem: modernizację ekspozycji, bardzo rozwiniętą akcję zakupową oraz prace badawcze.

W. Kloos, *Das neue Focke-Museum in Bremen* (Nowy gmach Focke-Museum w Bremie).

Rozpoczęto budowę nowego gmachu, ponieważ stary uległ zniszczeniu w czasie wojny. Lokalizacja na terenie majątku Riensberg i przyległego Pferdekamp. Projektant H. Bartmann. Omówienie rozplanowania wnętrza, zastosowanych materiałów, systemu ogrzewania, oświetlenia itp. Muzeum gromadzi materiały dotyczące kultury, sztuki i rozwoju gospodarczego wolnego miasta hanzeatyckiego Bremy, od średniowiecza do współczesności.

J. H. van der Meer, *Gedanken zur Darbietung einer Musik-instrumentensammlung*. (Uwagi o ekspozycji instrumentów muzycznych).

Urządzając wystawę należy mieć na uwadze przede wszystkim zabezpieczenie eksponatów przed ewtl. uszkodzeniem ich w czasie zwiedzania, zapewnienie odpowiedniego pomieszczenia i warunków (klimatyzacja), a jednocześnie dobre udostępnienie ich widzowi. Autor omawia różne rodzaje ekspozycji: a. zbiorów etnograficznych, b. instrumentów muzycznych europejskich w muzeach rzemiosła artystycznego, c. instrumentów muzycznych w muzeach instrumentów wzgl. samodzielnych działach. W muzeach instrumentów muzycznych najważniejsze są następujące punkty wyjściowe: a. fizyczno-akustyczny, związany z techniką budowy, b. akustyczno-estetyczny, w niektórych wypadkach także c. organologiczny, d. technika gry, e. instrument, jako część zespołu muzycznego pewnej epoki.

W. Schiering, B. Kieser, *Das Martin von Wagner-Museum in der Würzburger Residenz*. (Muzeum im. Martina von Wagnera w rezydencji wüzburgskiej).

Po 20-letniej przerwie otwarto w roku 1963 muzeum w nowym locum: prawym skrzydle zamku Balthazara Neumanna, odbudowanym po wypaleniu go w czasie wojny i adaptowaniu na cele muzealne. Autorzy omawiają rozmieszczenie zbiorów sztuki starożytnej, malarstwa, gabinetu rycin, ich ekspozycję i zastosowany sprzęt.

H. Friese, *Ein Dinosaurier-Grossdiorama im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover*. (Wielka diorama dinosaura w dolnosaskim muzeum okręgowym w Hannoverze).

Autor omawia wykonanie wielkiej dioramy dinosaura i flory tego czasu tj. przełomu jury i kredy i włączenie jej do stałej ekspozycji. Odciski łap dinosaura odkryto pod Hannoverem. Model zwierzęcia sporządzano na podstawie szkieletu, znajdującego się w muzeum w Bremie.

A. Kastner, *Heilung einer van Gogh-Zeichnung* (Konservacja rysunku van Gogha).

Omówienie metod zastosowanych przy konserwacji rysunku van Gogha ze zbioru muzeum Folkwang.

Urszula Popłonyk

## MUZEJNÍ A VLASTIVĚDNÁ PRÁCE.

Wyd. Národní Muzeum v Praze — Kabinet muzejní a vlastivědné práce. Ukazuje się cztery razy w roku.

Rocznik II/72/1964,

S. Dvořák, *Lidové akademie v muzeích* (Ludowe akademie w muzeach), s. 1—4. Realizując uchwałę KC KPCz odnośnie aktualnych problemów w pracy ideologicznej wskazującej na wielkie znaczenie muzeów z ich zbiorami i fachowym personelem, pracownicy wschodnioczeskiego muzeum w Pardubi-

cach zorganizowali u siebie ludowe akademie. W ramach poszczególnych akademii zorganizowano cykliczne akcje odczytowe dla społeczeństwa i fachowców z różnych dziedzin, np. nauczycieli historii, pracowników kultury itd. Zwrócono uwagę na właściwy wybór wykładowców, ilustrowanie wykładów filmami popularno-naukowymi i przezroczami, przeprowadzanie praktycznych ćwiczeń, korzystanie z magnetofonów itp. Projektuje się wydawanie skryptów dla poszczególnych akademii. Cała akcja otrzymała nazwę pardubickich czwartków muzealnych.



O. Franek, *Výstava „Německo 1933—1945“ v Berlíně* (Wystawa „Niemcy 1933—1945“ w Berlinie), s. 4—9, 3 il. Artykuł zawiera omówienie treści wystawy otwartej w muzeum historii Niemiec w kwietniu 1963 r. Ekspozycja jest stale uzupełniana nowymi dokumentami i cieszy się wielką frekwencją zwiedzających.

J. Kapusta, *K některým metodickým otázkám sběru a vyřazování muzejního materiálu v oborech společenských věd* (O niektórych metodycznych zagadnieniach zbioru i wykluczeniu materiału muzealnego w dziedzinie nauk społecznych), s. 10—14. Autor postuluje zwiększenie ostrożności przy wyborze i zaklasyfikowaniu materiałów dla jakiegokolwiek rodzaju zbiorów, przy jednoczesnym uwzględnieniu rozwoju zainteresowanych dyscyplin naukowych oraz porusza zagadnienie wyłączenia obiektów znajdujących się w zbiorach, a nie mających istotnej wartości muzealnej.

V. Vlček, *Okénko do maďarského muzejnictví* (Spojrzenie na węgierskie muzealnictwo), s. 14—18, 1 il. Problematyka węgierskiego muzealnictwa do końca 1955 r. znana była czytelnikom czeskim dzięki pracy V. Pabala. Niniejszy artykuł zapoznaje czytelników z dalszym jego rozwojem aż do chwili obecnej. Od tego czasu liczba placówek muzealnych na Węgrzech wzrosła z 72 do 122, a liczba zwiedzających z 2 mln. do 4,5 mln; 96% zbiorów jest już zinwentaryzowanych i naukowo opracowanych. Przy departamencie muzealnym w Ministerstwie Kultury powstał gabinet pracy muzealnej na wzór czeskosłowackiej centralnej rady muzealnej, a w r. 1963 Prezydium zatwierdziło prawo „o ochronie zabytków muzealnych”, które umocniło jeszcze bardziej prawną, polityczną i organizacyjną pozycję węgierskiego muzealnictwa. Autor omawia także inne osiągnięcia oraz plany i zamierzenia węgierskiego muzealnictwa na najbliższą przyszłość.

M. Šada, *K odborné správě palných zbraní ve sbírkách muzeí* (O fachowym zarządzaniu bronią palną w zbiorach muzealnych), s. 18—23, 3 il. Broń palna szczególnie z ostatnich lat jest częstym lecz kłopotliwym eksponatem muzealnym ze względu na obowiązujące dodatkowe przepisy o bezpieczeństwie. Dlatego powinna być szybko i dokładnie zinwentaryzowana co z powodu braku rzeczoznawców jest często kłopotliwe. Autor zamieszcza szczegółowe opisy różnego rodzaju broni, poparte materiałem ilustracyjnym (dzieląc ją na krótką i długą, a pod względem przeznaczenia na wojskową, myśliwską i sportową).

J. Bartoš, *K práci a úkolům Kabinetu regionální historie na Palackého universitě* (O pracy i zadaniach gabinetu historii regionalnej na uniwersytecie im. Palackiego), s. 23—26. Pierwszym warunkiem koordynacji pracy jest wzajemna informacja, co na odcinku pracy regionalnej i krajoznawczej jest bardzo ważne i aktualne. Z tego powodu autor pragnie poinformować czytelników o pracy i zadaniach gabinetu regionalnej historii na uniwersytecie im. Paleckiego w Ołomuńcu. Głównym zadaniem gabinetu jest opracowanie historycznej topografii Moraw i Śląska w okresie kapitalizmu i socjalizmu. Dalszym zadaniem gabinetu jest pomoc przy nauce i wychowywaniu wysoko wyszkolonych studentów-historyków. Gabinet prowadzi studenckie prace związane z tematyką regionalną.

K. Pletzer, *Jestě k muzejní statistice* (Jeszcze o muzealnej statystyce), s. 26—32, il. 1. W numerze drugim *Muzejní* a vlastivědná prac z r. 1963 J. Beneš na podstawie wykazów statystycznych dotyczących roku 1962 zrobił przegląd stanu i działalności muzeów w poszczególnych czeskich krajach. Całość wykazuje wyraźne tendencje rozwojowe zwłaszcza

w dziedzinie pracy kulturalno-oświatowej. Jednakże, jak stwierdza autor, rozwój ten nie postępuje równomiernie i jeśli przyjrzyć się bliżej wszystkim danym statystycznym okazuje się, że dobre wyniki niektórych muzeów w ogólnych podsumowaniach przesłaniają stagnację i nierówną pracę innych. Na podstawie szczegółowej analizy danych statystycznych autor ukazuje rzeczywiste osiągnięcia i niedociągnięcia poszczególnych południowo-czeskich muzeów.

Zeszyt 2, s. 65—128.

J. Polišenský, *K 500. výročí mírových návrhů českého krále Jiřího z Poděbrad* (O 500 rocznicy pokojowych propozycji czeskiego króla Jerzego z Podębradu), s. 65—70, 1 il. Czechosłowacka Akademia Nauk przypomniała słynną akcję dyplomatyczną praskiego dworu, której celem było zapobieżenie wojnom i zabezpieczenie pokoju przez zorganizowanie ligi europejskich władców, która pośredniczyłaby w sporach. W artykule omówiono dokładnie podłoże i losy tej inicjatywy.

P. Radoměřský, *Středověká keramika* (Średniowieczna ceramika), s. 70—85, 5 il. Wybitny znawca ceramiki średniowiecznej omawia ceramikę z okresu od 11 do 16 stulecia dzieląc ją wg przeznaczenia na 8 grup, a następnie omawia poszczególne formy, właściwości materiału, technikę wyrobu i zdobienia oraz chronologię. Dla potrzeb muzealnych autor zamieszcza wzorcowy opis naczyń i opisuje metodę sporządzenia właściwej dokumentacji rysunkowej i fotograficznej.

A. Kubeša, *Dobudování Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm* (Powiększenie Wałaszkiego skansenu w Rożnowie pod Radhosztem), s. 86—87, 1 il. Jedyne na terenie Czechosłowacji muzeum typu akansenowskiego założone w 1925 r. na wzór szwedzki, zostanie poważnie powiększone w związku z planowanym przeniesieniem całego szeregu budowli z terenów Śląska morawskiego.

F. Kutnar, *Povaha historických zápisů Věnceslava Metelky* (Historyczny charakter pamiętników Wieńczysława Metelki), s. 87—93. Charakterystyka pamiętników pomocnika szkolnego z poł. XIX w.

E. Černý K. Černá, *Bystrzec, zaniklá ves na území starého panství holštejnského* (Bystrzec, zaginiona wieś na terenie dawnych dóbr holsztejskich), s. 93—98, 2 il. Historia, lokalizacja i rekonstrukcja planu zaginionej miejscowości na podstawie źródeł archeologicznych).

Zeszyt 3, s. 129—192.

V. Pabal, *Vyznamné jubileum Slezského muzea v Opavě* (Wielki jubileusz muzeum śląskiego w Opawie), s. 129—130. Krótka historia muzeum i podsumowanie osiągnięć z ostatnich lat z okazji jubileuszu 150 rocznicy założenia muzeum.

V. Nezbeda, *Historie spartakových Skautů práce na Choceňsku* (Historia działalności spartakowskich skautów na terenach choceńskich), s. 131—135. Artykuł poświęcony działalności proletariackiej młodzieży w przedmichowskiej republice, zorganizowanej w skautingu.

D. Stará, *Český porcelán w muzejních sbírkách* (Czeska porcelana w zbiorach muzealnych), s. 136—146, 5 il. Krótka historia czeskich wyrobów z porcelany oraz sposobów ich oznakowania.

J. Špět, *K některým problémům dějin našeho muzejnictví* (O niektórych zagadnieniach związanych z historią naszego muzealnictwa), s. 147—152. Krótkie omówienie problematyki związanej z pracami nad historią czeskiego muzealnictwa.



Podsumowanie dotychczasowych osiągnięć i krytyczne omówienie nowych zamierzeń. Artykuł zawiera bogaty materiał bibliograficzny.

M. Malík, *Muzea a televize* (Muzea i telewizja), s. 152–157. Na przykładach z krajów Europy Zachodniej autor wskazuje na wielką rolę dydaktyczną stałych audycji telewizyjnych ilustrowanych zabytkami muzycznymi i domaga się przełamania impasu w współpracy pomiędzy muzeami i telewizją w Czechosłowacji proponując ustalenie tej współpracy na nowych zasadach.

L. Nezbedová, *Soupis pomístních jmen na uzemí Čech* (Spis miejscowych nazw na terytorium Czechosłowacji), s. 157–161.

Zeszyt 4, s. 193–256, ilustracje.

O. Franěk, *Sto let založení První Internacionály* (Sto lat od założenia pierwszej międzynarodówki), s. 193–197, 1 il. *Glosy ze Strahova* (Glosy ze Strachowa), s. 197. Wzmianka o nowym wydawnictwie muzealnym „Pamatník národního písemnictví a literární muzeologii”.

O. Drahotová, *Sklo v českých muzejních sbírkách* (Szkło w czeskich zbiorach muzealnych), s. 198–208, 3 tabl. Krótki zarys dziejów szklarstwa, omówienie podstawowych form i technologii szkła. V. Pupal, „*Věcla Čáslavská*” a její přínos k rozvoji českého muzejnictví v 80. a 90. letech 19. století. („*Věcla Čáslavská*” i jej znaczenie dla rozwoju czeskiego muzealnictwa w 80 i 90 latach 19 stulecia), s. 209–215, 2 il. Minęło 100 lat od założenia towarzystwa archeologiczno-muzealnego „*Věcla Čáslavská*”, którego prace były bodźcem do zorganizowania regionalnego muzealnictwa i sformułowania pierwszych teoretycznych i praktycznych zasad pracy muzealnej. Artykuł omawia pokrótce początki czeskiego muzealnictwa i działalność towarzystwa i jego wieloletniego kierownika K. Čermaka). W artykule jest zamieszczona bogata bibliografia dotycząca historii czeskiego muzealnictwa.

*150 Let slezského muzea v Opavě* (150 Lat muzeum śląskiego w Opawie) s. 215. Krótka wzmianka o międzynarodowym sympozjum z okazji 150-cio lecia muzeum w Opawie.

J. Purš, *Připravujeme vydání Atlasu československých dějin* (Przygotowujemy wydanie Atlasu Historii Czechosłowacji), s. 216–218. Omówienie stanu przygotowań i dyskusyjnych problemów w związku z przygotowywanym wydaniem atlasu.

J. Krivka, *K zabírání poddanské půdy předbělohorským velkostatkem* (O zajmowaniu poddańczej ziemi przez wielkie posiadłości ziemskie w okresie poprzedzającym Białą Górę), s. 219–223.

A. Miethe, *K některým otázkám reorganizace muzejnictví v Německé demokratické republice* (O niektórych problemach związanych z reorganizacją muzealnictwa w NRD), s. 224–227. Omówienie programu zwiększenia kulturalnego i politycznego oddziaływania muzeów w NRD.

Rocznik III/73/1965, zeszyt 1, s. 1–64.

F. Teper, *Vytvořit z muzeí živé kulturní instituce* (Stworzyć z muzeów żywe instytucje kulturalne), s. 1–8, 1 il. Kilka uwag o międzynarodowej konferencji muzeologicznej w Budapeszcie — krótkie omówienie referatów wygłoszonych przez muzeologów węgierskich, radzieckich, niemieckich, jugosłowiańskich, bułgarskich rumuńskich i polskich. W referatach sugerowano, że dalszy rozwój muzeów wymaga zastosowania najnowocześniejszych form pracy i środków.

*10 Let muzea Klementa Gottwalda* (10 Lat muzeum Klementa Gottwalda), s. 8. Wzmianka z okazji 10-lecia muzeum, w ciągu którego muzeum zwiedziło 1.270.000 gości i zorganizowano 18 większych wystaw. W przyszłości muzeum będzie przemianowane i powiększone na muzeum walk rewolucyjnych.

H. Johnová, *K některým otázkám vystavování národopisných sbírek* (O niektórych problemach związanych z eksponowaniem zbiorów etnograficznych) s. 9–14, 1 il. Większość zbiorów w muzeach czeskich tworzą materiały etnologiczno-etnograficzne dlatego problemy związane z eksponowaniem tych materiałów są często i bardzo dokładnie omawiane. Autorka artykułu zastanawia się nad dwoma sposobami wystawiania materiału etnograficznego — ekspozycją statyczną i ekspozycją dynamiczną, poświęcając większość uwagi ekspozycji dynamicznej.

J. Beneš, *Propagace muzeí na nalepkách* (Propaganda muzealna na nalepkach), s. 14. Dla celów propagandowych, za zgodą i zachętą Gabinetu Pracy Muzealnej i Krajoznawczej wydawnictwo Orbis wydało dwie serie nalepek na pudełka do zapalek ilustrowane motywami muzealnymi.

P. Radoměřský, *Středověká keramika* (Średniowieczna ceramika), s. 15–25, 3 tabl. Dokończenie artykułu zamieszczonego w nr 2 z r. 1964. Autor omawia kafle, ceramiczne ozdoby architektoniczne, plastykę figuralną, ceramikę techniczną, lampy, pomocnicze naczynia kuchenne i zagadnienie konserwacji ceramiki.

M. Flegl, *Lidová kacířská hnutí v Praze a okolí v době „temna”* (Narodowy ruch heretycki w Pradze i okolicach w okresie „reakcji”), s. 26–30. Omówienie wydarzeń związanych z działalnością heretyckich ugrupowań w 17 i 18 w.

Zeszyt 2, s. 65–120.

V. Pupal, *Muzejníctví v jubilejním roce* (Muzealnictwo w jubileuszowym roku), s. 65–67. Z okazji 20 rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji autor pokrótce omawia osiągnięcia i plany w zakresie teorii muzealnictwa.

*Muzeologické symposium v Brně*. (Muzeologiczne sympozjum w Brnie), s. 67. Wzmianka o zorganizowaniu sympozjum przez katedrę muzeologii na wydziale filozoficznym uniw. im. J. E. Purkyně w Brnie na temat „Istota muzeologii i jej wprowadzenie do wyższych studiów”.

F. Roubík, *Kartografický materiál a naše muzea* (Materiał kartograficzny i nasze muzea), s. 68–71. Krótkie omówienie materiału kartograficznego znajdującego się w zbiorach czeskich, jego podział, sposoby inwentaryzowania i katalogowania.

Z. Horský, *Dějiny vědy a historické vědecké přístroje* (Historia nauki i historyczne instrumenty naukowe), s. 72–77, 2 il. Historia nauk przyrodniczych wymaga zainteresowania się instrumentami naukowymi, a co za tym postępuje gromadzeniem instrumentów, maszyn itp. z różnych stuleci - do końca 19 w. włącznie i ich opracowania. Autor omawia osiągnięcia muzeów czeskich w tej dziedzinie i apeluje do społeczeństwa o nadsyłanie informacji i materiałów celem zainwentaryzowania i objęcia opieką muzealną tych obiektów.

A. Bauer, *Muzea v Socialistické federativní republice Jugoslávii* (Muzea w socjalistycznej federacyjnej republice Jugosławii), s. 78–84. Krótka historia i omówienie osiągnięć jugosłowiańskiego muzealnictwa. W Jugosławii obecnie jest 311 muzeów i ogólnie dostępnych zbiorów, a liczba zwiedzających w samym tylko roku 1964 wyniosła 3 mil. i pół.



K. Pavlišťík, *Dobrovolní spolupracovníci a soudoby etnografický výzkum v muzeu oblastního typu*. (Dobrowolni współpracownicy i współczesne badania etnograficzne w muzeum terytorialnym), s. 85–88.

J. Špět, *K vývoji vztahů mezi Národním muzeem a venkovskými muzei do let devadesátých* (O rozwoju stosunków pomiędzy muzeum narodowym i muzeami prowincjonalnymi do lat dziewięćdziesiątych), s. 88–90. Dzieje kontaktów muzeum narodowego w Pradze z muzeami prowincjonalnymi od ich zarania do pierwszych lat dziewięćdziesiątych dwiętnastego stulecia. Artykuł zawiera obecną bibliografię źródłową.

Zeszyt 3, s. 121–192.

O. Franěk, *K problému spolupráce etnografů a historiků v období nových a novějších dějin v muzeích* (O problemach współpracy etnografów i historyków w dziedzinie nowej i najnowszej historii w muzeach), s. 121–124. W związku z urządzaniem wystaw poświęconych ruchowi robotniczemu i budownictwu socjalistycznemu autor uważa za konieczne nawiązanie jeszcze ściślejszej współpracy pomiędzy historykami i etnografami.

J. Neústupný, *Kulturně výchovná práce v amerických muzeích* (Kulturalno-wychowawcza praca w muzeach amerykańskich), s. 125–141, 4 il. Omówienie działalności wystawiennej, publikacyjnej, wykładowej i współpracy ze szkołami muzeów amerykańskich pod kątem działalności kulturalno-wychowawczej.

J. Vařeka, *K historii našich větrných mlýnů* (Z historii naszych wiatraków), s. 142–144, 2 il. *Muzeum v Mnichově Hradišti* (Muzeum w Mnichowym Grodzie), s. 144.

D. Stará, *Cinové předměty v našich muzejních sbírkách* (Cynowe przedmioty w naszych zbiorach muzealnych), s. 145–156, 4 il. i 3 tabl. Krótka historia czeskiego konwisarstwa, typologia naczyń i przegląd znaków warsztatowych.

O. Franěk, *Jubileum nejstaršího dělnického listu u nás* (Rocznica najstarszego pisma robotniczego u nas), s. 159–161. Artykuł z okazji otwarcia wystawy „80-ta rocznica założenia pisma Równość” w muzeum ruchu robotniczego w Brnie. Zeszyt 4, s. 193–256.

F. Roubík, *K diskusi o historické vlastivědě* s. 193–195. Próba sformułowania nowych zadań krajoznawstwa w oparciu o stare tradycje i powojenne doświadczenia.

J. Beneš, *Rumunská muzea* (Rumuńskie muzea), s. 196–204 4 il. Omówienie rozwoju i działalności muzeów w Ludowej Rumunii.

N. Prokešová, *Pravda vítězí, jen když bojuje* (Prawda zwycięża, tylko kiedy walczy), s. 204–213, 2 il. Dzieje antyfaszystowskiego ruchu w okolicach Gottwaldowa w latach 1944–45. Przyczynek do zagadnienia z okazji wystaw muzealnych poświęconych tej tematyce.

Z. Svoboda, *Vyznamenání a jejich názvosloví* (Odznaczenia i ich nazewnictwo), s. 214–224, 2 il. i 4 tabl.



## KRONIKA



JULIUSZ ZBOROWSKI

Ubiegłego roku zmarł w Zakopanem Juliusz Zborowski, dyrektor Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego. Pogrzeb Jego miał charakter manifestacji. Brali w nim udział przedstawiciele wszystkich warstw, a nad grobem żegnały Go kapele góralskie. Spoczął na cmentarzu dla zasłużonych, przy starym kościele zakopiańskim.

Ten serdeczny stosunek do Jego osoby i szacunek dla Jego pamięci wpływał z niezwykłych zalet charakteru i umysłu. Był przede wszystkim człowiekiem wielkiej skromności: unikał tytułów i zaszczytów i żył niemal na marginesie życia publicznego. A jednak skupiał wokół siebie życie intelektualne i artystyczne w Zakopanem, które przez fale przyjezdnych, przybywających z różnych środowisk, było drugą stolicą Polski. Posiadał szerokie horyzonty i zainteresowania kulturalne.

Miał żywy i bezpośredni stosunek do twórczości

artystycznej — muzyki, literatury i plastyki. Głęboko zainteresowany sprawami przyrodniczymi — geologią, florą i fauną Podhala — szczegółowo znał problematykę wszystkich dyscyplin przyrodniczych, dla których Podhale było terenem badań i poszukiwań. Nade wszystko zaś bliskie Mu były zagadnienia historyczne i etnograficzne — dzieje osadnictwa, socjologia pasterstwa, kultura materialna, folklor i gwary góralskie oraz historia Podhala i Zakopanego. Reprezentując tak szerokie zainteresowania, chciał i umiał skupić około tych spraw wielu specjalistów. Jednocześnie, dzięki Swemu szczeremu umiłowaniu wszystkiego co wiązało się z Podhalem, traktowany był we wszystkich wsiach i osiedlach otaczających Zakopane jako człowiek bliski, jako Ten, któremu można zawierzyć i u którego można znaleźć dobrą radę. Mając taki dar jednania sobie ludzi, stworzył placówkę, która była stacją naukową skupiającą



wszystkich, którzy badali Tatry i Podhale, miejscem spotkań i kontaktów świata artystycznego i ludzi Podhala.

Muzeum Tatrzańskie stało się dzięki Niemu wzorem regionalnego muzeum. Pod względem organizacyjnym miało ustrój towarzystwa naukowego, kierowanego przez kuratorium złożone z przedstawicieli zainteresowanych dyscyplin. W tak prowadzonym muzeum zasoby rosły bardzo szybko. Skrzętnie zbierający dyrektor zgromadził ogromny materiał rzeczowy, odnoszący się do wszystkich dziedzin charakteryzujących oblicze i dzieje tego regionu. Inspirował liczne badania, skłaniając do ich prowadzenia najlepszych znawców przedmiotu. Stwarzał im specjalnie dogodne warunki pracy. Muzeum miało wygodnie urządzone pokoje gościnne. Mało tego, każdy mógł tu znaleźć potrzebny sprzęt i pracownię. Do dyspozycji przyrodników były znajdowały się aparaty fotograficzne, mikroskopy, sprzęt pomiarowy itd. Setki przykładów snycerki i niemniej licznie zgromadzone malarstwo pod szkłem, przyciągały humanistów. Wzamian za to zyskiwał niezwykle cenne usługi. Każdy korzystający z tej stacji poczuwał się do obowiązku opracowania dla muzeum materiału, który był przedmiotem jego badań. Geografowie opracowywali mapy i modele plastyczne Tatr i Podhala, geologowie, mineralogowie i inni przyrodnicy oznaczali okazy, etnografowie i historycy sztuki opisywali folklor i przedmioty twórczości artystycznej. W tej zresztą dziedzinie był Zborowski sam niepoślednim specjalistą.

Instrumentarium jakim służyło muzeum dopełniała dobrze zaopatrzona biblioteka naukowa. Ambicją Prof. Zborowskiego było, aby się w niej znajdowały wszystkie druki dotyczące Podhala. Zbieranie wycinków prasowych, w których pisano o Zakopanem, stało się Jego hobby. Szczególną zaś specjalnością była problematyka muzeologiczna.

Prof. Zborowski był bowiem jednym z nielicznych pracowników muzealnych, którzy już w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości zainteresowali się teorią i technologią muzealnictwa. Zajmował się więc zagadnieniami programowymi muzealnictwa, jego funkcją naukową i oświatową, dydaktyką ekspozycji, technologią konserwacji, a nawet sprawą oświetlenia w muzeach. Napisał na ten temat już w 1923 roku ciekawy i do dziś aktualny artykuł. Z tymi i podobnymi zagadnieniami można było się zwrócić do Prof. Zborowskiego, który chętnie służył literaturą z tego zakresu, zgromadzoną w muzealnej bibliotece.

Muzeum w rozumieniu Prof. Zborowskiego powołane jest również do współpracy z organami służby konserwatorskiej. Taką funkcję spełniało też Muzeum Tatrzańskie i to zarówno na odcinku ochrony zabytków kultury jak i zabytków przyrody.

Bibliografia prac naukowych i artykułów zmarłego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego obejmuje ponad 100 pozycji.\*) W niej ujawnia się jeszcze jedna sfera zainteresowań: językoznawstwo. A jakiej był klasy badaczem w tej dziedzinie świadczy wypowiedź Prof. Kazimierza Nitscha, który zaliczał Go do najlepszych znawców mowy podhalańskiej.

Odszedł człowiek, który był symbolem Zakopanego. Człowiek, który troską o pomyślny rozwój regionu, oddaniem dla spraw nauki i ukochanej przez siebie placówki, bezinteresowną gotowością służenia każdemu, a przede wszystkim, pracowitością i sumiennością, działał urzekająco na wszystkich, którzy mieli możliwość zetknąć się z Nim, a z których wielu, m. i. niżej podpisany zawdzięczają Mu wiele cennych sugestii i impulsów.

*K. Malinowski*

\*) Bibliografię prac prof. Zborowskiego opublikowała mgr Wanda Jostowa („Lud” Wrocław 1965)



# KRONIKA

## WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ MUZEALNICTWA R. 1964

### MUZEA ARTYSTYCZNE

#### I. KONGRESY. ZJAZDY. KONFERENCJE. UROCZYSTOŚCI.

**BONN.** 21 Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki odbył się w tym roku w Bonn, w dniach 14–19 IX. Bazą obrad było zagadnienie „Style et tradition”. W zjeździe brało udział 600 uczestników, pracujących w 12 sekcjach. Polskę reprezentował prof. J. Białostocki, kierownik 11-tej sekcji i autor referatu pt. „L’histoire stylistique et iconographique”. W ramach Kongresu zorganizowano w dniach 20–28 IX objazd Westfalii, Hesji, Nadrenii i Palatynatu.

Postanowiono, iż następny kongres odbędzie się w 1969 r. w Atenach. W międzyczasie Międzynarodowy Komitet Historii Sztuki organizuje dwa kolokwia: w 1966 r. w Jugosławii na temat sztuki średniowiecznej, w 1967 r. w Pradze na temat baroku.

**BRUKSELA.** W maju odbyła się tu międzynarodowa konferencja poświęcona problemowi: „Roger van der Weyden et son temps”, zorganizowana przez Academie Royale flamande de Belgique i L’Association des Historiens d’Art flamands. Punktem centralnym obrad był referat J. G. van Gelder, profesora Uniwersytetu w Utrechcie, dotyczący zespołu obrazów „La justice”, zdobiącego kiedyś (przed 1695 r.) ratusz w Brukseli. Badacz doszedł do nowych wniosków w sprawie chronologii — obrazy musiały zostać ukończone ok. 1449 r., mogły być malowane na płótnie.

Musée des Beaux Arts w Brukseli podjęło nową formę pracy popularyzatorskiej — każdej niedzieli odbywa się w salach muzeum konferencja poświęcona omówieniu jednego z ekspozowanych obrazów, prowadzona przez kustosa lub asystentów.

**DAMASZEK.** 14–21 XI miał tu miejsce kongres poświęcony archeologii i historii konserwacji szkła artystycznego. Organizatorem był S. Abdul Hak.

**DELFT.** 6–11 VII. IIC (International Institute for Conservation of historic and artistic works) zorganizował konferencję, której tematem była „konserwacja tkanin”.

**DUBLIN.** National Gallery of Ireland obchodziła stulecie swego istnienia.

**FLORENCJA.** 18–23 V: Międzynarodowy Kongres poświęcony ekspresjonizmowi.

**KRAKÓW.** Z. M. i O. Z. wraz z Muzeum Narodowym w Krakowie urządził w dniach 19–21 II konferencję, której tematem były zagadnienia socjologiczne w muzealnictwie. Referaty: J. Banach: Współczesna koncepcja muzeum a nauki społeczne. P. Rybicki: Problematyka muzeologiczna w socjologii kultury; Wł. Szewczuk: Psychologiczny aspekt pracy w muzealnictwie i in.

**LENINGRAD.** Muzeum Ermitażu obchodziło w tym roku 200 lecie swego istnienia.

**ŁAŃCUT.** 3–12 VI: seminarium poświęcone dawnej i współczesnej historii Łańcuta, powiatu i zamku.

**NEW DELHI.** W styczniu odbył się tu 26 Międzynarodowy Kongres Orientalistów. W związku z nim piękna wystawa w Muzeum eksponująca 148 rzadkich manuskryptów, pochodzących z różnych regionów Indii i z różnych okresów.

**NOWY JORK.** Fr. Hart wygłosił w Institute of Fine Arts wykład pt.: „Love in baroque art”.

**PARYŻ.** Charles de Tolnay wygłosił 24 IV w L’Institut d’histoire de l’art odczyt pt. „La mort et la résurrection dans l’art et la pensée de Michel Ange”. S. Kahn wygłosiła w Ecole du Louvre wykład na temat „Petit Palais, son histoire et ses collections”. W dniach do 23–27 listopada odbyło się w Paryżu XI Międzynarodowe kolokwium dotyczące problemu roli wychowawczej i kulturalnej muzeów, zorganizowane przez Francuski Komitet do spraw UNESCO.

**PISTOJA.** W dniach 26 IX–3 X odbyło się tu Międzynarodowe kolokwium studiów nad średniowieczem. Głównym tematem zjazdu: „Pistoia à l’époque romane et ses rapports avec l’art roman en Occident”.

**RZYM.** W dniach 14–21 V Międzynarodowy Kongres z racji 400 rocznicy śmierci Michała Anioła, poświęcony jego twórczości.

**POZNAŃ.** W dniach 28–30 IX odbyła się w Starym Ratuszu Ogólnopolska sesja historyczno-urbanistyczna poświęcona zagadnieniom historii rozwoju przestrzennego, problemom konserwatorskim i współczesnemu planowaniu miast Wielkopolski, zorganizowana przez Oddział poznański Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury PWRN. Sesja połączona była z objazdem Wielkopolski.

W dniu 3 grudnia odbył się w Muzeum Narodowym odczyt dr Emmericha, dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie pt.: „O zbiorach sztuki w Dreźnie”.

**STANY ZJEDNOCZONE.** W kwietniu i w maju odbyła się konferencja o charakterze objazdowym, zorganizowana przez American Association of Museum, mająca na celu zapoznanie się z muzeami U.S.A. Z Polski brała w niej udział prof. M. Prufferowa, dyr. Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Na naradzie przedstawiono obfity materiał dotyczący muzeów polskich, ilustrowany przezroczami.

**WARSZAWA.** 20–21 III w Muzeum Narodowym zorganizowano sesję poświęconą twórczości Michała Anioła i jej oddziaływaniu na twórczość europejską. Główne referaty wygłosili: prof. J. Białostocki: „Michał Anioł po 400 latach”, prof. J. Starzyński: „Michał Anioł, Rubens, Delacroix”.



15 IV w Warszawie odbyła się w Ministerstwie Kultury i Sztuki konferencja dyrektorów muzeów, poświęcona koordynacji planów muzeów na rok 1964. Osiągnięcia muzealnictwa w okresie XX lecia PRL omówił dyr. M. Ptaśnik. Sprawozdanie z działalności P. Narod. Kom. ICOM wygłosił prof. dr St. Lorentz, a sprawozdanie z działalności Komitetu Laboratoriów ICOM — prof. B. Marconi.

W październiku odbyła się w Muzeum Narodowym 2 dniowa sesja naukowa, której tematem była twórczość Canaletta. Główne referaty: F. J. Watson, dyr. Wallace Collection w Londynie mówił o obrazach Canaletta, znajdujących się w zbiorach angielskich, St. Kozakiewicz o związkach między Canalettem a jego nauczycielem i krewnym A. Canale. Na za-

kończeniu sesji podpisano umowę między muzeami Narodowymi Warszawy i Drezna, która obejmie dalszą wymianę wystaw, dzieł sztuki oraz prac naukowych.

*WENECJA.* 25—31 V: II „Międzynarodowy Kongres Architektów i Techników, Konserwacji Pomników Historycznych”, zorganizowany przy udziale Sekcji Zabytków i Muzeów Unesco i ICOM-u, który obradował na temat podstawowych problemów naukowych, i technicznych konserwacji zabytków. Polskę reprezentowali prof. P. Biegański, prof. St. Lorentz, prof. J. Zachwatowicz, dyr. M. Ptaśnik. Prof. St. Lorentz wszedł w skład Biura Wykonawczego, mającego na celu utworzenie Międzynarodowej Rady Zabytków ICOMOS.

## II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

*BERLIN.* Trwają tu prace nad rekonstrukcją zniszczonego Altes Museum. Gmach, zabudowany w 1830 r. według planów K. Fr. Schinkla zostanie w swych partiach zewnętrznych wiernie odrestaurowany, w wewnętrznych zaś adaptowany do wymogów współczesnego muzealnictwa.

*BORDEAUX.* Dawne Lapidarium, obecne Musée d'Aquitaine zostało na nowo otwarte dla publiczności. Zorganizowane mieści teraz ekspozycję poświęconą historii regionu.

*BUENOS AIRES.* W bieżącym roku powstało w Buenos Aires nowe Muzeum Sztuki Orientalnej. Bogaty zasób ekspozycji obejmuje swym zasięgiem Bliski i Daleki Wschód. Muzeum nakreśliło też plan swojej działalności — przewidziane są konferencje naukowe, wykłady, kursy, wyświetlanie filmów dotyczące zagadnień związanych z tematyką zbiorów.

*BYSTRZYCA KŁODZKA.* 19 lipca otwarto tu pierwsze w Polsce Muzeum Filumenistyczne, mieszczące kilka tysięcy etykiet. W związku z inauguracją nowego obiektu muzealnego wydana została okolicznościowa etykieta.

*CHICAGO.* Z prywatnych dotacji utworzone zostało w Chicago Ebony Museum, poświęcone murzynom Ameryki.

*FLORENCJA.* Dom Via Ghibellina, kupiony przez Michała Anioła dla jego siostrzeńca Lionarda przekształcony został na międzynarodowy ośrodek studiów nad twórczością mistrza renesansu. Budynek mieści równocześnie Muzeum, w którym ekspozycją są szkice i rysunki Michała Anioła.

*GDĄŃSK.* 30 stycznia otwarto w Muzeum Pomorskim nowo zorganizowaną galerię malarstwa polskiego XIX wieku.

*GAUN.* Zabytkowy, XVIII wieczny pałac, położony w odległości 85 km od Kopenhagi został otwarty, po dwuletniej restauracji, dokonanej przez Ebbé Bernera, dla zwiedzających. Mieści się w nim przede wszystkim cenna kolekcja wyrobów ze złota.

*KOLONIA.* Kolońskie Wallraf-Richartz Museum otrzymało nową galerię, w której wystawiono 110 dzieł malarstwa niemieckiego XV—XIX w.

*KRAKÓW.* W odremontowanych i przemaalowanych wg projektów H. Rudzkiej-Cybisowej i W. Taranczewskiego Sukiennicach (otwarcie 16 I) zmieniono częściowo ekspozycję malarstwa polskiego. Wyeksponowano nie pokazywane dotąd obrazy O. Boznańskiej, i W. Podkowińskiego.

*MACON.* Zreorganizowane Muzeum Miejskie przeniesiono z poprzedniego, niewystarczającego gmachu do dawnego klasztoru Urszulanek.

*MADRYT.* Staraniem Patrimonio Nacional zorganizowano w Escorialu k. Madrytu dwa nowe muzea. Pierwsze, poświęcone dokumentacji budowy klasztoru umieszczono w amfiteatrze sal podziemia. Uderza ono nie tyle obiektami, co ich ekspozycją. Zastosowano tu bowiem manierę à l'italienne pokazując, szczególnie materiał mniejszej rangi, na wzór Castello Sforzesco w Mediolanie.

Drugie Muzeum to galeria obrazów, we wschodniej części gmachu, w szeregu sal za absydą kościoła św. Wawrzyńca. Zgromadzono w niej wszystkie rozproszone dotąd po kapitulach i zakrystii arcydzieła sztuki niderlandzkiej (*Ecce Homo* — Boscha, *Pejzaż ze św. Krzysztofem* — Patinira), niemieckiej (akwarele Dürera), włoskiej (*Ostatnia Wieczerza* — Tycjana, *św. Magdalena* — Tintoretta), hiszpańskiej (*Męczeństwo św. Maurycego* — El Greco), które były przedmiotem kolekcjonerskiej pasji Filipa II, fundatora Escorialu.

*NANCY.* 26. czerwca dawny oddział Musée des Beaux Arts zyskał autonomię i jako Musée de l'école de Nancy został otwarty dla publiczności. W nowym Muzeum znalazła pomieszczenie szkoła alzacka.

*NOWY JORK.* Dobiegły końca prace restauracyjne Metropolitan Museum: oczyszczono fasady, zainstalowano nowe oświetlenie, zmodyfikowano klatkę schodową, zreorganizowano galerię sztuki egipskiej.

*ORDRUPGAARD* (koło Kopenhagi). 19 czerwca udostępniono zwiedzającym Muzeum w Ordrupgaard zawierające wspaniałą kolekcję impresjonistów, zgromadzoną przez przemysłowca W. Hansena (zm. 1936), a legowaną w 1951 r. przez jego żonę państwu. W zbiorach znajduje się m. in. *La femme à la jarretière* — E. Maneta (1877).

*PARMA.* XVII-wieczne stajnie książąt Farnese w Parmie zamieniono na wielki salon wystawowy. Na pierwszej wystawie pokazano 400 płócien R. Guttuso, między nimi *Ucieczkę przed Etną*, obraz uważany za jeden z najlepszych w twórczości artysty.

*PARYŻ. LUWR.* Po planowanej rozbudowie (budowa nowego pawilonu, adaptacja niektórych pomieszczeń) Luwr otrzyma 1,5 km dodatkowej powierzchni na powiększenie galerii, gdzie ekspozycją będą zasoby magazynowe. Przewiduje się również urządzenie Galerii Dzieł Najwybitniejszych, z Moną Lizą na czele. Na razie zreorganizowano tylko ekspozycję rzeźby średniowiecznej. Przez zaadaptowanie kilku nowych



sal ekspozycja zyskała na przestrzenności i jasności. Te nowe zmiany przychylnie ocenił Zadkin (p. Arts 1964 nr 959). W Musée d'Art Décoratif otwarto w lipcu, z racji stulecia istnienia l'Union Centrale des Arts Décoratifs szereg nowo-urządzonych sal, umieszczając w nich rzemiosło artystyczne (ceramika, meble) z czasów Ludwika XVI.

W Musée Guimet otwarto po reorganizacji galerię sztuki tybetańskiej. Niezwykle frapująca nowa ekspozycja prezentuje bogate zbiory malarstwa, rzeźby, a przede wszystkim instrumentów muzycznych.

**SPERLONGA.** Powstało tu nowe Museo Archeologico della Grotta di Tiberio, w którym znalazło pomieszczenie 7 ty-

sięcy obiektów, znalezionych w czasie prac wykopaliskowych przeprowadzanych w pobliżu.

**WASZYNGTON.** W domu Fr. Douglassa, byłego niewolnika, działacza abolicjonizmu powstało nowe Muzeum Sztuki afrykańskiej. Jego fundatorem i dyrektorem jest Warren Robbins.

**WIEDEŃ.** Zamknięte od 25 lat sale sztuki dekoracyjnej i rzeźby w Kunsthistorisches Museum, zostały w ciągu bieżącego roku, po gruntownej reorganizacji udostępnione zwiedzającym.

### III. AUKCJE. NABYTKI.

Na tegorocznej, czerwcowej aukcji u Christie w Londynie sukces odniósł znów Largillière, autor 5 portretów rodziny Throckmorton. Najpiękniejszy z nich, *portret Elisabeth Throckmorton en religieuse (1729)* został sprzedany za 910 tys. fr. Suma ta pozwoliła właścicielowi na odkupienie pozostałych i pokrycie kosztów sukcesji. Przypomina to zeszłoroczny zakup strasburski, który uczynił Largilliera jednym z najdroższych malarzy francuskich XVIII w.

Na teź aukcji sprzedano również małe panneau P. Bruegla St. przedstawiające trzech żołnierzy (chorąży, bębniarza, grającego na piszczałce), na którym przy oczyszczaniu znaleziono sygnaturę i datę „568”. Obraz należał prawdopodobnie do Karola I.

Tak u Christie jak i u Sotheby wielkie powodzenie mieli impresjoniści. Wyprzedaż z 30. VI. (Sotheby) osiągnęła 811,630 £. Najlepszym obiektem był Renoir z kolekcji Bernheima *Blonde se peignant*. 19 IV (Christie) wystawiono bardzo pięknego Cl. Moneta *Pointe de la Hève. Honfleur*. (Sygnowany i datowany '64, eksponowany w Salonie 1865 (20, 950 £).

Niezwykłym wydarzeniem była sprzedaż 50 płócien Kandinskiego spośród 170 należących do Museum Guggenheima. Decyzja, ogłoszona z początkiem roku, wywołała liczne sprzeciwy, niemniej sprzedaż stała się faktem. Aukcja (Sotheby, 30 IV) zgromadziła 2 tysiące ludzi, trwała 62 minuty. Obrazy sprzedane zostały za 236,500 Y. 23 z nich pozostały w Stanach, 8 w Anglii, 10 zakupiła Holandia (Museum Boymans v. Beuningen w Rotterdamie zapłaciło za *Grande étude* z 1914 r. 4000 Y), 4 Francja, 2 Szwajcaria, 1 Niemcy, 1 Szwecja. Najwyższą cenę osiągnęła *Improwizacja (1914)*: 700 tys. fr. Kupił ją marszand paryski M. Berggruen.

Nazajutrz po aukcji Kandinskiego Sotheby ofiarował (1 VII) kolekcjonerom i marszantom 3 świetne zespoły: I. 19 współczesnych płócien z kolekcji Leo Glass (N. York), w tym m. in. 1 Chagall, 2 obrazy Braque'a, 1 Ronault i 1 piękny Bonnard *Corbeille de pêche (1939-45)*, który osiągnął sumę 15000 Y. II. Płótna i rysunki francuskie XIX w. z kolekcji E. Hutton. III. Dzieła impresjonistów i malarzy współczesnych, przede wszystkim J. B. Jongkinda *Chemin de halage*, wyjątkowej wartości, sprzedany za rekordową cenę 17,800 Y. Na teź wyprzedaży National Gallery w Londynie kupiła G. Courbeta *Les demoiselles des bords de la Seine* za 62000 Y. (II studium).

W porównaniu ze wspomniałymi wyprzedażami londyńskimi Paryż stracił swe pierwsze miejsce na międzynarodowym rynku sztuki. Oblicza się, że w latach 1956-64 Sotheby i Christie przewyższyły obroty paryskie w tej dziedzinie o 100%.

**BERLIN.** Muzea Berlina Wschodniego zakupiły na jednej z aukcji londyńskich (Agnew) płótno El Greca *Mater Dolorosa*.

**BOSTOŃSKIE** Museum nabyło *Porwanie Sabinek* P. Picassa, malowane w 1963 r.

**CLEVELAND.** Muzeum tamtejsze wzbogaciło się o dwa pejzaże: krajobraz J. van Ruisdaela i *Pejzaż rzymski* — Corota.

**DREZNO.** Galeria Drezdeńska w wyniku apelu do społeczeństwa, nawołującego do współpracy w poszukiwaniu zaginionych w czasie wojny eksponatów z Zwingeru odzyskała 5 wartościowych płócien. Jedno z nich (szkoła włoska, XVII w.), znajdowało się w Muzeum w Zwickau.

**EDYNBURG.** Scottish National Gallery otrzymała od O. Parkera piękny legat: kilkanaście płócien malarzy współczesnych, m. in. Picassa, Modiglianego, Klee, Muncha.

**FILADELFIA.** Fundacja S. H. Kress ofiarowała Museum of Art 13 tkanin, przedstawiających historię Konstantyna W. Kartony do nich robili Rubens i P. da Cortona. Zespół ten znajdował się do XIX w. w pałacu Barberinich w Rzymie. Równocześnie D. Dubon ogłosił publikację: *Tapestries from S. K. Kress collection at the Philadelphia Museum of Art*.

**KOLONIA.** Muzeum Wallraf-Richartz zakupiło *Ukrzyżowanie* M. Ernsta, poprzedzające jego pierwszą wyprawę do Paryża w 1913 r.

**LONDYN.** Tate Gallery nabyła obraz P. Mondriaana *Composition with red, yellow and blue*, zaczęty w 1938 r. w czasie pobytu malarza w Londynie a ukończony w 1942 r. w N. Yorku, oraz płótno Y. Tanguy *Les transparents (1951)* (kupione 29 IV u Sotheby), malowane w U.S.A., cztery lata przed śmiercią artysty. Obydwa dzieła są pierwszymi nabytkami prac Mondriaana i Tanguy, zakupionymi przez Tate Gallery.

Ta sama instytucja kupiła pod koniec roku za zgodą władz francuskich *Grande Baigneuse* Cézanne'a z lat 1895-1905 za oszałamiającą sumę 740 mil. starych franków. Ta własność, jak podkreślają krytykujący (Arts, nr 982) decyzja min. Malraux wywołała we Francji skandal, określaną jako „le scandale de Cézanne”.

Z innych jeszcze zakupów Tate Gallery na uwagę zasługuje nabyta od Earl of Derby *Uczta Baltazara* Rembrandta, którą w Financial Times (26 V) zanalizował D. Sutton.

**OTTAWA.** Galerie Nationale wzbogaciła się o *Portret Sériat-Davida (1790)*, oraz *Bukiet Kwiatów* Brueghel'a Aksamitnego.

**PARYŻ.** Musée d'Art Moderne otrzymało 30 płócien malarstwa współczesnego ze znanej kolekcji bankiera A. Lefèvre, oraz szereg dzieł malarstwa rosyjskiego (legat Baratra).



**POZNAŃ.** Z zakupów Muzeum Narodowego w Poznaniu zasługują na uwagę:

Gobelin brukselski, z warsztatu Leyniersa, I ćwierć XVIII w. przedstawiający *Triumf bogów*, *Portret zbiorowy Mateusa v. Hellmont* (szkoła flamandzka, XVII w.), *Obraz P. Potworowskiego Przed lustrem*, Płótno K. Sichulskiego *Adoracja* (mal. ok. 1908 r.), i Skrzypce B. Dankwarta (XVII w.).

**TOLEDO.** „Najświetniejszym z ostatnich zakupów” tamtejszego Muzeum był obraz v. Dycka *Gentilhomme inconnu* (1631), pochodzący prywatnej kolekcji angielskiej, nieznany do 1963 r.

**TORONTO.** Art Gallery zakupiła *Femme assise* P. Picassa z 1926–7 r.

**WARSZAWA.** Ambasada Izraela przekazała Muzeum Narodowemu kolekcję grafiki artystów izraelskich, która będzie eksponowana w Galerii sztuki współczesnej. 9 VI przybyły do Warszawy freski z Faras, odkryte przez polską ekspedycję archeologiczną. Najstarsze malowidła pochodzą z VII i VIII w., z murów katedry koptyjskiej, kościoła i klasztoru.

12 czerwca T. Wierzejski podarował Muzeum Narodowemu pamiątki po Stanisławie Auguście. Są to kielichy i puchary z cyfrą królewską, złoty medal i dukat Stanisława Augusta. Najpiękniejszym obiektem jest puzderko obite złotem z miniaturą króla, podarowane przezeń p. Grabowskiej.

Waleria Nawaszyna, siostra Z. Waliszewskiego scedowała muzeum polskim kolekcję prac brata, obejmującą 106 obrazów, rysunków i szkieł.

#### IV. WYSTAWY

**ALBI.** Wielkie tegoroczne uroczystości poświęcone 100 rocznicy urodzin H. Toulouse-Lautreca zainaugurowano w Albi, rodzinnym mieście artysty. 19 czerwca otwarto w tamtejszym Muzeum wystawę, obejmującą płótna, rysunki, litografie wielkiego malarza, pochodzące przede wszystkim ze zbiorów Muzeum w Albi, oraz z kolekcji francuskich i amerykańskich. Wystawa czynna była do 20 września. Jej organizatorem oraz redaktorem katalogu była J. Bouchot-Saupique.

**AMSTERDAM.** Rijksprentenkabinet eksponował w dniach od 10 kwietnia do 17 czerwca wystawę zatytułowaną „Tentoonstelling van het grafisch werk van A. Dürer”.

Rijksmuseum zorganizowało w końcu lipca ekspozycję p.t. „American Pop'Art”.

W Stedelijk Museum czynna była od 7 lutego do 22 marca wystawa obrazująca twórczość znanego poety i malarza H. Michaux. Katalog oprac. G. Bonnefoi i R. Bertelé.

**ATENY.** Niezwykłym ewenementem w tegorocznym wystawiennictwie była zorganizowana przez Conseil de l'Europe, otwarta 1 kwietnia w ateńskim Zappeionie wielka wystawa „L'art byzantin, l'art européenne”. Eksponowano w sumie 650 dzieł pochodzących z 17 państw. Przeszło połowa obiektów (365) należy do muzeów greckich.

**BADEN-BADEN.** Staatliche Kunsthalle. W czerwcu czynna była ekspozycja p.t. „Der frühe Klee, 1884–1917”.

**BAZYLEA.** W marcu eksponowano w miejscowym Kunstmuseum ponad 100 dzieł graficznych Paula Klee. Wystawa nosiła tytuł „Paul Klee — Das graphische Werk”.

**BEAUVAIS.** W związku z 300 rocznicą istnienia Manufaktury w Beauvais Ministerstwo Kultury i Sztuki Francji zorganizowało i eksponowało w zabytkowym Ratuszu tego miasta wystawę: „Trois siècles de tapisseries de Beauvais”, obejmującą 60 obiektów miejscowego warsztatu. Katalog opracował H. Delesalle. Wystawa czynna była do 30 września.

**BERLIN.** W Gabinecie Rycin Muzeum Miejskiego pokazano w miesiącach zimowych br. (12. XII 1963—III 1964) grafikę E. Muncha (1863–1944). Katalog przygotowali W. Timm i M. Brosemann.

**BOCHUM.** Städtische Kunstgalerie eksponowała w styczniu wystawę: Profile IV — Polnische Kunstheute.

**BOLONIA.** W ciągu września i października czynna tu była ciekawa ekspozycja p.t.: „Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale”.

**BORDEAUX.** Zestaw 150 przednich płócien, pochodzących z muzeów Francji, Ameryki, Związku Radzieckiego stanowił osnowę wystawy zorganizowanej przez p. Martin-Méry w Palais des Beaux Arts w Bordeaux (22 V—23 IX), a noszącej tytuł: „La femme et l'artiste de Bellini à Picasso”. Katalog opracował P. Géraldy.

**BOSTON.** „Jacques Villon, master of graphic art” to temat marcowej ekspozycji pokazującej 134 prace graficzne zmarłego w minionym roku artysty. Świetny katalog zawiera wstęp A. Wick'a, organizatora wystawy.

**BREMA.** Kunsthalle. 23. II otwarto wystawę „E. Delacroix 1798–1863”, a w ciągu października druga p.t.: „Die schönsten Handzeichnungen von Dürer bis Picasso im Besitz der Kunsthalle Bremen”.

**BRUKSELA.** W Palais des Beaux Arts pokazano dwie znamienite retrospektywy: Franza Kline i Hansa Hartunga.

W tymże Pałacu, jesienią (do 6 XII) otwarta była ekspozycja: „Dürer et son temps”. Pokazano na niej 150 akwareli i rysunków piórkiem i kredką, pochodzących z muzeów berlińskich. Rewelacją wystawy był rysunek kredką Zasingera (znane są tylko dwa jego rysunki) „Scena z pojedynku” (ok. 1500 r.).

Brukselska Bibliothèque Royale wystawiła „Miniature espagnole et flamande dans les collections d'Espagne”. W pięknym zestawie znalazły się m.in. Livre d'Heures Ferdynanda I i Mszał Izabelli Katolickiej (ok. 1496 — Fr. Flores). Katalog przygotował J. Lopet de Tovo.

**BUDAPESZT.** W ciągu września czynna była w budapeszteńskim Muzeum Sztuki wystawa: „Sztuka Renesansu na Węgrzech” obejmująca malarstwo, rzeźbę i rzemiosło artystyczne.

**CAEN.** Znana kolekcja Mancela (księgarza i zbieracza normandzkiego) eksponowana była (19 VI—4 X) w odbudowanym częściowo po wojennych zniszczeniach Pałacu d'Escoville. Najciekawszym obiektem była Madonna z Dzieciątkiem R. van der Weyden, pochodząca, jak twierdzi autor katalogu, Ch. Lemperière, ze zbiorów kardynała Fescha.

**CAMBRIDGE, MASS.** 4 IV otwarto w Busch-Reisinger Museum wystawę „The working methods of Lyonel Feininger”.

**CHARLEROI.** 60 płócien Van Dongena złożyło się na jego retrospektywę, eksponowaną we wrześniu w Palais des Beaux Arts. Katalog zaopatrzył przedmową R. Derondille'.



**CHERBOURG.** 150 rocznicę urodzin J. Milleta uczczono wielką wystawą czynną we wrześniu w salach Musée Thomas-Henry. Ekspozycje (przeszło 80) pochodziły z państwowych i prywatnych kolekcji holenderskich, francuskich, szwajcarskich i angielskich.

**CHICAGO.** Art Institute wystawił w dniach 3 V—12 VI 100 prac graficznych E. Degas. Wystawę zorganizował Paul Moses, przedmowę do katalogu napisał John Rewald.

**DREZNO.** 13 lutego otwarto w Staatliche Kunstsammlungen wystawę: „Toulouse — Lautrec zum 100 Geburtstag”.

W Gabinecie Rycin eksponowano (od 25 lipca) „Prace graficzne E. Muncha”. Ekspozycje pochodziły ze zbiorów Drezna i Berlina.

**DORTMUND.** W Museum am Ostwal czynna była od 12 kwietnia ekspozycja „Moderne polnische Tapiserie”.

**DÜSSELDORF.** Kunstmuseum zorganizowało w bieżącym roku 2 zasługujące na uwagę wystawy: 1. marzec — maj: „Italienische Handzeichnungen des Barock” (wystawie towarzyszył katalog w opracowaniu G. Schaara), 2: „Wedgwood — Steinzeug, Steingut, Porzellan”.

**ESSEN.** W dniach 12 I—8 III Museum Folkwang eksponowało prace Karla Schmidt-Rottluffa. Katalog przygotował G. Thiem.

**FLORENCJA.** Tegoroczne wystawiennictwo florenckie skupiało się przede wszystkim wokół 400-letniej rocznicy śmierci Michała Anioła. Wyrazem pietyzmu dla dzieła wielkiego Włocha były dwie imponujące wystawy otwarte w czerwcu, trwające do października w Casa Buonarroti i Biblioteca Laurentiana, gdzie eksponowano rysunki, listy, dokumenty dotyczące życia i twórczości M. Anioła. Katalog wystaw opracował L. Olschki.

W Palazzo Strozzi miała miejsce (21 III—19 IV) „Mostra Mercato Nazionale d'Arte”. Katalog przygotowali L. Carbuccio i M. Valsecchi.

Dorocznemu „Maggio Musicale” (18—23 maj), poświęconemu ekspresjonizmowi w muzyce, towarzyszyła zorganizowana przez L. Vertovę wystawa malarstwa, grafiki, rzeźby, dekoracji teatralnych, pochodzących z tego samego okresu. Ekspozycja mieściła się w Palazzo Strozzi.

**GANDAWA.** Kunstmuseum. W ciągu miesięcy letnich (lipiec — wrzesień) eksponowano tu wystawę: „Die menschliche Figur seit Picasso”.

**GENEWA.** W marcu czynna była w Musée d'art et d'histoire ekspozycja „Dürer i grafika niemiecka XVI wieku”. Wokół dzieł Dürera zgromadzono prace H. Aldegrawera, A. Altdorfera, L. Cranacha, H.B. Griena, A. Hirschvogla i in.

Marc Chagall pracował od 1961 r. nad „parawanem” i monotypiami. Ukończone w 1963 r. (tłoczone na prasie Frolanta) wystawione zostały w grudniu 1964 w genewskiej Galerii Frolanta, który był inicjatorem obu prac. Ekspozowano 60 monotypii i 100 litografii.

**GRENOBLE.** Pierwszą na terenie Francji retrospektywę Vicira da Silva zorganizowano w miesiącach letnich w Muzeum w Grenoble.

**HAGA.** Gemeentemuseum zorganizowało w sierpniu b.r. wystawę zatytułowaną „New Realists”. Obrazowała ona tendencje realistyczne ujawniające się w sztuce po II wojnie

światowej, szczególnie ok. 1960 r. W pokazie brało udział 80 artystów. Prym wiodli Diego Rivera i Renato Guttuso.

**HAMBURG.** W dniach 31 I—22 III wystawiono w Museum für Kunst und Gewerbe nowe dzieła Picassa: ceramikę (1947—1961), mozaiki (1956—1958), linoryty (od 1961), litografie (1957—1961), plakaty (1948—1962).

**KASSEL.** W tegorocznym pokazie Documenta III (Alte Galerie, Museum Fridericianum, Oranżeria) położono, jak i w poprzednich, nacisk na uwypuklenie twórczości poszczególnych artystów a nie grup. Na uwagę zasługiwał duży zbiór współczesnego rysunku, oraz rzeźba, eksponowana na świeżym powietrzu. Organizatorem wystawy był W. Hoffman.

**KOLONIA.** W Wallraf-Richartz Museum czynna była w lipcu — sierpniu wystawa: „Die Anbetung der heiligen Drei Könige in der Graphik seit Schongauer”.

**KRAKÓW.** W ramach uroczystości jubileuszowych, związanych z 600-leciem istnienia Uniwersytetu Jagiellońskiego otwarto w Krakowie kilka ciekawych wystaw, z których podkreślić należy następujące:

1. W Muzeum Narodowym (8 V) „Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550”. Wystawa obejmowała dzieła sztuki, obrazujące twórczość artystów krakowskich, działających w okresie założenia i pierwszego rozkwitu Uniwersytetu Jagiellońskiego (od późnego gotyku do rozwiniętego renesansu), a także artystów obcych pracujących na zamówienie odbiorców z Krakowa. Ekspozowano 330 obiekty — malarstwo tablicowe i miniatury, grafikę, rzeźbę, rzemiosło artystyczne, medalierstwo, numizmatykę. Scenariusz wystawy opracowała M. Kopffowa. 2. W Domu Matejki (9 V—VIII) wystawiono jego Dzieje cywilizacji w Polsce: 10 obrazów olejnych cyklu (1888/9), wraz z szkicami rysunkowymi, oraz obrazy Wyjście żaków z Krakowa, Kopernik, Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego. Pokaz zorganizowali dr. E. Łepkowski i mgr. B. Kuczałówna. 3. W Muzeum Historycznym (9 V) „Kraków w dziełach dawnych malarzy i grafików”.

400-lecie śmierci Michała Anioła uczczono w Krakowie ekspozycją (Muzeum Narodowe — Oddział Czartoryskich — 19 V) pt. „Sztuka Michała Anioła w grafice XVI w.”. Pokazano 40 medziorytów rytowników włoskich i północnych. Były to przeważnie kopie dzieł Mistrza, a także samodzielne prace artystów, działających pod jego wpływem. Organizatorem wystawy była A. Różycka-Bryzek.

Trzecią wreszcie rocznicę (70-lecie śmierci J. Matejki) upamiętniono wystawą portretów rodzinnych malarza (16 portretów olejnych, 2 akwarele, 33 szkice ołówkowe, karykatury oraz zdjęcia), zorganizowaną przez E. Łepkowskiego w Domu Matejki (6 XI 1964—1 II 1965). Obiekty pochodziły ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i Warszawie, oraz z kolekcji T. Serafińskiego.

Muzeum Narodowe — Oddział Szolańskich eksponowało w dniach 18 VI—15 X „Ikony”. Jest to druga tego rodzaju wystawa w muzealnictwie polskim. Obejmowała 100 zabytków ilustrujących rozwój i główne kierunki malarstwa ikonowego na ziemiach polskich w ciągu wieków XV—XIX. Organizatorem ekspozycji była mgr J. Kłosińska.

Wreszcie — w nowym gmachu Muzeum Narodowego — wielka retrospektywa J. Mehoffera — ogółem 450 prac z muzeów Krakowa, Warszawy, Poznania oraz ze zbiorów syna artysty. Komisarzem wystawy była doc. H. Blumówna; wystawie towarzyszył katalog.

**LIPSK.** W Museum der Bildenden Künste eksponowano w dniach 29 VIII—27 IX grafikę H. Toulouse-Lautrec'a (ze zbiorów własnych).



**LONDYN.** British Museum włączając się w nurt uroczystości jubileuszowych wystawiło 84 rysunki Michała Anioła, pochodzące z bogatych zasobów Muzeum.

Victoria and Albert Museum zorganizowało wspólnie z Arts Council i rządem holenderskim wystawę „The orange and the rose: Holland and Britain in the age of the Observation 1600—1750”. Ekspozowano m.in. *Anatomie dr. Tulpa* — Rembrandta.

Niesłychane powodzenie Pop-Art oraz sukces R. Rauschenberga na ostatnim weneckim Biennale przyczyniły się do zorganizowania w Whitechapel Gallery wystawy jego prac z lat 1949—1964 (płótna, rysunki, combines), cieszącej się wielkim powodzeniem.

W Tate Gallery czynna była w dniach 22 IV—28 VI ekspozycja „Painting and sculpture of a decade 1954—1964”, urządzona przez Calouste Gulbenkian Foundation, 354 dzieła reprezentowały 172 współczesnych artystów.

**LOZANNA.** Czynna w ciągu maja w Palais de Beaulieu imponująca, świetnie wyeksponowana wystawa „L'art européen de Manet à Picasso — 350 chefs d'oeuvre” (komisarzem generalnym był Fr. Daulte), stanowiła szeroką panoramę malarstwa europejskiego do czasów ostatniej wojny. (Poza 1945 r. wykroczyła jedynie twórczość Stael'a i Wols'a). Wystawie towarzyszyły dwa katalogi: naukowy i popularny, oprowadzano i udzielano wyjaśnień w kilku językach obcych.

**LWÓW.** W lwowskiej Galerii malarstwa ekspozowano w kwietniu pokaz: „Ukraina w twórczości artystów polskich XIX i XX wieku”.

**ŁÓDŹ.** 27 lutego w Muzeum Historii Włókiennictwa otwarto pierwszą stałą ekspozycję obejmującą następujące zagadnienia:  
1. Tkanina polska w zbiorach Muzeum.  
2. Z dziejów włókiennictwa łódzkiego.

**MADRYT.** Prado uczciło we wrześniu 300 rocznicę śmierci Zurbarana największą (630 obiektów) od 1905 r. (w Hiszpanii) wystawą jego dzieł. Sprowadzone z kolekcji hiszpańskich, oraz zagranicznych (Francja, Szwecja, U.S.A., Guadelupa) płótna ukazały ewolucję i wierny obraz twórczości wielkiego artysty.

**MARSYLIA.** Musée Cantini. Z okazji 10 rocznicy śmierci A. Derain'a czynna tu była (maj — wrzesień) wielka retrospektywa jego prac. Ekspozowano 75 płócien, w tym 25 z epoki fowizmu, 55 akwarel, gwaszy, rysunków, 55 makiet teatralnych dekoracji, 32 rzeźby, ceramikę, ilustracje książkowe, 1 tkaninę. Organizatorami byli: J. A. Cartier i L. Latour.

**MOSKWA.** W Muzeum Puszkina otwarto we wrześniu wystawę polskiej grafiki książkowej. (Ponad 400 prac, w tym większość ilustracji do książek literatury dziecięcej, m.in. prac T. Kulisiewicza, J. Młodożeńca i in.)

**MONACHIUM.** Tematyka francuska przeważała w tegorocznym wystawiennictwie monachijskim. W Haus der Kunst ekspozowano:

1. „Französische Malerei des 19. Jahrhunderts”. Katalog z przedmową G. Bazin'a.
2. „Malarstwo francuskie XX w.”. Wystawa obejmowała 200 płócien z największych kolekcji.

Trzecią ciekawą wystawą w Monachium była (14 III—10 V): „Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende”. Katalog opracował S. Wichmann.

**MONTREAL.** Tamtejsze Muzeum pokazało w dniach 23 I—23 II obiekty ze skarbcza Tutankhamona.

**NOWA HUTA.** W lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto 10 IV zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie wystawę „Ceramika europejska od średniowiecza do naszych dni”. Była to pierwsza w Polsce ekspozycja o tak szerokim zasięgu. Obejmowała 300 sztuk wyrobów z gliny, kamionki, porcelany i fajansu. Jej celem było zobrazowanie wszystkich technik, stosowanych w Europie w ich cyklu rozwojowym od średniowiecza do czasów obecnych, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł ceramiki na Bliskim Wschodzie.

**NOWY JORK.** Museum of Modern Art ekspozowało wystawę „Bonnard i jego czasy”. Zestaw 83 płócien, 50 akwarel i rysunków (nie pokazywany od czasu śmierci artysty w 1946 r.) wypożyczono z muzeów amerykańskich i francuskich. Wstęp do katalogu oprac. J. Thrall Soby i in.

W S.H. Guggenheim Museum wystawiono wiosną b.r. 120 płótna V. Gogha, pochodzące ze zbiorów jego bratanka, inż. V. Gogha. Była to pierwsza od 1950 r. wielka wystawa prac tego artysty w Nowym Jorku.

W tymże Muzeum M. Tuchman zorganizowała w dniach 1 VII—13 IX ekspozycję „Van Gogh and expressionisme”, uwidaczniającą na odpowiednich przykładach (Munch, Kandinsky, Kokoschka) wpływ, jaki na malarzy ekspresjonistycznych wywarła twórczość wielkiego Holendra.

**PARYŻ.** Luwr. Pierwsza wielka retrospektywa P. Signac'a (grudzień 1963 — luty 1964); 85 obrazów, 50 rysunków. Katalog opracowany przez p. Forges i P. Bascoul-Gauthier. Luwr-Petit Palais. (Styczeń — kwiecień). Wystawa, pierwsza, zbiorowa o niezwykłym znaczeniu naukowym: „L'art hittite”. Organizatorzy: A. Parrot i S. Kahn. 277 obiektów (rzeźba monumentalna, ceramika, brązy), wypożyczonych przez muzea tureckie. W czerwcu przewieziono tę wystawę do Rzymu.

Luwr (maj — październik): Ekspozycja 181 nie dokończonych płócien G. Ronault'a, ofiarowanych państwu przez żonę artysty. Katalog przygotował B. Dorival.

Luwr. Czerwiec. „L'art copte”. 360 dzieł ze zbiorów Luwru i innych muzeów świata, rozplaszonych w 7 salach Petit Palais. Najznamienitszym obiektem — Ikona „Chrystus protegujący św. Menasa” z klasztoru Baovit (VII—VIII w.), pochodząca ze zbiorów Luwru. Organizatorem wystawy była S. Kahn. Katalog opracował P. du Bourguet.

Luwr. Październik. Stulecie urodzin H. Toulouse-Lautrec'a. Wystawa ekspozowana poprzednio w Albi. 200 obiektów: 51 płócien, rysunki, afisze, litografie, ceramika. Materiał ekspozycyjny z muzeów Luwru, Albi, 6 muzeów zagranicznych. Brak było wielkich dzieł z wielkich kolekcji amerykańskich. Jubileuszowa retrospektywa nie zadowoliła krytyków. Luwr — Gabinet Rycin. Listopad. „Les dessins de l'Ecole de Parme”. Dominowali Correggio (25 studiów) i Parmeggianino (57 prac). Katalog oprac. przez R. Bacon. Organizator: M. Serullaz.

Musée d'Art Décoratif „Cinquante ans de collages”. Największa (300 eksponatów), nigdy dotąd nie organizowana wystawa collage'ów od kubizmu do czasów obecnych.

W tymże Muzeum, w listopadzie „Afrique, cent tribus, cent chefs d'oeuvre”. Organizatorem i autorem katalogu był W. Fagg, kustosz British Museum.

Musée d'Art Moderne. 15 października otwarto tu wielką retrospektywę „Le monde des naïfs”, ekspozowaną poprzednio w Rotterdamie. 200 płócien i rzeźb H. Rousseau, A. Bauchant'a, S. de Sentis, D. Peyromnet'a i in. Katalog z przedmową jugosłowianina O. Bihalji-Merin.

Wersal. Maj. W dziewiętnastu całkowicie odrestaurowanych salach Wersalu ekspozycja „Vienne à Versailles”. 227 obiektów z kolekcji Habsburgów od renesansu do końca XVIII w., pochodzących z 19 muzeów austriackich. Szczególnie cenny zbiór (50 sztuk) tkanin z XVI—XVIII w., przeważnie z war-



sztatów brukselskich. Obraz D. Teniera „Arcyksiążę Leopold Wilhem oglądający swą galerię obrazów”. (Część ich ekspozycja aktualnie). Katalog oprac. pod kierunkiem specjalistów austriackich: Erwina i Auera.

Galeria L. Leiris. 15 I—15 II: 68 płócien P. Picassa z okresu 13 XII 1961 — 17 IX 1963. Z nich 45 na jeden temat: malarz i jego model.

Galerie Charpentier. Kwiecień—maj. „Le surréalisme. Sources. Histoire. Affinités”. 960 dzieł, reprezentujących 110 artystów, z 10 muzeów i kolekcji prywatnych Europy i Ameryki. Katalog przygotowali R. Nacenta i P. Waldberg.

POZNAŃ. Stary Ratusz. 19 I—6 IV ekspozycja tu „Miniatury XVIII—XIX w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu”.

Muzeum Wojska (marzec—kwiecień) uczciło 170 rocznicę Insurekcji Kościuszkowskiej wystawą pod tym tytułem.

ROTTERDAM. Muzeum Boymans van Beuningen. X wystawa: „De luthof der naieven” 10 VII—16 X zaprojektowana przez R. Hammacher van den Brande, zorganizowana pod protektorem Conseil International des Musées osiągnęła 25 tys. zwiedzających. Przedmowę do katalogu „Das naive Bild der Welt” napisał O. Bihalji-Merin.

RZYM. Palazzo delle Esposizioni. Jubileuszowa wystawa poświęcona Michałowi Aniołowi, zorganizowana przez A. d'Ossat, Bruno Zevi i in. Fotografie, makiety. Ekspozycja robiła wrażenie wielkich sekwencji filmowych, co szokowało Rzymian przyzwyczajonych do tradycyjnych metod wystawianictwa.

STOCKHOLM. Muzeum Narodowe. W dniach 2 II—6 IV czynna była wystawa zatytułowana „Złoty wiek sztuki duńskiej”. Obejmowała twórczość artystów z lat 1800—1850 (C. W. Eckersberg, Chr. Köbke, Lundbye), oraz wielkich prekursorów: Abildgarda, Thorwaldsena. Po raz pierwszy pokazano poza Danią kompletny zbiór obiektów, pochodzących z epoki stosunkowo mało znanej.

W tymże Muzeum od 7 VIII do 11 IX czynna była wystawa, która doszła do skutku po długich negocjacjach, zatytułowana „La douce France”. Był to pokaz zbiorów trzech wielkich marszandów: Wildensteina, Durand-Ruela i Bernheima mł., reprezentujący malarstwo francuskie od XVIII—XX w. (Watteau—Dufy).

STUTTGART. W Staatsgalerie, w miesiącach listopadzie i grudniu zorganizowano „Malerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart”.

STRADFORD ON AVON. Long Gallery. W związku z uroczystościami szekspirowskimi zmontowano wystawę pt. „The age of Shakespeare”, obrazującą życie i twórczość poety z dobrze wyselekcjonowanym zbiorem portretów i miniatur z epoki. Katalog oprac. R. Stronga. Wystawę ekspozycję następnie w Whitworth Art Gallery w Manchesterze.

TOKIO. W Muzeum Sztuki Zachodniej (od 8 IV do 17 V) wystawiono Wenus z Milo, wypożyczoną z Luwru.

W Tokio, Kioto, Nagoya pokazano wielką wystawę 150 płócien P. Picassa, która w ciągu trzech miesięcy trwania osiągnęła frekwencję 100 tysięcy zwiedzających

TORONTO. The Art Gallery. 11 I—16 II wystawiła 275 prac P. Picassa, w tym 62 studia do Guerniki, 100 rysunków, grafikę, rzeźbę, wypożyczone z 7 muzeów zagranicznych. Wystawa nosiła tytuł „Picasso and man”.

WARSZAWA. Muzeum Narodowe. Na przełomie roku (grudzień—marzec) czynna tu była wystawa związana z 400-leciem śmierci Michała Anioła pt. „Sztuka czasów Michała Anioła”. Ekspozycja pochodziła ze zbiorów muzeów polskich, oraz galerii paryskiej i drezdeńskiej.

2 marca otwarto wystawę całości dorobku artystycznego F. Ruszczyca (1870—1936) na którą złożyło się 148 obrazów i szkiców olejnych, 305 rysunków. Szereg prac wypożyczonych z muzeów Leningradu, Moskwy, Mińska, Wilna. Organizatorami wystawy byli: prof. St. Lorentz, mgr J. Ruszczykowa, dyr. J. Kojdecki. Katalog opracowała mgr J. Ruszczykowa.

15 czerwca udostępniono pokaz darów i nabytków z dziedziny rzemiosła artystycznego z ostatnich 19 lat. W 20 latach ekspozycję zabytkowe tkaniny (szczególnie cenny dar J. Padarewskiego), srebro (częściowo uratowane z Centrali Złomu), i in. Różnorodność stylowa, szeroka rozpiętość czasu i ośrodków artystycznych, z których pochodzą nabytki przyczyniły się do niezwykłej atrakcyjności wystawy.

25 IX otwarta została wystawa dzieł Canaletta, ekspozycja w minionym roku w Dreźnie. Uzupełniono ją obrazami wypożyczonymi z Wiednia.

Również w Muzeum Narodowym zostały udostępnione zwiedzającym (po uprzedniej konserwacji) freski z Faras, jeden z najcenniejszych zabytków w muzeach polskich.

WENECJA. W tegorocznych XXXII Biennale brało udział 500 artystów, reprezentujących 34 kraje świata. W 28 pawilonach ekspozycję 3 tysiące prac. Z Polski udział brali T. Woźna i T. Kulisiewicz. Prof. dr J. Starzyński zasiadał w międzynarodowym jury wystawy. Grand Prix otrzymali w tym roku R. Rauschenberg (malarstwo) i Kemeny (rzeźba).

WIEDEN. Albertina przygotowała na jesień wielką ekspozycję „Claude Lorrain und die Meister der romischen Landschaft im 17 Jhrh.”.

WILANÓW. Lipiec. W nowo otwartym skrzydle pałacu pokazano „Portret polski 1800—1870”.

WROCLAW. Muzeum Śląskie. 7 IV—3 V pokazano „Malarstwo niderlandzkie i niemieckie doby manieryzmu”. Chronologiczny układ wystawy od drugiej ćwierci XVI w. do trzydziestych lat w. XVII dał przegląd najważniejszych ośrodków północnego malarstwa manierystycznego. Wybór dzieł poddyktowany był historycznymi związkami tej sztuki z ówczesną twórczością śląską.

ZURICH. Muzeum zurychskie ekspozycję w b. r. „Koptische Kunst — Christentum am Nil”. Wśród ekspozycyjnych obiektów (200 sztuk) uwypuklono szczególnie ostatnie znaleziska w Faras. Katalog oprac. W. F. Volbach.

D. Cicha



## II. MUZEA ETNOGRAFICZNE

### I. ZJAZDY, KONFERENCJE, UROCZYSTOŚCI.

**KRAKÓW.** W dniach od 16 do 19 maja odbyła się w Krakowie międzynarodowa konferencja, poświęcona badaniom etnograficznym na terenie Karpat. W konferencji, zorganizowanej przez Zakład Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN w Krakowie, udział wzięli naukowcy z Polski, ZSRR, Czechosłowacji, Węgier, Jugosławii, Rumunii i Bułgarii oraz przedstawiciele muzeów polskich, pracujących nad zagadnieniami karpacczymi. Została utworzona specjalna sekcja muzealna do koordynacji prac badawczych tych muzeów.

**LENINGRAD.** W dniach od 11 do 13 sierpnia odbyły się uroczystości jubileuszowe 250-lecia Muzeum Antropologii i Etnografii im. Piotra I. W uroczystościach udział wzięli zaproszeni goście, uczestnicy VII Międzynarodowego Kongresu Nauk Antropologicznych i Etnograficznych z różnych krajów świata, a także grupa polskich muzeologów w składzie: prof. dr Maria Prüfferowa, prof. dr Konrad Jażdżewski, mgr Roderyk Lange, dr Longin Malicki i dr Kazimierz Pietkiewicz. W czasie uroczystego posiedzenia naukowego okolicznościowe przemówienia z ramienia muzeologów i etnografów polskich wygłosił dr Kazimierz Pietkiewicz. Uczestnicy jubileuszu zwiedzili szereg muzeów, a m. i. specjalne ekspozycje w Muzeum Antropologii i Etnografii oraz w Muzeum Etnografii Narodów ZSRR i Ermitażu.

**LUBLIN.** W okresie od 20 do 22 kwietnia w Lublinie i Zamościu obradowała konferencja poświęcona problematyce muzeów regionalnych czterech województw (Lublin, Rzeszów, Kielce, Białystok). Konferencja zorganizowana została przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Wydział Kultury

PWRN i Muzeum Okręgowe w Lublinie. W obradach udział wzięli przedstawiciele władz centralnych i wojewódzkich, dyrektorzy muzeów okręgowych czterech województw oraz kierownicy muzeów regionalnych. Celem konferencji było omówienie stanu aktualnego muzeów i ich perspektyw rozwojowych.

**ŁÓDŹ.** Przy okazji otwarcia w dniu 15 listopada wystawy w salach BWA p.t. „Sztuka ludowa Ziemi Łódzkiej” odbyło

się spotkanie działaczy kulturalnych i muzeologów województwa łódzkiego z twórcami ludowymi tego województwa. Referaty okolicznościowe wygłosili: prof. dr Kazimiera Zawistowicz-Adamska i dr Kazimierz Pietkiewicz. Po referatach odbyła się dyskusja i wręczenie nagród artystom.

**MOSKWA.** W dniach od 3 do 10 sierpnia obradował VII Międzynarodowy Kongres Nauk Antropologicznych i Etnologicznych. W kongresie wzięło udział około 1000 naukowców z 58 krajów Europy, Azji, Afryki, Ameryki i Australii oraz około 2000 naukowców i badaczy ZSRR. Z Polski było około 60 osób. Obrady odbywały się w 27 sekcjach. Wygłoszono ogółem 812 referatów (zgłoszono 907) — w tym 357 etnograficznych, 221 z zakresu etnografii regionalnej, 24 muzeologicznych. Wyświetlono 80 filmów przeważnie o tematyce etnograficznej. W kongresie wzięła m. i. również udział grupa muzeologów polskich, która przebywała w ZSRR w ramach wymiany kulturalnej: prof. dr Maria Prüfferowa i mgr Roderyk Lange z Torunia, prof. dr Konrad Jażdżewski z Łodzi, dr Longin Malicki z Gdańska i dr Kazimierz Pietkiewicz z Warszawy. Referaty na sekcjach wygłosili: prof. dr Maria Prüfferowa (muzeologia), mgr Roderyk Lange (taniec ludowy), prof. dr Konrad Jażdżewski (archeologia — instrumenty muzyczne). Obradom w sekcji sztuki ludowej częściowo przewodniczył dr Kazimierz Pietkiewicz, w sekcji muzeologicznej — prof. dr Maria Prüfferowa. Kongres uchwalił wiele wniosków natury organizacyjnej i naukowej. Na wniosek przedstawiciela japońskiego postawiono zwołanie następnego kongresu w Japonii. Obrady odbywały się w gmachu Państwowego Uniwersytetu Moskiewskiego im. Łomonosowa.

**POZNAŃ.** Staraniem Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Poznaniu w sali Domu Prasy w dniu 18 lutego odbyło się uroczyste zebranie naukowe z okazji 150-tej rocznicy urodzin Oskara Kolberga. W zebraniu wzięli udział etnografowie z całego kraju, wysłuchując szereg referatów naukowych.

### II. WYSTAWY, NOWE NABYTKI I EKSPOZYCJE.

**BORZESTOWO (pow. Kartuszy).** Powstało małe muzeum skansenowskie w zabytkowym budynku z połowy XIX wieku w tzw. „dwojaku” dworskim. Zgromadzono w nim wyposażenie dawnej izby robotnika folwarcznego z Kaszub.

**BYDGOSZCZ.** W dniu 10 października w salonach wystawowych bydgoskich spichrzy otwarto wystawę p.t. „Sztuka ludowa województwa bydgoskiego”, obrazującą rozwój sztuki ludowej w XX leciu. W czterech salach wyeksponowano: rzeźbę, ludowe rzemiosło artystyczne w różnych technikach oraz ukazano społeczną rolę sztuki ludowej w życiu współczesnym. Okazałą wystawę przygotowały muzea województwa bydgoskiego (Toruń, Włocławek) przy udziale Towarzystwa Kulturalnego Kujawsko-Pomorskiego. Z okazji wystawy wydano obszerny katalog opracowany pod kierunkiem prof. dr Marii Prüfferowej.

**BYTOM.** W okresie od 4 października 1964 r. do 3 stycznia 1965 w salach Muzeum Górnośląskiego czynna była wystawa

objazdowa p.t. „Sztuka ludowa Lubelszczyzny”. Eksponowano stroje ludowe, wyroby z drewna i gliny itp. Wystawę przygotowało Muzeum w Lublinie. Była ona eksponowana uprzednio w muzeach w Raciborzu, Brzegu, Opolu i Gliwicach. Staraniem Działu Etnografii Muzeum Górnośląskiego od stycznia była eksponowana w salach muzeum konkursowa wystawa rzeźby ludowej p.t. „Nowe czasy”. Udział wzięło 36 autorów, dostarczając 121 prac ilustrujących różnorodną problematykę życia w okresie ubiegłych lat 20-tu. Z okazji wystawy został wydany ilustrowany katalog. W lutym nastąpiło na wystawie spotkanie z uczestnikami konkursu.

**CHICAGO.** Staraniem Klubu Przyjaciół Związku Podhalan w Stanach Zjednoczonych w Domu Podhalańskim zorganizowana została wystawa sztuki ludowej podhalańskiej. Pokazano stroje ludowe oraz snyderkę.

**CIECHANOWIEC.** Dnia 5 lipca otwarto Regionalne Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka. Ekspozycja obejmuje



500 zabytków, związanych z ludową kulturą materialną a szczególnie uprawą roli najbliższych okolic. Muzeum jest pod opieką Towarzystwa Miłośników Ziemi Białostockiej

**JELEŃ GÓRA.** W dniach od 12 do 30 maja czynna była w Muzeum Regionalnym pokonkursowa wystawa pisanek ludowych regionu jeleniogórskiego. Zgłosiło się 24 twórców nadsyłając 220 pisanek wykonanych techniką batikową, przy pomocy wytrawiania, grawerowania, intarsji i malowania. Materiał wystawy był ilustracją różnych tradycji ludowych, nawiązujących do miejsca pochodzenia ludności Dolnego Śląska.

**KOŁOBRZEG.** W tamtejszym muzeum otwarto wystawę etnograficzną p.t. „Zabytki regionu jamneńskiego”. Zabytki zgromadzone na wystawie, obrazujące kulturę materialną ludności zamieszkałej przed wieloma stuleciami nad jeziorem Jamno, potwierdzają jej słowiańskie pochodzenie. Szczególnie interesujące są narzędzia obróbki lnu i narzędzia tkackie.

**KRAKÓW.** W Muzeum Etnograficznym dnia 6 maja otwarta została wystawa pod tytułem „Polska sztuka ludowa” dla uczczenia 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego. W województwie krakowskim we wsi Zalipie (pow. Dąbrowa Tarnowska) w dniu 20 maja został rozstrzygnięty konkurs na malowanie chat. W konkursie wzięło udział 25 malarek z 24 chat. Konkurs udowodnił, że tradycja malowania chat na Powiślu Dąbrowskim nadal się utrzymuje i rozwija. Konkurs był organizowany przez Instytut Sztuki PAN i Muzeum Etnograficzne w Krakowie, pod patronatem Wojewódzkiej Rady Narodowej i Ministerstwa Kultury i Sztuki. Staraniem Muzeum Historycznego m. Krakowa został zorganizowany i rozstrzygnięty dnia 12 grudnia kolejny konkurs na najpiękniejsze szopki krakowskie. Przyznano liczne nagrody. Wystawa nagrodzonych szopek w ślalach Muzeum czynna była od 13 do 21 grudnia.

**LUBLIN.** W dniu 10 listopada w salach BWA otwarto objazdową wystawę sztuki ludowej 4-ch województw: lubelskiego, rzeszowskiego, białostockiego i kieleckiego. Obrazowała ona w sposób problemowy i porównawczy dorobek artystyczny twórców ludowych 4-ch województw w okresie 20-tu lat w takich podstawowych działach, jak: stroje, tkactwo, ceramika, rzeźba, sprzętarstwo, kowalstwo, plastyka obrzędowa i zabawkarstwo oraz wycinankarstwo. Na wystawie pokazano 665 eksponatów. Wystawę przygotowały muzea okręgowe w Lublinie, Białymstoku, Rzeszowie i Kielcach pod patronatem Wojewódzkich Rad Narodowych. Z okazji wystawy wydano obszerny katalog, charakteryzujący twórczość ludową każdego województwa. Wystawa ta w tymże roku była ekspozowana w Rzeszowie a w następnym w Białymstoku.

**ŁAŃCUT.** W grudniu 1963 r. i styczniu 1964 w Muzeum Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego była czynna wystawa sztuki ludowej powiatu łańcuckiego. Na treść wystawy złożyły się: ceramika ludowa, snycerstwo, sprzęty, szopki, pająki, kowalstwo, rzeźba, stroje ludowe i ciasto obrzędowe. W ilustrowanym katalogu obszerny wstęp monograficzny o sztuce ludowej tego regionu napisał Roman Reinfuss.

**ŁĘCZYCA.** W Muzeum Łęczyckim w okresie od 10 maja do września była czynna wystawa łęczyckiej sztuki ludowej, zorganizowana w wyniku rozstrzygniętego konkursu powiatowego. W wystawie wzięło udział 75 twórców dostarczając prace z zakresu tkactwa, rzeźby, kowalstwa i zdobnictwa. Wydano ilustrowany katalog.

**ŁOWICZ.** W październiku w Muzeum Narodowym Oddział w Łowiczu była czynna wystawa p.t. „Twórczość ludowa w Łowickiem w okresie dwudziestolecia Polski Ludowej”. W wystawie wzięło udział 108 autorów, dostarczając wycinki, hafty, kwiaty i tkaniny. Wydano ilustrowany katalog.

**ŁÓDŹ.** Dnia 27 lutego w Muzeum Historii Włókiennictwa odbyła się uroczystość otwarcia pierwszej stałej ekspozycji obejmującej wystawy:

1. Tkanina polska w zbiorach Muzeum.

2. Z dziejów włókiennictwa łódzkiego.

Dnia 15 listopada odbyło się otwarcie w salach BWA wystawy p.t. „Sztuka ludowa Ziemi Łódzkiej”. W wystawie wzięło udział 236 twórców różnych regionów, zgłaszając 2000 prac z zakresu różnych artystycznych technik ludowych. Na wystawie przyznano liczne nagrody. Wystawa była wynikiem konkursów powiatowych, organizowanych przez muzea województwa łódzkiego pod kierunkiem Rad Narodowych. Z okazji wystawy wydano bogato uilustrowany katalog ze wstępem prof. dr Kazimierzy Zawistowicz-Adamskiej.

W Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym była ekspozowana czasowa wystawa przygotowana przez Muzeum Okręgowe w Białymstoku p.t. „Ludowe dywany dwuosnowowe Podlasia”.

**MONACHIUM.** W Staatlichen Museums fur Völkerkunde otwarto ekspozycję czasową sztuki prekolumbijskiej (Alt-Amerika) z Meksyku, południowej części Ameryki Środkowej, Kolumbii i Ekwadoru. Z okazji wystawy Muzeum wydało ilustrowany katalog.

**MOŃKI (woj. Białostockie).** W dniach od 2 do 20 września czynna była wystawa sztuki ludowej pow. monieckiego, zorganizowana w rezultacie przeprowadzonych badań terenowych przez Muzeum Okręgowe w Białymstoku. Udział wzięło 38 autorów, dostarczając ca 150 prac z zakresu tkactwa, ceramiki, sprzętarstwa i zdobnictwa ludowego.

**MOSKWA.** W Muzeum Sztuki Ludowej (Muziej Narodnogo Iskusstwa) w miesiącu sierpniu była ekspozowana czasowa wystawa p.t. „Wystawa bogorodzkiej rzeźby i zabawki ludowej”. Przedstawiony na wystawie materiał obejmował różne prace ośrodka bogorodzkiego od XVII wieku do czasów współczesnych.

**NEUCHÂTEL (Szwajcaria).** Dnia 4 lipca została otwarta w Muzeum Etnograficznym wystawa p.t. „Trésors d'art et d'histoire”, zorganizowana pod protektoratem prezydenta Federacji Szwajcarii i prezydenta Tunisu.

**OLSZTYN.** W Muzeum Mazurskim od 27 września ekspozowana była retrospektywna i dydaktyczna wystawa sztuki ludowej Warmii i Mazur, przygotowana przez Dział Etnograficzny. Na wystawie zgromadzono ca 150 eksponatów z zakresu tkactwa, ceramiki, rzeźby, plecionkarstwa i zdobnictwa ludowego. Wystawę zaopatrzone w ilustrowany katalog. Wystawa ta w październiku była ekspozowana także w ZSRR w Kaliningradzie.

**POZNAŃ.** W Oddziale Muzeum Narodowego przy ul. Grobli 25 od dnia 19 grudnia była ekspozowana wystawa czasowa Wielkopolskich haftów ludowych. Wydano katalog z ilustracjami. Wystawę przygotował Oddział Kultury i Sztuki Ludowej Muzeum Narodowego pod patronatem Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej.



**PŁOCK.** W lokalu Muzeum Mazowieckiego od dnia 23 lutego była eksponowana czasowa wystawa p.t. „Muzyka i taniec Afryki”. Wystawę przygotowało Muzeum Mazowieckie przy współpracy i ze zbiorów Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie.

**PRAGA.** W salach Náprskovo Muzeum była eksponowana w roku 1964 wystawa sztuki egipskiej, przygotowana ze zbiorów Państwowego Muzeum w Berlinie. Z okazji wystawy wydano ilustrowany wielojęzyczny katalog.

**PULTUSK.** Dnia 29 czerwca zostało otwarte w gotyckiej wieży ratuszowej z XVI wieku Muzeum Regionalne. Na kilku kondygnacjach ekspozycja obrazuje 700-letnie dzieje miasta i kulturę ludową Kurpiów z Puszczy Białej. Muzeum jest pod opieką Towarzystwa Miłośników Miasta i Regionu.

W gmachu Powiatowej Rady Narodowej otwarto w dniu 5 września wystawę sztuki ludowej Północnego Mazowsza. W skład wystawy wchodziło 310 eksponatów z zakresu tkactwa, strojów, ceramiki, rzeźby, wycinanek i zdobnictwa z Puszczy Białej, Zielonej i Mazowsza Płockiego. Wydano ilustrowany katalog. Wystawę organizował Wydział Kultury PWRN przy współpracy z warszawskimi etnografami i Cepelią. W otwarciu udział wzięła grupa warszawskich etnografów i muzeologów.

**SIERADZ.** W wyniku konkursu powiatowego, który został rozstrzygnięty 3 kwietnia — została otwarta 19 kwietnia w Muzeum Sieradzkim wystawa czasowa sztuki ludowej tego powiatu. Na wystawie wyeksponowano 342 eksponaty etnograficzne 28 twórców ludowych z zakresu różnych technik ludowych, a w szczególności tkactwa, rzeźby, wycinanek, ceramiki itp.

W lipcu Muzeum Sieradzkie zorganizowało wystawę czasową p.t. „Sieradzkie rzemiosło ludowe”. Na wystawie zgromadzone wyroby tkackie wszelkiego rodzaju, wikliniarskie, bednarskie, naczynia dębane i ceramikę regionu sieradzkiego.

**SOKÓŁKA.** W salach wystawowych Powiatowego Domu Kultury w Sokółce w dniu 26 listopada otwarto wystawę czasową sztuki ludowej powiatu sokólskiego, który słynny jest z t.zw. dywanów dwuosnowowych. Udział w wystawie wzięło 30 autorów, wystawiając ca 100 prac. Wystawie patronował Wydział Kultury PWRN oraz Cepelia i Muzeum Okręgowe w Białymstoku.

**SUWAŁKI.** Muzeum Ziemi Suwalskiej zorganizowało wystawę p.t. „Osadnictwo, budownictwo, tkanina i strój Suwalszczyzny”. Wystawę otwarto 6 sierpnia.

**SZTOKHOLM.** W lipcu eksponowana była wystawa grafiki i sztuki ludowej. Na zaproszenie Szwedzkiego Towarzystwa Konstframjandet na wystawie demonstrowała sposób wycinania wycinanek kurpiowska twórczyni ludowa Czesława Konopka ze wsi Tatary w pow. Ostrołęka.

**SZCZECIN.** W salach wystawowych Zamku Książąt Pomorskich otwarto 13 grudnia czasową wystawę sztuki ludowej i plastyki amatorskiej województwa szczecińskiego. Z okazji wystawy odbyło się spotkanie działaczy kulturalnych i muzeologów z twórcami ludowymi. Wydano ilustrowany katalog.

**TOMASZÓW MAZOWIECKI.** Dnia 6 czerwca w Muzeum Regionalnym otwarto czasową wystawę pokonkursową sztuki ludowej z powiatów: brzezińskiego, rawskiego i tomaszowskiego. Na wystawie wyeksponowano tkactwo ludowe, wycinanki, rzeźby i ceramikę.

**WARSZAWA.** W styczniu w lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Rutkowskiego była czynna wystawa rzeźby ludowej Zygmunta Skrętowicza ze wsi Worowo woj. szczecińskiego. Wystawę przygotowała i katalog wydała Cepelia w Warszawie. W skład wystawy weszły eksponaty własne autora, Cepelii i Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie. W rocznicę 700-lecia Warszawy Cepelia w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Rutkowskiego zorganizowała oryginalną wystawę p.t. „Kwiaty dla Warszawy”. Na wystawie pokazano rozmaite wielobarwne współczesne kwiaty palmy, wieńce i pająki ludowe z Łowickiego, Kurpiowszczyzny, Krakowskiego, Kieleckiego, Białostockiego, a także Mazur i Kaszubszczyzny.

Dnia 10 czerwca na barce wystawowej „Złota Kaczka” została otwarta wystawa „Kultura Ludowa Podhala” przygotowana przez Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej. Wystawa po krótkim pobycie w miejscu otwarcia płynęła w okresie dwu miesięcy Wisłą od Warszawy do Torunia, zatrzymując się na trasie we wszystkich większych miejscowościach i miastach nadwiślańskich. Wystawę zaopatrzone w katalog ilustrowany. Na barce odbywały się prelekcje oświatowe.

Dnia 9 grudnia w Pałacu Kultury i Nauki została otwarta czasowa wystawa z Czechosłowacji p.t. „Czechosłowacka twórczość ludowo-artystyczna w sztuce użytkowej”.

Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki Nr 106 z dnia 22 października 1964 r. Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej zostało przemianowane na państwowe muzeum etnograficzne oraz otrzymało statut uwzględniający rozwój tego muzeum. Muzeum w przyszłości będzie miało 3 Zespoły działów, podporządkowane Kuratorom oraz 13 działów z Kustoszami na czele. Sześć działów zajmować się będzie polską kulturą i sztuką ludową, 3 działy kulturą ludów pozaeuropejskich, 4 działy będą miały charakter dokumentacyjny i naukowo-oświatowy. Poza tym przewiduje się kilka pracowni konserwatorskich i pomocniczych. W myśl statutu przy Muzeum została powołana Rada Naukowa Muzeum. Magazyny Muzeum są przenoszone stopniowo do nowo budującego się gmachu w Warszawie przy ul. Kredytowej 1.

Państwowe Muzeum Etnograficzne wzbogaciło się w nową kolekcję eksponatów tradycyjnej murzyńskiej sztuki ludowej, zebraną w czasie pobytu w Ghanie przez dra Wacława Korabiewicza. W skład kolekcji wchodzi: rzeźby, ozdoby stroju, amulety, instrumenty muzyczne i sprzęty.

**WIENIEN.** W grudniu w Galerie in der Biberstrasse była eksponowana wystawa malarstwa na szkłe (50 prac) polskiej malarki ludowej z Zakopanego — Heleny Roj Ciaptakowej. Wystawę zorganizowano staraniem Towarzystwa Austriacko-Polskiego w Wiedniu. W otwarciu udział wzięła artystka zaproszona przez Towarzystwo. Wydano ilustrowaną składaną.

**ZAKOPANE.** W salach BWA w Zakopanem w dniu 6 września została otwarta wystawa zdobnictwa metalowego na Podhalu, zorganizowana przez Muzeum Tatrzańskie. Na tej bogatej retrospektywnej wystawie monograficznej pokazano 260 eksponatów z zakresu kowalstwa ludowego i metaloplastyki począwszy od XIX wieku do czasów współczesnych. Z okazji wystawy wydano ilustrowany katalog z obszernym artykułem o wyrobach metalowych na Podhalu, opracowany przez mgr Helenę Średniawę.

**ZABRZE.** Od grudnia 1963 roku do czerwca 1964 była otwarta w Muzeum w Zabrze czasowa wystawa p.t. „Polska zabawka ludowa”. Złożyło się na nią 530 zabawek ludowych wykonanych w okresie od końca XIX wieku do czasów współczes-



nych a pochodzących z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu i Muzeum w Zabrze. Wystawa była podzielona na 5 tematycznych działów.

**ZIELONA GÓRA.** Dnia 16 kwietnia została otwarta wystawa współczesnego garncarstwa ludowego województwa zielono-

górskiego. Wyeksponowano ceramikę wytwarzaną przez garncarzy, żyjących obecnie na terenie województwa.

*K. Pietkiewicz*

### III. MUZEA HISTORYCZNE

#### I. KONGRESY, ZJAZDY, KONFERENCJE, UROCZYŚCIA.

**BIAŁYSTOK.** W związku z obchodami XX-lecia PRL Muzeum Ruchu Rewolucyjnego zorganizowało cykl odczytów poświęconych najnowszej historii Białostoczczyzny. Tematy prelekcji stanowiły m.in. kampania wrześniowa 1939 r. w rejonie Białostoczczyzny, zbrodnie hitlerowskie i ruch oporu w czasie okupacji niemieckiej.

**BYTOM.** Istniejący przy Muzeum od lat sześciu Uniwersytet Powszechny kontynuował swą działalność. W programie zajęć znalazły się wykłady z zakresu historii, historii sztuki, archeologii, etnografii oraz wychowania i psychologii pracy.

**CZĘSTOCHOWA.** W dniach od 13 do 18 stycznia odbył się tu II Tydzień Muzealny poświęcony historii regionu częstochowskiego.

**GDĄŃSK.** Muzeum Pomorskie zorganizowało w okresie od stycznia do maja kurs, którego celem była popularyzacja dziejów i zabytków Gdańska. Pracownicy naukowcy muzeum wygłosili szereg odczytów poświęconych historii miasta oraz zabytkom jego architektury, malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego.

**GLIWICE.** W ramach akcji „Muzea — Uniwersytetami Kultury” Muzeum w Gliwicach kontynuując seminarium Wiedzy o sztuce zorganizowało w roku oświatowym 1964/5 Uniwersytet Kultury.

**KRAKÓW.** Muzeum Lenina w Krakowie przy współpracy oddziałów w Poroninie i Białym Dunajcu zorganizowało obóz badań terenowych Międzymuzealnego Zespołu Naukowych Podstaw Upowszechniania Kultury, którego zadaniem było prowadzenie badań socjologicznych w muzealnictwie.

Muzeum Lenina uczestniczyło w zorganizowaniu dwu ogólnowojewódzkich seminariów z okazji „Dni Leninowskich” oraz rocznicy Rewolucji Październikowej.

Muzeum Lenina zorganizowało studium Historii Ruchu Robotniczego, w którym wzięli udział wybitni historycy środowiska krakowskiego. Zorganizowano także spotkania z zasłużonymi weteranami polskiego ruchu robotniczego.

W dniach 19—21 lutego miała miejsce w Krakowie konferencja poświęcona problematyce socjologicznej w muzealnictwie. Konferencję zorganizował Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Muzeum Narodowe w Krakowie.

Staraniem Muzeum imienia Przyppkowskich w Jędrzejowie odbył się w dniach 10—13 września X Międzynarodowy Kongres Miłośników Exlibrisu. Obradowano zasadniczo w Krakowie. Uczestnicy zjazdu, przybyli z całego świata wzięli także udział w sesjach wyjazdowych do Jędrzejowa i Kielc. Muzeum w Jędrzejowie — organizator zjazdu znane jest bowiem nie tylko z cennego zbioru zegarów słonecznych, ale i z poważnie rozbudowanego działu książek i starodruków. Dyrektor Muzeum dr Tadeusz Przyppkowski jest także autorem wielu exlibrisów nagrodzonych na międzynarodowych konkursach.

**LUBLIN.** W dniach 20—22 kwietnia odbyła się w Lublinie i Zamościu konferencja muzeów regionalnych z województw lubelskiego, rzeszowskiego, kieleckiego i białostockiego. Cenną inicjatywą obrad konferencji było zadeklarowanie przez przedstawicieli muzeów centralnych z Warszawy i Krakowa pomocy dla muzeum w Zamościu w postaci organizowania wystaw.

**ŁÓDŹ.** Ożywioną działalność odczytową i oświatową w 1964 r. prowadziło Muzeum Historii Włókiennictwa. M. in. w „Dniu Włókniarza” zorganizowano specjalną konferencję, wygłoszono odczyty na temat największej na terenie Łodzi fabryki im. J. Marchlewskiego. Przeprowadzono także propagandę wydawnictw z zakresu włókiennictwa.

W ramach współpracy z muzeami zagranicznymi Muzeum Historii Włókiennictwa nawiązało kontakt z Muzeum Śląskim w Opawie — najstarszym muzeum w Czechosłowacji, które obchodziło w roku bieżącym jubileusz 150-lecia swego istnienia.

Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego w Łodzi uczestniczyło w konferencji naukowej w Pabianicach poświęconej dziejom tego miasta.

Pracownicy naukowcy muzeum wygłosili w okresie sprawozdawczym dwadzieścia dwa odczyty z zakresu problematyki historycznej tak na terenie muzeum jak i w zakładach pracy.

**MAJDANEK.** Obchodzone corocznie Dni Majdanka przybrały w roku 1964 szczególnie uroczysty charakter. Związane były one bowiem z obchodami XX-letniej rocznicy wyzwolenia obozu. Z tej okazji odbyła się w Majdanku w dniu 27 września wielka manifestacja przeciw przedawnieniu zbrodni hitlerowskich. W manifestacji obok władz partyjnych i administracji państwowej oraz byłych więźniów obozu koncentracyjnego wzięło udział ponad 50 000 mieszkańców Lublina i Lubelszczyzny.

Muzeum na Majdanku zorganizowało z tej okazji sesję popularno-naukową poświęconą dziejom tego obozu.

**OLSZTYN.** W związku z otwarciem w Morągu (woj. olsztyńskie) muzeum monograficznego poświęconego osobie niemieckiego filozofa Jana Gotfryda Herdera, na zamku w Olsztynie odbyła się w dniu 27 września uroczysta sesja naukowa.

**OŚWIĘCIM.** Wydarzeniem bez precedensu była wizja lokalna sądu z Frankfurtu nad Menem na terenie byłego obozu zagłady. W czasie wizji sąd znalazł potwierdzenie zeznań świadków.

W Państwowym Muzeum w Oświęcimiu odbyła się konferencja, na której przedyskutowano prace oświęcimskich Komisji Historycznych przy klubach ZBoWiD.

Szerokie zainteresowanie społeczeństwa polskiego przebiegiem procesu byłych zbrodniarzy wojennych spowodowało intensyfikację akcji odczytowej prowadzonej przez Mu-



zeum. Wygłoszono szereg prelekcji na terenie Krakowa i Katowic.

**PARYŻ.** W lutym 1964 roku obradował w Paryżu Międzynarodowy Komitet Oświecimski. W posiedzeniu wzięło udział dwadzieścia organizacji byłych więźniów tego obozu — obywateli czterech krajów. W skład delegacji polskiej weszli: sekretarz generalny Międzynarodowego Komitetu Oświecimskiego literat Tadeusz Hołuj, sekretarz Międzynarodowego Komitetu Oświecimskiego redaktor J. Rawicz oraz skarbnik Międzynarodowego Komitetu Oświecimskiego dyrektor Muzeum w Oświęcimiu — Brzezince K. Smoleń.

**PRZEMYŚL.** W ramach ogólnopolskich obchodów XX-lecia powstania Ludowego Państwa Polskiego i realizacji hasła „Muzea Uniwersytetami kultury” otwarto w Przemyśle w dniu 30 stycznia 1964 roku ośrodek naukowo-oświatowy. Program ośrodka przewiduje wygłaszanie cykli odczytów poświęconych przeszłości, teraźniejszości i perspektywom rozwojowym miasta. Ośrodek współpracuje ściśle z Towarzystwem Przyjaciół Nauk, Polskim Towarzystwem Archeologicznym oraz Polskim Towarzystwem Ludoznawczym.

W dniu 30 stycznia z okazji uroczystego otwarcia ośrodka naukowego przy muzeum w Przemyśle odbyła się narada dyrektorów i kierowników oświatowych muzeów województwa rzeszowskiego. Tematem narady była rola oświatowa muzeów i udział muzealnictwa w obchodach XX-lecia PRL.

**TORUŃ.** W salach muzealnych staromiejskiego ratusza Towarzystwo Miłośników Miasta Torunia organizuje popularne wieczory toruńskie. Współpraca Muzeum z Towarzystwem Miłośników Miasta przyczynia się trwale do popularyzacji historii Torunia jak również zbiorów muzealnych.

W dniach 24—26 listopada odbył się w Toruniu ogólnopolski Zjazd Muzeologów. Zespół wygłoszonych podczas konferencji referatów sprawozdawczych podsumował osiągnięcia muzealnictwa polskiego w ciągu ubiegłego dwudziestolecia. Referaty programowe wytyczyły kierunki działalności naukowej i oświatowej muzeów różnych specjalności. Dyskutowano także nad metodami pracy, zagadnieniami inwentaryzacji zabytków, publikacji fachowych oraz współpracy z muzeami zagranicznymi. Szczególnie dobitnie stała się sprawa roli muzeów jako uniwersytetów kultury. Muzeum Okręgowe w Toruniu aktywnie uczestniczyło w organizowaniu zjazdu. Uczestnicy zjazdu mieli okazję obejrzeć świeżo otwartą w ratuszu ekspozycję zabytków toruńskiego rzemiosła artystycznego. Sala konferencyjna ratusza toruńskiego gościła bezpośrednio potem ogólnokrajowy zjazd Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

## II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

**BIAŁYSTOK.** W Muzeum Ruchu Rewolucyjnego otwarto w dniu 26 września pierwszą część stałej ekspozycji pt. „Dzieje białostockiego ruchu rewolucyjnego” obejmującą okres od 1870 do 1914 roku. Materiał wystawy stanowią liczne fotografie, dokumenty oraz ryciny ukazujące rozwój przemysłu i dzieje klasy robotniczej tego regionu.

**BIECZ.** Zostało tu zorganizowane muzeum poświęcone 800-letnim dziejom tego miasta. Muzeum mieści się w renesansowej zabytkowej kamienicy i stanowi jedną z najbardziej interesujących placówek muzealnych w kraju. Ekspozycja zawiera m. in. oryginalny piec garncarski sprzed 500 lat, bogatą kolekcję kafli rodzimej produkcji i wiele wydań dzieł urodzonego w Bieczu Marcina Kromera jak i norymberską „Biblię” z 1482 roku.

**WARSZAWA.** W dniach 18 i 19 września w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy odbyło się seminarium zorganizowane przez muzeum na prośbę kolegów z Niemieckiej Republiki Demokratycznej. W oparciu o ekspozycję muzeum i wizytację pracowni naukowych przedyskutowano szereg problemów teoretycznych i praktycznych związanych z organizacją wystaw oraz przechowywaniem i opracowywaniem zbiorów. W zjeździe uczestniczyło jedenastu pracowników naukowych muzeów niemieckich z Berlina, Potsdamu, Zeitz, Drezna, Wernigerode, Frankfurtu nad Odrą i Szwerinu. Bogaty program pobytu gości niemieckich uzupełniło zwiedzenie Muzeum Archeologicznego w Warszawie i Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego.

W Muzeum Historycznym m. st. Warszawy zakończone zostało kolejne „Studium Wiedzy o Warszawie” zorganizowane dla studentów, przewodników PTTK i miłośników stolicy. Program studium obejmował wykłady z historii Warszawy i zabytków jej architektury.

W związku z obchodami XX-lecia PRL muzeum zorganizowało cykl prelekcji pt. „Warszawa odbudowana”. Wykładowcami byli inżynierowie i architekci związani ze współczesnym budownictwem miasta.

Równoległe do ożywionej akcji odczytowej z zakresu dziejów miasta muzeum wyświetla we własnej sali kinowej krótkometrażowe filmy dokumentalne o Warszawie wypożyczane z archiwum filmowego jak m. in. kronikę Bryana z obrony stolicy we wrześniu 1939 r., „Varsovie quand même”, „Chwila wspomnień — 1945”. Filmy te cieszą się ogromną frekwencją, zwłaszcza gości zagranicznych.

W grudniu 1964 r. odbyła się w Warszawie konferencja zorganizowana przez Międzynarodowy Instytut Teatralny (ITI). Konferencja poświęcona była zagadnieniom organizacji archiwów teatralnych oraz gromadzeniu współczesnej dokumentacji teatralnej. W obradach wzięli czynny udział pracownicy oddziału teatralnego Muzeum Historycznego m. st. Warszawy.

W czerwcu przebywał w Polsce dr Lajos Kumarowicz dyrektor Muzeum Historycznego miasta Budapesztu. Interesował się on specjalnie zagadnieniami muzealnictwa. Zbierał także dokumentację do problemu kontaktów gospodarczych i kulturalnych między Polską a Węgrami na przestrzeni wieków.

**ŻARNOWIEC.** Interesującą formę pracy oświatowej popularyzującą twórczość Marii Konopnickiej zastosowało muzeum jej imienia w Żarnowcu. Muzeum zorganizowało amatorskie kółko teatralne rozwijające ożywioną działalność dramatyczną. Tematami kolejnych inscenizacji kółka są utwory poetki.

**BYTOM.** W rocznicę wybuchu drugiej wojny światowej dział historyczny Muzeum Górnośląskiego otworzył ekspozycję ilustrującą losy Górnego Śląska pod okupacją hitlerowską. Wystawa obrazuje dzieje ostatnich lat przed wybuchem II-iej wojny światowej, prowokacje hitlerowskie poprzedzające napad na Polskę (Fall Gleiwitz), dokumenty dotyczące obrony Górnego Śląska przez szczupłe siły wojskowe i młodzież harcerską, ruch oporu i martyrologię ludności polskiej w latach okupacji oraz wyzwolenie Śląska w styczniu 1945 roku.

**DĄBROWA GÓRNICZA.** W rodzinnym mieście Aleksandra Zawadzkiego rozpoczął działalność Społeczny Komitet Organizacyjny Muzeum Aleksandra Zawadzkiego. Projektowane muzeum znajdzie pomieszczenie w dąbrowskim pałacu kul-



tury w siedmiu salach drugiego piętra tego wielkiego obiektu, którego budową Al. Zawadzki był bardzo zainteresowany. Komitet zbiera i gromadzi pamiątki i materiały związane z życiem i działalnością Przewodniczącego Rady Państwa. Wiele z nich zostało przekazane dla przyszłego muzeum przez rodzinę zmarłego. Również i dawni towarzysze pracy Al. Zawadzkiego z Dąbrowy Górniczej oraz innych miast Zagłębia zgłaszają wiele pamiątek związanych z osobą zmarłego.

**GALILEA.** Na terenie kibucu Bojowników Ghetta w Galilei (Izrael) otwarta została wystawa dokumentalna poświęcona pamięci dr Emanuela Ringelbluma, wybitnego historyka żydowskiego, zgładzonego przez hitlerowców w marcu 1944 r. Ringelblum był jednym z organizatorów ruchu oporu w ghetcie warszawskim i dyrektorem tajnego archiwum ghetta, które odnalezione zostało przypadkowo kilka lat po wojnie. Otwarcie wystawy połączone zostało z wieczorem poświęconym życiu i działalności dr Ringelbluma.

**GDĄŃSK.** Muzeum Pomorskie w Gdańsku współpracuje stale z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków i Okręgową Komisją Opieki nad Zabytkami przy PTTK w zakresie propagowania wśród społeczeństwa troski o ochronę zabytków.

**KONARY.** Opieką konserwatorską otoczony został jeden z najstarszych zabytków przemysłu cukrowniczego na świecie — cukrownia w Konarach (pow. wołowski), która już w roku 1801 rozpoczęła produkcję cukru z buraków.

**LEGNICA.** W dniu 20 września nastąpiło oficjalne otwarcie Muzeum w Legnicy. Niezależnie od użytkowanego już budynku przy ul. św. Jana w toku kapitalnego remontu znajduje się zabytkowa kuria opatów lubińskich z XVIII wieku, która służyć będzie w przyszłości muzeum. Jeszcze przed oficjalnym otwarciem swej ekspozycji muzeum zorganizowało przy współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Śląskim we Wrocławiu i Muzeum Historycznym w Warszawie pięć wystaw czasowych.

**LEŚNICA.** W Leśnicy (pow. Strzelce Opolskie) zostało otwarte w dniu 19 lipca w ramach obchodów XX-lecia PRL Muzeum Czynu Powstańczego. Ekspozycja ilustruje dzieje i przebieg powstań śląskich. Muzeum znalazło siedzibę w budynku położonym w pobliżu Góry św. Anny, gdzie toczyły się ciężkie boje powstańców z oddziałami i bojówkami niemieckimi.

**LUBLIN.** W związku z XX-tą rocznicą powstania PRL Dział historyczny Muzeum w Lublinie przygotowuje wystawę poświęconą powstawaniu władzy ludowej na Lubelszczyźnie, gdzie kształtowały się zręby ludowego państwa polskiego i powstał pierwszy w naszym kraju rząd robotniczo-chłopski. Wystawa, przygotowana bardzo intensywnie zilustruje następujące problemy — wyzwolenie, przeprowadzenie zasadniczych reform społecznych, odbudowę zniszczonego wojną kraju, zorganizowanie życia kulturalnego i dorobek kulturalny Lubelszczyzny w minionym dwudziestoleciu.

**ŁAMBINOWICE.** W dawnym Stalagu VIII B. Lamsdorf w Łambinowicach (woj. opolskie) otwarto w dniu 30 sierpnia Muzeum Martyrologii Jeńców Wojennych. Muzeum zorganizowało Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu przy wydatnej pomocy miejscowego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Niemodlinie. Jest to pierwsza placówka muzealna w Polsce poświęcona wyłącznie martyrologii jeńców wojennych więzionych przez hitlerowców w obozach w latach II-ej wojny światowej.

**ŁÓDŹ.** Dla uczczenia XX-lecia PRL została otwarta w dniu 27 lutego w Muzeum Historii Włókiennictwa pierwsza stała ekspozycja muzealna obejmująca następujące działy: Tkanina polska w zbiorach muzeum, z dziejów włókiennictwa łódzkiego.

**MORAĞ.** W Morağu (woj. olsztyńskie) otwarte zostało w dniu 26 września w zabytkowym ratuszu muzeum postępowego filozofa niemieckiego z II-ej połowy XVIII wieku Jana Gotfryda Herdera z okazji 220 rocznicy jego urodzin. Ekspozycja zorganizowana została przez Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Na wystawie zamieszczono liczne pamiątki po Herderze, medale pamiątkowe, książki jak i wiele ilustracji ukazujących epokę oraz życie i działalność wybitnego myśliciela. Wiele materiałów włączonych do ekspozycji zostało przekazanych przez Niemiecką Republikę Demokratyczną.

**OŚWIĘCIM.** Czechosłowacja dokonała przebudowy swej ekspozycji w bloku nr 16 mieszczącym się na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Również w 1964 r. Węgierska Republika Ludowa przygotowała nową ekspozycję, która znajdzie swe pomieszczenie w bloku 15 a. Równoległe Państwowe Muzeum w Oświęcimiu prowadzi prace związane z przygotowaniem ekspozycji belgijskiej, austriackiej i francuskiej. Wstępnie przekonsultowano już koncepcję wystawy: „Walka i martyrologia Żydów”.

Państwowe Muzeum w Oświęcimiu prowadzi intensywnie prace konserwatorskie w zakresie remontów kapitalnych obiektów-relikwów poobozowych. M. inn. zabiegi konserwatorskie objęły: obiekty murowane — 90, drewniane — 30, wieże wartownicze — 35. Zespół Politechniki Krakowskiej przystąpił do opracowania dokumentacji zabezpieczenia ruin krematoriów II i III. Remont będzie polegał na powiązaniu ruin i zabezpieczeniu powierzchniowym tworzywami sztucznymi. Konserwacja tego typu będzie podjęta po raz pierwszy w Polsce.

**PORONIN.** Oddział Muzeum Lenina w Poroninie otworzył w kwietniu nową stałą ekspozycję.

**PULTUSK.** W dniu 29 czerwca zostało otwarte w Pułtusku muzeum regionalne. Mieści się ono w gotyckiej wieży ratuszowej z XVI wieku. W kilku kondygnacjach została urządzona wystawa przedstawiająca siedemsetletnie dzieje miasta.

**PSZCZYNA.** Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie zorganizowało stałą wystawę pt. „Historia i kultura okręgu pszczyńskiego”. Uroczyste otwarcie ekspozycji, która powstała dzięki współpracy z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu nastąpiło w dniu 22 lipca. Wystawa obejmuje m. inn. część archeologiczną, etnograficzną oraz dokumenty historyczne z okresu plebiscytu i powstań śląskich. Wiele cennych eksponatów ofiarowali mieszkańcy miasta i powiatu. Wystawa jest załączkiem przyszłego muzeum regionalnego.

**PSZCZEW.** W Pszczewie (Ziemia Lubuska) została otwarta Izba Pamiątek Regionalnych. Zgromadzono tu portrety przywódców i działaczy miasta i okolic, odznaki, fotografie, podręczniki szkoły ludowej, księgi społeczno-gospodarcze z połowy XIX wieku itp. Opiekę nad Izbą przejęło muzeum regionalne w Międzyrzeczu.

**SKOCZÓW.** Trwają przygotowania do otwarcia w Skoczowie Muzeum Gustawa Morcinka, które mieścić się będzie w dawnym domu wielkiego pisarza. Dwa parterowe pomieszczenia domku będą przeznaczone na wystawę pamiątek po G. Morcinku, na piętrze natomiast pozostanie w nienaruszonym stanie część mieszkalna oraz pracownia pisarza.



**SZRENIAWA.** W Szreniawie (woj. poznańskie) powstało, powołane rozporządzeniem ministra rolnictwa z dnia 4 lipca Muzeum Rolnictwa. W zakres działalności muzeum wchodzi gromadzenie i eksponowanie materiałów obrazujących historię rolnictwa, narzędzi pracy, stosunków socjalnych i walk społecznych na wsi polskiej, ruchu związkowego pracowników rolnych itp.

**SZTUTOWO.** W budynku krematorium na terenie byłego obozu koncentracyjnego zorganizowano stałą ekspozycję poświęconą martyrologii więźniów. Wystawa oparta jest na niepublikowanym dotychczas materiale fotograficznym.

**ŚRODA ŚLĄSKA.** Z okazji obchodów XX-lecia PRL zostało otwarte w dniu 24 października Muzeum miasta Środy Śląskiej.

**TORUŃ.** Szczególną aktywność w zakresie organizowania wystaw stałych mieszczących się w zabytkowych wnętrzach przejawiał dział historyczny Muzeum Okręgowego w Toruniu. M. in. w odrestaurowanym Domu Kopernika zorganizowano pięciodziałową ekspozycję poświęconą życiu i działalności wielkiego astronoma, w ratuszu staromiejskim powstały dwie wystawy stałe pt. „Urbanistyczny rozwój Torunia” — ekspozycja oparta o oryginalne plany i widoki miasta oraz „Dzieje ratusza staromiejskiego” — ekspozycja ukazująca kolejne fazy budowy gmachu i jego znaczenie w życiu politycznym, społecznym i kulturalnym miasta.

**WARNA.** W ramach uroczystości 520-letniej rocznicy bitwy pod Warną i śmierci poległego tam w walce z Turkami Władysława III Jagiellończyka urządzony został w otoczeniu Mauzoleum króla Park Narodów — uczestniczących w bitwie. W sali głównej nowowzniesionego muzeum wyeksponowano na czołowym miejscu postać polskiego rycerza w zbroi na koniu. Zbroja została zrekonstruowana i przekazana wraz z innymi eksponatami przez Muzeum Wojska Polskiego

w Warszawie. Wśród licznych przykładów uzbrojenia polskiego umieszczono tam także sztandar bojowy Ludowego Wojska Polskiego przekazany Muzeum w momencie jego otwarcia przez generała broni J. Bordziłowskiego.

**WARSZAWA.** W kwietniu 1964 roku został powołany zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki oddział Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie na terenie dawnego więzienia na Pawiaku.

W grudniu 1964 r. została zreorganizowana dotychczasowa stała ekspozycja oddziału Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Mauzoleum Walki i Męczeństwa w Alei Szuca.

Prowadzone są dalsze prace nad odbudową i rekonstrukcją X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej.

W Muzeum Lenina rozpoczęto intensywne prace nad przebudową dotychczasowej ekspozycji stałej. W ciągu najbliższych trzech lat przewiduje się zakończenie prac dokumentacyjnych i scenariuszowych.

W oddziale teatralnym Muzeum Historycznego m. st. Warszawy trwają intensywne przygotowania do otwarcia stałej ekspozycji Muzeum Teatralnego.

Zakończono prace nad generalną przebudową ekspozycji stałej Muzeum Historycznego m. st. Warszawy w części poświęconej dziejom miasta od połowy XVII do końca XVIII stulecia. Reorganizacja ekspozycji opartej o nowe źródła związana jest z przypadającymi w 1965 r. obchodami 700-lecia istnienia miasta i XX-lecia wyzwolenia Warszawy.

**WŁOCŁAWEK.** W Muzeum we Włocławku otwarta została ekspozycja poświęcona historii ruchu robotniczego na terenie tego miasta. Tytuł ekspozycji brzmi: „Julian Marchlewski i ruchy rewolucyjne we Włocławku”.

**WROCLAW.** Muzeum Śląskie we Wrocławiu zorganizowało na zamku w Bolkowie (oddział muzeum) stałą wystawę pt.: „Broń myśliwska XVI—XIX wieku”.

### III. NABYTKI. ZBIORY

**BĘDZIN.** Muzeum w Będzinie wzbogaciło swą kolekcję o 150 okazów broni i uzbrojenia przekazanych w wieczysty depozyt przez Muzeum Historyczne miasta Krakowa.

**CHORZÓW.** Muzeum w Chorzowie powiększyło swe zbiory o wartościową kolekcję monet polskich z czasów panowania Zygmunta III. Zawiera ona grosze, trojaki i orty wszystkich mennic w czasie panowania Zygmunta III. Zbiór liczy 380 monet.

Również i zbiory historyczne Muzeum w Chorzowie wzbogaciły się o materiały ikonograficzne dokumentujące polskość Śląska w końcu XIX wieku i początków XX-ego. Uzyskano m. inn. dokumentację fotograficzną działalności amatorskich zespołów teatralnych z okresu przed I-szą wojną światową.

**ELBLĄG.** Muzeum w Elblągu powiększyło swe zbiory o ciekawe okazy mebli zabytkowych z XVIII wieku jak również zbiorów miedziorytniczych map Pomorza z XVIII wieku.

**GDAŃSK.** Muzeum Morskie włączyło do swej kolekcji trzy zabytkowe modele statków — model gdańskiego okrętu liniowego z początku XIX wieku „Sw. Jakub”, który zdobył ongiś wnętrze Dworu Artusa, model trzymasztowego statku handlowego z połowy XVIII wieku oraz model historycznego okrętu wojennego „Nayde” z XVIII wieku.

**GLIWICE.** Dział historyczny Muzeum w Gliwicach wzbogacił się o cenny zbiór akt sejmowych z okresu panowania Zygmunta III i Władysława IV. Do wyjątkowo cennych pozycji należałoby zaliczyć 334 kartkowy tom oprawny w pergamin pochodzący prawdopodobnie z biblioteki Ossolińskich, wydrukowany tzw. szwabachą w drukarni Andrzeja Piotrkowczyka w Krakowie.

Dział historyczny Muzeum w Gliwicach otrzymał cenne militaria, 17 sztuk medalionów i plaket ze zbioru R. Mięckiego oraz około stu broszur o treści politycznej i społecznej z okresu plebiscytu ze zbiorów miejscowych działaczy A. Aulicha i A. Soboty.

**JAROSŁAW.** Muzeum w Jarosławiu zakupiło obraz przedstawiający bitwę pod Kobylanką z okresu powstania styczniowego. Obraz ten stanowi cenny nabytek do dziejów miasta Jarosławia, gdyż wielu jego mieszkańców brało udział w tej bitwie.

Zbiory Muzeum zwiększyły się jeszcze o stroje mieszczkańskie z Jarosławia z XIX wieku oraz o broń ozdobną pochodzenia wschodniego z początków XIX wieku.

**ŁÓDŹ.** Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego w Łodzi powiększyło swe zbiory o medale pamiątkowe wybite z okazji pobytu w Łodzi w październiku 1963 roku kosmonautów radzieckich Walentyny Tiereszkowej i Walerego Bykowskiego.



Muzeum znalazło się również w posiadaniu rękopisu pierwszej części drugiego rozdziału powieści Lucjana Rudnickiego pt.: „Stare i Nowe”.

**MAJDANEK.** Dzięki aktywnej pracy nad zbieraniem dokumentacji do dziejów obozu zagłady na Majdanku Muzeum uzyskało inwentaryzację fotograficzną wielu zespołów archiwalnych związanych z historią obozu. W wyniku tej pracy zbiory muzeum powiększyły się w samym roku 1964 o 25 000 cennych mikrofilmów. Wykonano również serię zdjęć z lotu ptaka terenu i poszczególnych obiektów obozu.

**NAŁĘCZÓW.** Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie wzbogaciło poważnie swoje zbiory zakupując portrety syna Żeromskiego, Adama, malowane przez Leona Wyczółkowskiego oraz rysowane przez Kazimierza Młodzianowskiego. Zakupiono również 34 listy rodziny Żeromskiego i dwa listy Stefana Żeromskiego.

**NOWA SÓL.** Muzeum w Nowej Soli wzbogaciło się o cenny zestaw pamiątek po generale M. Rybińskim, uczestniku kampanii napoleońskiej i dowódcy z powstania 1830/31 roku.

**OPOLE.** Dział Historyczny Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu wzbogacił się drogą darów o 207 zabytków m. in. sztandar powstańcy Pułku Strzeleckiego z 1921 r. z widokiem na Górę Świętej Anny, zegar z XVII wieku, starodruki z XVII—XVIII wieku, banknoty itp.

**TORUŃ.** Zbiory Oddziału Domu Kopernika przy Muzeum Okręgowym w Toruniu powiększyły się o 40 nowych pozycji inwentarzowych związanych z życiem, twórczością i kultem wielkiego astronoma. Cenne eksponaty są darem artysty — fotografa Janiny Gardzielewskiej.

**WARSZAWA.** Oddział Teatralny Muzeum Historycznego m. st. Warszawy prowadzi od momentu swego istnienia energiczną akcję zakupu teatraliów. W 1964 r. zakupiono 1950 obiektów, z których na szczególną uwagę zasługują m. in. album po Anieli Aszpergerowej zawierający 14 rysunków J. Kossaka, zbiór 1.000 fotografii z teatru krakowskiego z przełomu XIX i XX wieku, cenne starodruki, afisze itp.

Muzeum przy Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie wzbogaciło swe zbiory o dokumentację fotograficzną zabytków kultury i dziejów Żydów w Polsce m. in. z województw rzeszowskiego i krakowskiego oraz cmentarza żydowskiego w Warszawie przy ul. Gęsiej-Okopowej.

Zbiory Muzeum Historycznego m. st. Warszawy powiększyły się o cenną kolekcję rysunków Marka Żuławskiego poświęconych Warszawie okresu dwudziestolecia międzywojennego oraz zniszczeniom stolicy przez hitlerowców. Rysunki zostały wykonane podczas pierwszej wizyty artysty w Warszawie w 1945 r.

**WROCŁAW.** Muzeum Śląskie we Wrocławiu wg stanu na 31 grudnia 1964 r. dysponuje ilością 14.500 obiektów z zakresu zabytków kultury materialnej, militariów, numizmatyki i sfragistyki. Do najcenniejszych należą m. in. kolekcje wytworów dawnego rzemiosła ślusarskiego i kowalskiego z XIII—XIX wieku, kolekcja broni drzewcowej z XIV—XX wieku, zbiory ostróg z XIII—XIX wieku i broni palnej z XVI—XX wieku oraz unikalny zbiór śląskich tłoków mennicznych z XV—XVII wieku.

**WROCŁAW.** W 1964 r. zbiory Muzeum Śląskiego powiększyły się o 124 okazy numizmatyczne, z których na uwagę zasługują: dukat Jana V Turzona, biskupa wrocławskiego z 1513 r., trzy śląskie medale szkolne z XVII—XVIII wieku oraz medal gdański wybity na urodziny Aleksandra Jerzego Czartoryskiego z 1792 roku

#### IV. WYSTAWY.

**BELGRAD.** W ramach wymiany wystaw między Jugosławią i Polską została eksponowana w Belgradzie wystawa zorganizowana przez Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego pt. „Polski Ruch Oporu w sztuce”.

**BIAŁYSTOK.** W dniu 24 marca 1964 r. została otwarta w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego wystawa pt. „Lenin — twórca państwa radzieckiego”. Wystawa została zorganizowana przy pomocy Muzeum Lenina w Warszawie.

W Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku została otwarta w dniu 6 lutego wystawa pt. „Polska Ludowa w malarstwie, rysunku i grafice”. Wystawa została zorganizowana w ramach obchodów XX-Lecia Polski Ludowej. Eksponaty na wystawę przekazało Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie.

Staraniem Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku (Oddział Muzeum Okręgowego) została zorganizowana wystawa pt. „Dzieje białostockiego ruchu rewolucyjnego”.

**BIELSKO-BIAŁA.** W tutejszym muzeum została zorganizowana interesująca wystawa historyczna poświęcona dzielnicy miasta. Wyeksponowano m. in. wyroby garncarskie, obrazy, zabytkowe objekty i stare krosna, dokumenty i fotografie przedstawiające walkę mieszkańców podbeskidzkich z okupantem hitlerowskim. Ekspozycja została zorganizowana z okazji 700-lecia istnienia miasta.

**BUDAPESZT.** Niezależnie od wystawy okolicznościowej poświęconej Stefanowi Żeromskiemu zorganizowało Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie drugą ekspozycję o pisarzu przeznaczoną dla Polskiego Ośrodka Informacyjnego w Budapeszcie. Wystawa składa się z 30 plasz obrazujących życie i działalność wielkiego pisarza.

**CZĘSTOCHOWA.** Dzięki pomocy Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie została otwarta w pawilonie Muzeum w Częstochowie w parku im. Stanisława Staszica interesująca wystawa pt. „W dwudziestą piątą rocznicę września 1939—1964. Wystawa, która została otwarta w dniu 1 września składa się z szeregu militariów, mundurów i fotografii związanych z dziejami II Wojny Światowej. Wiele eksponatów jak np. uzbrojenie polskie, radzieckie oraz inne z tego okresu jak i część mundurów zostało udostępnionych przez Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

**ELBLĄG.** W tutejszym muzeum zostały zorganizowane cztery wystawy: ikonografii miasta, rzemiosła artystycznego oraz objazdowa grafiki marynistycznej zorganizowanej przez Klub Marynistów ZPAP w Gdańsku z okazji XX-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W dziale ikonografii udostępniono m. in. najstarsze dokumenty miejskie jak dokument lokacji Elbląga w XIII wieku, najstarszy herb miasta, mapy, panoramy, starodruki itp.



**FROMBORK.** W sezonie letnim niezależnie od wystawy stałej, Muzeum Mikołaja Kopernika zorganizowało wspólnie z Wojewódzkim Urzędem Konserwatorskim wystawę czasową pt. „Odbudowa Wzgórza Katedralnego w XX-leciu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.”

**GRUDZIĄDZ.** Wśród wielu wystaw artystycznych tutejsze Muzeum udostępniło społeczeństwu szereg ekspozycji o tematyce historycznej jak np. „Kafle gdańskie i mazurskie” z przełomu XVIII i XIX wieku, „Starodruki”, „Wyroby cechowe z metalu”, „20-lecie Polski Ludowej w fotografii artystycznej” i inne.

**GLIWICE.** Dla uczczenia XX-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej została zorganizowana przez tamtejsze Muzeum wystawa czasowa poświęcona życiu politycznemu, gospodarczemu i kulturalnemu Gliwic w pierwszych latach po wyzwoleniu.

**KIELCE.** Dla uczczenia XX-lecia PRL, Muzeum Świętokrzyskie przy współudziale Wydziału Propagandy zorganizowało wystawę objazdową, której treścią było przedstawienie sytuacji w okresie międzywojennym, okupacji i ruchu oporu oraz osiągnięć województwa kieleckiego w okresie XX-lecia Polski Ludowej. Wystawa została otwarta 29. VII. i następnie eksponowana w Staszowie, Ostrowcu, Sandomierzu, Opatowie i Starachowicach. Na wystawie eksponowano oryginalne dokumenty historyczne jak rękopisy i druki, fotografie, realia — broń i sztandary itp.

**KOŁOBRZEG.** W maju w salach Muzeum w Kołobrzegu otwarto wystawę pt. „Polska Ludowa w fotografii artystycznej”. Ekspozycja została przygotowana przez Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie.

**KRAKÓW.** Jak co roku, Muzeum Historyczne m. st. Krakowa zorganizowało tradycyjny konkurs szopek. Jest projektowane również urządzenie wystawy szopek krakowskich w Mediolanie.

**KRAKÓW.** W klubie Dziennikarzy otwarto w dniu 23 listopada ciekawą wystawę teatraliów p.t. „Pamiętki Melpomeny”. Na wystawie zgromadzono setki zdjęć *fotograficznych*, dawne afisze teatralne, autografy i wydawnictwa.

Wystawa p.t. „Postępowe i rewolucyjne tradycje młodzieży Uniwersytetu Jagiellońskiego” zorganizowana w związku z 600-leciem U.J. staraniem Muzeum Lenina w Krakowie była eksponowana poza Krakowem w szeregu innych miastach m.in. w Rzeszowie, Przemyślu, Stalowej Woli, Sandomierzu, Mielcu i Sanoku.

W dniu 9 maja została otwarta w Salonie Wystawowym przy Rynku Głównym 25, wystawa widoków Krakowa. Wystawa została zorganizowana przez Muzeum Historyczne m. Krakowa dla uczczenia 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego i XX-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Państwowe Muzeum w Oświęcimiu przy współpracy Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego i Klubu Oświęcimiaków przy Zarządzie Okręgowym ZBoWiD w Krakowie zorganizowało wystawę p.t. „Oświęcim w twórczości artystycznej”. Wystawa składająca się z fotografii artystycznej, obrazów, rzeźb i pamiątek została otwarta w dniach od 12 do 19 kwietnia w galerii Krzysztofora, ul. Szczepańska 2.

W Muzeum Lenina w Krakowie zakończono prace dokumentacyjne do dużej wystawy filatelistycznej p.t. „Lenin w znaczkach pocztowych krajów socjalistycznych”. Wystawa zostanie otwarta w 1965 r.

**ŁÓDŹ.** Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego w Łodzi zorganizowało w 1964 r. szereg wystaw czasowych wśród których na uwagę zasługują, „Rok 1905 w satyrze politycznej”, „Dawna Łódź w fotografii” „Pierwsze lata władzy ludowej w Łodzi” oraz „Polacy w walce o zwycięstwo i utrwalenie władzy radzieckiej”.

Muzeum Historii Włókiennictwa zorganizowało interesującą wystawę z okazji XX-lecia PRL p.t. „Włókiennictwo w wydawnictwach XX-lecia PRL — ze zbiorów Biblioteki Muzeum Historii Włókiennictwa”.

**MAJDANEK.** Państwowe Muzeum na Majdanku zorganizowało szereg wystaw czasowych nawiązujących do uroczystych obchodów XX-lecia Polski Ludowej i XX-lecia wyzwolenia obozu koncentracyjnego na Majdanku m.in. 1.) „Oświęcim i Majdanek w fotografii” opartej na materiałach uzyskanych w wyniku ogólnopolskiego konkursu na fotografię artystyczną z terenu i obiektów byłego obozu. Konkurs ten został zorganizowany przez Państwowe Muzeum w Oświęcimiu przy współudziale Muzeum na Majdanku i w Sztutowie; 2.) wystawę zdjęć zbrodniarzy hitlerowskich z terenu Lublina i Lubelszczyzny p.t. „Kto ich zna?”; 3.) ekspozycję „Martyrologia i ruch oporu na Lubelszczyźnie w Literaturze polskiej” oraz 4.) wystawę objazdową p.t. „Majdanek oskarża i ostrzega”.

**MOSKWA.** W trzecią rocznicę historycznego lotu pierwszego kosmonauty świata majora J. Gagarina Muzeum Techniki w Warszawie zorganizowało w Moskwie wystawę p.t. „Od Kopernika do lotów kosmicznych”. Wystawa jest wynikiem stałej współpracy między Muzeum Techniki w Warszawie i Muzeum Politechnicznym w Moskwie.

**NAŁĘCZÓW.** Została tu otwarta w dniu 14 października w setną rocznicę śmierci Stefana Żeromskiego okolicznościowa wystawa obrazująca okres działalności pisarskiej Żeromskiego w Nałęczowie.

**NOWA SÓL.** Muzeum Regionalne w Nowej Soli przygotowało wystawę poświęconą dziejom miasta i powiatu w XX-leciu PRL. Na wystawie zgromadzono wiele interesujących dokumentów z okresu tworzenia się władzy ludowej, fotografie, sztandary, wydawnictwa. Muzeum przygotowało wspólnie z Państwowym Archiwum Wojewódzkim wystawę dokumentów przedstawiającą historię ziemi lubuskiej.

**OPOLE.** W salach Muzeum Opolskiego została udostępniona społeczeństwu wystawa p.t. „Ludowe Wojsko Polskie w twórczości plastycznej” związana z XX-leciem Ludowego Wojska Polskiego.

**OŚWIĘCIM.** Państwowe Muzeum w Oświęcimiu uczestniczyło w zorganizowaniu Wystawy Oświęcimskiej przeznaczonej dla Niemieckiej Republiki Federalnej i Austrii. Przygotowano również ekspozycje czasowe jak „Oświęcim i Majdanek w fotografii” składającej się z materiałów nadesłanych na ogólnopolski konkurs. Wystawa ta była eksponowana w Oświęcimiu, Majdanku i Sztutowie. Do następnych wystaw zrealizowanych przez muzeum należą: „Oświęcim w sztuce” oraz „Los dzieci w okresie okupacji”. Wystawy zwiedziło około 16.000 osób.

**PILA.** W okresie od 1 maja 1964 r. do 1 lutego 1965 r. czynna była w Muzeum Stanisława Staszica w Pile wystawa p.t. „Piła w XX-leciu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”.

**POZNAN.** W Muzeum Historii Ruchu Robotniczego im. M. Kasprzaka czynna była wystawa p.t. „Narodziny władzy



ludowej w Wielkopolsce". W wydanym z tej okazji katalogu zamieszczono kalendarz ważniejszych wydarzeń w Wielkopolsce okresu XX-lecia.

W związku z 25-tą rocznicą wybuchu II Wojny Światowej została otwarta w Poznaniu wystawa okolicznościowa, na której zgromadzono broń, odznaki pułkowe, mundury i fotografie.

**PRZEMYŚL.** Dla uczczenia XX-ej rocznicy wyzwolenia Przemysła otwarto w Muzeum w Przemysłu dużą wystawę p.t. „Osiągnięcia miasta Przemysła i powiatu w XX-leciu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”. Wystawa obrazuje rozwój ruchu robotniczego na ziemi przemyskiej, zniszczenia wojenne, kształtowanie się władzy ludowej w Przemysłu oraz osiągnięcia minionego XX-lecia. W dniu otwarcia wręczono zwiedzającym wydany drukim i bogato ilustrowany komentarz do wystawy p.t. „Z historii miasta Przemysła i powiatu”. W okresie kwiecienia — maj otwarta była w Muzeum w Przemysłu wystawa p.t. „Tradycje rewolucyjne Przemysła w świetle dokumentów”.

W dniu 18 czerwca otwarto w Muzeum w Przemysłu wystawę ilustrującą postępowe i rewolucyjne tradycje młodzieży Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1864—1939. Ekspozycja została zrealizowana przez Muzeum Lenina w Krakowie z okazji 600-lecia U.J.

W dniu 16 stycznia w związku z inauguracją obchodów XX-lecia PRL została otwarta w Muzeum w Przemysłu wystawa p.t. „Polska Ludowa w fotografii artystycznej”. Ekspozycja została zorganizowana w wyniku współpracy z Muzeum Historii Polskich Ruchów Rewolucyjnych w Warszawie. Na wystawie skupiającej ok. 100 plansz z fotografiami ukazano zniszczenia wojenne, odbudowę kraju, rozbudowę przemysłu, rozwój rolnictwa, oświaty i kultury. Ekspozycją również makiety przedstawiające niektóre obiekty, które będą zrealizowane w przyszłości.

**RZESZÓW.** W dniu 14 kwietnia w Muzeum w Rzeszowie została otwarta wystawa p.t. „Postępowe i rewolucyjne tradycje młodzieży U.J. 1963—1939”. Wystawa została zorganizowana z udziałem Muzeum Lenina w Krakowie dla uczczenia 600-ej rocznicy Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**SZTUTOWO.** Muzeum w Sztutowie opracowało nową wystawę o charakterze objazdowym. Wystawa ukazuje genezę powstania KL Stutthof na szerokim tle stosunków politycznych polsko-niemieckich w byłym Wolnym Mieście Gdańsku i oparta jest na fotografiach i materiałach dotychczas nie opublikowanych. Wystawa ekspozycyjna była w 210 gromadach powiatów łębskiego i wejherowskiego. Na terenie Muzeum w Sztutowie czynna była w dniach od 20 sierpnia 1963 r. do września 1964 r. wystawa p.t. „Kobieta i dziecko w obozie koncentracyjnym Oświęcim — Brzezinka”.

**WARSZAWA.** W Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie została otwarta w dniu 10 września wystawa w 20 rocznicę chwalebego udziału polskiej brygady spadochronowej w operacji powietrzno-desantowej na Zachodzie w rejonie Arnheim w Holandii. Na wystawie wyeksponowano oryginalne pamiątki związane z dziejami brygady m.in. komplety wyposażenia spadochroniarzy jak i dowódcy brygady, generała St. Sosabowskiego, ekwipunki, spadochron, zasobniki, pamiątki żołnierskie, wiele dokumentalnych zdjęć i tp.

Komisja złożona z przedstawicieli Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa oraz Związek Bojowników o Wolność i Demokrację dokonała oceny wystaw za najlepsze osiągnięcia wystawiennicze oraz za najlepiej udokumentowany dział historyczny. Pierwszą nagrodę otrzymało Muzeum Święto-

krzyskie w Kielcach, drugą Muzeum w Lublinie oraz dwa wyróżnienia Muzeum w Przemysłu i w Żywcu.

Muzeum Lenina w Warszawie zorganizowało w 1964 r. trzy duże wystawy, Były to: 1.) „Współpraca — Przyjaźń — Socjalizm” — wystawa poświęcona problemom współpracy między krajami socjalistycznymi w ramach RWP; 2.) „Szlakiem Lenina” — ekspozycja 140 prac artysty-malarza Włodzimierza Zakrzewskiego oraz 3.) „W Stulecie I Międzynarodówki”. Jednocześnie Muzeum zrealizowało 11 wystaw objazdowych w kilkudziesięciu miastach kraju jak m.in. „Lenin na polskiej ziemi”, „Satyra polityczna w rewolucji 1905—1907”, i „Plakatt Leninowski”.

W dniu 5 września została otwarta w Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego wystawa p.t. „Dzień pierwszy — Dzień dzisiejszy” poświęcona dorobkowi PRL w okresie ostatniego dwudziestolecia. Na wystawie zastosowano niezależnie od powszechnie stosowanych środków plastycznych szereg elementów nowoczesnych jak m.in. światło i dźwięk, kroniki filmowe, rzutniki i tp.

W dniu 14 października została otwarta w Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie interesująca wystawa z okazji 100-ej rocznicy urodzin Stefana Żeromskiego. Na wystawie zgromadzono liczne pamiątki po znanym pisarzu jak fotografie, książki wydawane w różnych latach, plansze fotograficzne z inscenizacjami sztuk Żeromskiego oraz rękopisy utworów i notatek wydobyte spod gruzów Rynku St. Miasta.

W Muzeum Lenina otwarto w dniu 7 listopada wystawę projektów plakatów pochodzących z konkursu ogłoszonego przez Muzeum i Związek Polskich Artystów Plastyków.

W Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej (Oddział Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie) została otwarta w dniu 16 marca wystawa obrazów Aleksandra Sochaczewskiego. Artysta czynny uczestnik powstania styczniowego zesłany na Syberię, wykonał wiele obrazów stanowiących do dziś niezwykle cenne źródło do dziejów polskich i rosyjskich zesłańców syberyjskich.

W Muzeum Historycznym m. st. Warszawy została otwarta w dniu 16 maja interesująca wystawa p.t. „Pięć wicków istnienia Miejskiego Szpitala Wolskiego”. Ekspozycja, na której zgromadzono wiele cennych obiektów z historii medycyny m. in. dawne instrumenty chirurgiczne, wydawnictwa lekarskie, ryciny i fotografie, przedstawia na szerokim tle dawnego szpitalnictwa warszawskiego dzieje jednego z najstarszych szpitali polskich założonego w 1444 r. Wystawa została zorganizowana przez Dyрекcję Szpitala Wolskiego, Komitet Obchodu Jubileuszowego i Muzeum Historyczne m. st. Warszawy. W Muzeum Lenina w Warszawie otwarta została w dniu 23 października wystawa p.t. „Stulecie Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników 1864—1964”. Ekspozycja obrazuje rolę twórców socjalizmu naukowego w przygotowaniu podstaw ideowych i organizacyjnych Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników oraz jego działalność.

W lipcu została otwarta w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy duża (700m.kw.) wystawa p.t. „Tradycje przyjaźni polsko-radzieckiej. Wystawa dokumentów i materiałów archiwalnych”. Ekspozycja została zorganizowana przez Naczelną Dyрекcję Archiwów Państwowych w Warszawie, Główny Zarząd Archiwów przy Radzie Ministrów ZSRR oraz Muzeum Historyczne m. st. Warszawy. Na ekspozycji zgromadzono ok. 900 dokumentów archiwalnych ukazujących współpracę polsko-radziecką w zakresie stosunków politycznych, kulturalnych i naukowych. Dużą inowacją było wprowadzenie na wystawie kilkunastu widoków i panoram miast radzieckich jak i wyrobów rzemiosła i malarstwa rosyjskiego z XIX wieku oraz fotografii z wspólnych walk rewolucyjnych.

Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego wspólnie z Zakładem Historii Partii przy KC PZPR i Ministerstwem



Spraw Zagranicznych przygotowało 40-to planszową wystawę obrazową p.t. „Rewolucyjne tradycje ruchu robotniczego w Polsce.”

WROCLAW. Dział Historyczny Muzeum Śląskiego zorganizował ciekawą wystawę w salach Starego Ratusza p.t. „Życie codzienne wczesnośredniowiecznego Wrocławia,„. Wystawa obrazuje kulturę materialną i zajęcia produkcyjne ludności osady miejskiej z XI—XIII wieku. Ekspozycje pochodzą z badań wykopaliskowych prowadzonych na terenie Starego Miasta przez Zakład Archeologii Śląska Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN we Wrocławiu.

ŻYWIEC. W tutejszym Muzeum została zorganizowana wystawa obrazująca historię Żywiecczyny w latach okupacji hitlerowskiej. Na wystawie zgromadzono wiele ciekawych fotografii i dokumentów m. in. niemieckie plany Rajczy, Łodygowie, Słotwiny i Lipowej oraz afisze zawiadamiające o egzekucjach dokonywanych przez hitlerowców na mieszkańcach ziemi żywieckiej, którzy brali udział lub współpracowali z ruchem oporu.

J. Kosim

## IV. MUZEA ARCHEOLOGICZNE

### I. KONFERENCJE, ZJAZDY, UROCZYSTOŚCI

KOSZALIN. 16 maja odbyła się w Koszalinie ogólnopolska sesja poświęcona badaniom archeologicznym Muzeum Pomorza Środkowego w Koszalinie-Słupsku. Sesja połączona została ze zjazdem delegatów Polskiego Towarzystwa Archeologicznego. Archeolodzy z Koszalina mgr M. Sikora, mgr F. Lachowicz, przedstawili naukowcom, muzeologom i konserwatorom z całego kraju wyniki kilkuletnich badań nad pradziejami Pomorza. M. im. przeprowadzono wykopaliska w Starym Drawsku, osadzie wczesnośredniowiecznej i zamku średniowiecznym. Zbadano również wczesnośredniowieczny Kołobrzeg, Słupsk i przeprowadzono szereg badań ratunkowych; jednym z ostatnich interesujących znalezisk był skarb brązowy w Tatowie k/Bielic. Zawierał on kilkanaście przedmiotów brązowych, napierśników, naramienników, i.t.p. z okresu Halsztackiego. Zebrani ocenili działalność koszalińskiego Działu Archeologicznego w Muzeum jako niezwykle wartościową i stale rozwijającą się.

WARSZAWA. 28 stycznia odbyło się w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie seminarium archeologów, pracowników muzeów, zorganizowane przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków i PMA. Seminarium miało charakter narady roboczej. Wziął w nim udział z ramienia IHKM PAN dyrektor prof. dr Witold Hensel, W czasie obrad podsumowano pracę naukową i oświatową muzeów oraz działań archeologicznych w ciągu dwudziestolecia. Na zebraniu wybrany został Zespół Doradcy d/s muzealnictwa i konserwatorstwa archeologicznego, którego zadaniem jest koordynacja pracy muzeów archeologicznych, opiniowanie nowych ini-

cyatyw (np. budowy rezerwatów) oraz przygotowanie projektu przepisów w zakresie badań ratowniczych i stacjonarnych oraz ewentualnej nowelizacji aktów wykonawczych ustawy „O ochronie dóbr kultury i o muzeach”. W skład Zespołu weszli dyrektorzy muzeów i przedstawiciele konserwatorów archeologicznych.

Na naradzie uchwalono również, że „Wiadomości Archeologiczne“ kwartalnik PMA, będzie centralnym periodykiem mu-zeałnictwa archeologicznego.

WROCLAW. w dn. 28—29 października odbyła się w Muzeum Archeologicznym konferencja poświęcona upowszechnianiu archeologii przez muzea i Pol. Towarzystwo Archeologiczne. Konferencję prowadził prof. dr Józef Kostrzewski. W czasie konferencji Dyr. Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków mgr Mieczysław Ptaśnik wygłosił referat „Rola muzeów w badaniach i upowszechnianiu problematyki początków państwa polskiego”, dyr. Muz. Archeologicznego we Wrocławiu doc. Wanda Szarnowska przedstawiła referat „Formy i postulaty pracy oświatowej w M. Archeologicznym we Wrocławiu”, a dr Maria Dembińska w swoim referacie „Rola i charakter popularno-naukowej biblioteki PTA” oceniła wydawnictwa PTA. Ciekawym doświadczeniem dla uczestników konferencji był pokaz lekcji archeologii w muzeum z dziećmi kl. V, przeprowadzony przez mgr Zofię Pawłowską z M. Archeologicznego w Poznaniu, a następnie teoretycznie objaśniony. Warto dodać, że w sesji wziął udział przedstawiciel Min. Oświaty i Kultury Czechosłowacji Vaclav Vlčka.

### II. NOWE PLACÓWKI MUZEALNE

W 1964 r. powstał jedynie nowy dział archeologiczny w Mławie woj. warszawskiej, w Muzeum Ziemi Zawkrzeńskiej-Mława, ul. Obrońców Stalingradu 5.

Tak więc obecnie istnieje:

6 muzeów archeologicznych, specjalistycznych i 4 oddziały tych muzeów w terenie;

11 działów w muzeach okręgowych (w tym dwa zamknięte)

36 działów w muzeach regionalnych 3 działy w muzeach innych

W muzeach i działach archeologicznych pracowało w 1964 r. 141 wykształconych archeologów, z czego 80 w muzeach specjalistycznych, 32 — w okręgowych, 14 — w regionalnych, 5 — w innych.



### III. WYKOPALISKA I BADANIA NAUKOWE

Ogólna liczba badań stacjonarnych muzeów archeologicznych przedstawia się następująco:

ilość badań	na stanowiskach, wg chronologicznych okresów:					
	paleolit	neolit	brąz	okres halszacki	okr. lateński i wpływów rzymskich	wczesne średniow.
136	1	18	10	30	24	53

Badań penetracyjnych muzea przeprowadziły 503.

Najważniejsze odkrycia naukowe.

**DZIERŻĄNIA**, (pow. Płoński woj. warszawskie.) Asystentka Muzeum w Płocku mgr Irena Krzyszczuk przeprowadziła badania archeologiczne na kurhanowym cmentarzysku z okresu lateńskiego (400–0 n.e) w Dzierżąni. W jednym z kurhanów natrafiono na pochówek ciałopalny złożony w skrzyni drewnianej, kształtem przypominającej łódkę. Była ona wewnątrz wyłożona ściółką liści, jednym z darów grobowych były również orzechy laskowe. Całość świadczy o specjalnym charakterze tego pochówku i dokładne badania będą podstawą do wielu interesujących interpretacji na temat wierzeń Słowian sprzed 2200 lat.

**KRAKÓW**. W maju, w czasie badań archeologicznych w tzw. Kuchniach Królewskich na Wawelu doszło do sensacyjnych odkryć. W związku z przeprowadzanymi remontami i przebudawkami budynków administracyjnych (dawne kuchnie królewskie) archeolodzy z Działu Arch. Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu pod kierownictwem doc. dr Andrzeja Żakiego mogli przeprowadzić badania najstarszych relikwów zamku wawelskiego. Pod murem zbudowanym za czasów Konrada

Mazowieckiego odkryte zostały resztki wątków murów romańskich, położone blisko odkrytej w 1916 r. przez Adolfa Szyszko-Bohusza rotundy NMP zw. rotundą św. Feliksa i Adaukta, której budowę przypisuje się Bolesławowi Chrobremu w końcu X w. Nowe odkrycia dają podstawy do interpretacji, że są to relikty pallatium przytykającego kiedyś do rotundy. Wskazywać na to może również odkrycie klejnotu, wisiora z kryształu oplecionego misterną siatką ze złota dukatowego i resztek złotego łańcucha. Styl wykonania — wczesnomański, oraz kunszt złotnika, który wykonał ten przedmiot świadczą, że prawdopodobnie była to własność członka rodziny królewskiej. Klejnot umieszczony został w skarbcu zbiorów wawelskich.

**KRASICZYN**. Muzeum w Przemyślu pod kierownictwem mgr Antoniego Kunysza przeprowadziło badania w Krasiczynie. Badaniom poddano dziedziniec wewnętrzny. Odkryto chatę neolityczną, ziemiankę z okresu wpływów rzymskich oraz szereg wątków murów z okresu budowy renesansowego zamku, świadczące o tym, że w czasie renowacji pod kierunkiem prof. A. Szyszko-Bohusza zamek otrzymał rozwiązanie architektoniczne niezgodne z pierwotnymi. Badania w Krasiczynie kontynuowane będą w następnych latach.

**PRZYWOZIE**, (pow. wieluniński woj. łódzkie.) W lipcu prof. dr Konrad Jażdżewski, Dyrektor Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi przeprowadził badania w Przywoziu. Rozkopana tam została mogiła książęca z przełomu II i III w. n.e. Duży kurhan (średnica 20 m, wysokość 4 m) zawierał nasyp kamienny oraz resztki ciałopalnego grobu. Była tam popielnica na cylindrycznej nóżce, bogato zdobiona, ułamki terra sigillata oraz kilkanaście kuleczek stopionego złota wagi 40 g. Z brązów znaleziono 5 okuć do pasa i okucie szkatułki, zaś zewnątrz nasypu szkielet psa.

### IV. WYSTAWY I DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-OŚWIATOWA.

**BIAŁYSTOK**. W Białymstoku otwarto oryginalną wystawę pt. „Archeologia Syrii i Sudanu w fotografii Tadeusza Biniewskiego”. Tadeusz Biniewski, pracownik Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie od lat związany z archeologią pracuje nad dokumentacją naukową badań Muzeum w Warszawie, jak również innych muzeów w Polsce. Brał też udział w ekspedycji Prof. K. Michałowskiego. Jest on również autorem wielu znakomitych fotogramów zaliczających się już do fotografii artystycznej. Wystawa była przykładem rzadko występującej umiejętności łączenia dwóch odmiennych obserwacji, naukowej i artystycznej.

**GLIWICE**. W dn. 23. VI—27. VII Dział Archeologii Muzeum w Gliwicach zorganizował czasową wystawę pt. „Wykopaliska sprzed 2 500 lat w Świbiu pow. Gliwice” Stanowiła ona podsumowanie prac badawczych prowadzonych w latach 1961—63 na cmentarzysku kultury łużyckiej w Świbiu. Wystawa, obok wyników wykopalisk, pokazała również metody badań archeologicznych i warunki pracy w terenie. Scenariusz opracowała Anna Stankiewicz-Węgrzykowa, opr. plastyczną projektował Fryderyk Hayder.

**KALISZ**. 7 września udostępniono dla zwiedzających na grodzisku w Zawodziu wystawę millennialną pt. „Kalisz Piastowski.” Jest to pierwsza część ekspozycji związanej z planowanym

w tym miejscu rezerwatem archeologicznym. Wystawa sfinansowana została przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, organizatorem była stacja IHKM PAN. Autorem oryginalnej koncepcji plastycznej był art. plastyk J. Świdziński.

**KRAKÓW**. 2 kwietnia otwarta została wystawa „Pradzieje Nowej Huty” w Muzeum Archeologicznym w Krakowie. Pokazała ona dorobek prac ratowniczych Oddziału Muzeum w Nowej Hucie w ciągu 13 lat. Scenariusz wystawy przygotował dr S. Buratyński, opr. plastyczną D. Gostyńska. Najszerszej na wystawie reprezentowane były kultury łużycka i kultury okresu lateńskiego i rzymskiego. Oprawa plastyczna dzięki efekownemu operowaniu światłem i fotografią potrafiła wydobyć urodę pradziejowej ceramiki i niewątpliwie była jedną z najlepszych w ostatnich latach, na wystawach archeologicznych.

**KRASICZYN**. W ramach „Dni Ochrony Zabytków” Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu udostępniło turystom i mieszkańcom Krasiczyna wystawę polową „Badania Archeologiczne w Krasiczynie”. Wystawa oparta głównie na fotogramach T. Biniewskiego pokazała również zabytki znalezione w czasie badań penetracyjnych okolic Krasiczyna i objaśniała prowadzone bieżąco badania na dziedzińcu zamku. Tego rodzaju polowe ekspozycje, cieszące się dużym powodzeniem u turystów są ciekawą i bardzo pożyteczną formą upowszechniania archeologii.



**PŁOCK.** W Muzeum Ziemi Mazowieckiej w Płocku została zorganizowana w 1964 r. wystawa millennialna pt. „Pradziej Mazowska Płockiego”. Ukazane zostały na niej wyniki prac wykopaliskowych ostatnich dwóch lat, prowadzonych przez Dział Archeologiczny Muzeum oraz historia poprzednich b. często amatorskich badań sprzed kilkudziesięciu lat. Oprawę plastyczną zaprojektował J. Świdziński.

**WARSZAWA.** 29 grudnia w salach Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie otwarto wystawę pt.: „Archeologia i prehistoria w plastyce”. Na wystawie pokazane zostały dzieła malarstwa, rzeźby, grafiki, metaloplastyki, plastyki użytkowej, tkactwa artystycznego oparte na motywach archeologicznych, inspirowane przez sztukę starożytności lub też będące komentarzem do organizowanych wystaw i akcji oświatowych w archeologii. Przedstawiono przy tym dzieła artystów polskich i zagranicznych; wystawa została wkomponowana w istniejącą ekspozycję „Tysiąclecia Państwa Polskiego” co dało doskonale efekty plastyczne i dydaktyczne. W osobnych gablotach urządzony został pokaz filatelistyki, filumenistyki i exlibrisów, pocztówek, winiet i.t.p.

Na wystawie ekspozycją swoje prace blisko 100 artystów. Oprawę plastyczną zaprojektował R. Stryjecki.

**SZCZECIN.** 22 listopada otwarta została w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie wystawa „Grody słowiańskie w Mecklemburgii”. Została ona zorganizowana przy współpracy archeologów NRD i ukazała wyniki ich badań, w ciągu ostatnich lat, nad osadnictwem słowiańskim na zachód od Odry. Wysoka kultura Słowian na tych terenach, bogate i zróżnicowane budownictwo, obiektywnie zanalizowane przez naukowców niemieckich, zostały na tej wystawie wyeksponowane w bardzo interesujący sposób.

**WOŁÓW.** (woj. Wrocławskie.) 29 września nastąpiło otwarcie wystawy objazdowej w Wołowie pt. „Śląsk w pradziejach Polski” Organizatorem wystawy było Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu. Była to wystawa millennialna, przedstawiająca analogiczną tematykę, co zeszlorczońska ekspozycja o identycznym tytule we Wrocławiu. Wykonano dla niej specjalny sprzęt

dostosowany do częstych przewozów i szybkiego montażu. Dzięki interesującym, kolorowym fotografiom i efektownej oprawie plastycznej osiągnięto bardzo ciekawe efekty wizualne.

Muzea archeologiczne w Polsce w 1964 r. przygotowały 208 tematów odczytów na tematy archeologiczne. Zostały one wygłoszone na 705 prelekcjach. Z ciekawszych pojedynczych akcji oświatowych należy wymienić:

**CZĘSTOCHOWA.** 1 lutego mgr Wł. Błaszczyk, kierownik Muzeum w Częstochowie wystąpił przed kamerami Telewizji Katowice. Wygłosił on ciekawą prelekcję na temat budowy rezerwatu archeologicznego w Częstochowie-Rakowie, który stanowi unikalną formę ekspozycji zabytków archeologicznych in situ, a jedyny w Europie pokaz cmentarzyska pradziejowego.

**WROCLAW.** Dział Naukowo-Oświatowy Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu nawiązał ścisłą współpracę z Ośrodkiem Metodycznym Historii i w wyniku tego, w styczniu i w marcu odbyły się konferencje nauczycieli z Wrocławia i z woj. Wrocławskiego, w czasie których uczestnicy zapoznali się z wystawą i wysłuchali prelekcji „Wystawa archeologiczna jako pomoc w realizacji nowego programu historii w szkole.” Muzeum wrocławskie zorganizowało również ciekawą akcję wystaw oświatowych w zakładach pracy. Wystawa „Praca w starożytnym Egipcie” otwarta została w Domu Kultury „Pafawagu”.

**ZIELONA GÓRA.** Dział Archeologiczny Muzeum w Zielonej Górze wydał w 1964 roku cztery zeszyty-informatory pod ogólnym tytułem „Z badań nad przeszłością ziemi Lubuskiej” Są to próby popularyzacji podstawowych zagadnień związanych z pradziejami ziemi lubuskiej. Zeszyty, których autorami są Adam Kołodziejcki i Bogdan Kres poświęcone są głównie rezultatom badań nad kulturą łużycką. Seria ma jednolitą okładkę i pisana jest przystępnie, wszystkie broszurki opatrzone są dokładnymi mapami.

## V. RÓŻNE

W 1964 r. 30 archeologów, pracowników muzeów wyjechało za granicę w celach naukowych, jest to 21% wszystkich zatrudnionych w muzeach fachowców-archeologów.

W 1964 r. obchodził jubileusz 35-lecia pracy naukowej prof. dr Zdzisław Rajewski, dyrektor PMA, wybitny archeolog i niestrudzony popularyzator archeologii. Z tej okazji prof. Rajewski został 10 lipca odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, przyznany mu przez Radę Państwa za wybitne zasługi na polu muzealnictwa i upowszechniania wiedzy archeologicznej. Aktu dekoracji dokonał V-Minister Zygmunt Garstecki.

4 kwietnia zmarł w Warszawie doc. Michał Drewko, kustosz PMA wieloletni konserwator i zasłużony badacz pradziejów, odznaczony w 1964 r. Złotym Krzyżem Zasługi za akcję ratowania zabytków.

Prof. dr Konrad Jażdżewski uczestniczył w VII Kongresie Nauk Antropologicznych i Etnograficznych w Moskwie.

W końcu roku wyruszyła do Afryki (Gwinea) druga wyprawa archeologiczna, w której uczestniczyli mgr Władysław Filipowiak, dyrektor Muzeum Pomorza Zachodniego i mgr Jerzy Jasnosz, pracownik Muzeum Archeologicznego w Poznaniu.

M. Konopka



## RÉSUMÉS

*Andrzej Ryszkiewicz*

### LA GALERIE IGNACY KORWIN-MILEWSKI

La plupart des collections polonaises du XIX<sup>e</sup> siècle se proposaient des buts didactiques et patriotiques; les objets rassemblés c'étaient des souvenirs que l'on avait pu sauvegarder des désastres de la nation. Ce qui intéressait les collectionneurs c'étaient des objets mis à jour dans les fouilles, des monnaies, des livres, des dessins et des gravures. Les questions d'iconographie l'emportaient sur le souci de la valeur artistique. Les tendances esthétiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui accompagnaient l'épanouissement de la peinture polonaise à cette époque ont sensiblement modifié cet état de choses. Les variés collectionneurs n'apparurent que dans les dernières décennies du siècle, avec Edward Raczyński à Rogalin, Feliks Jasiński et Ignacy Korwin-Milewski, le plus marquant.

Les deux premières collections étaient et nous sont parvenues dans leurs parts essentielles, incorporées à des collections d'Etat (Musées de Poznań et de Cracovie). Malheureusement la collection de Milewski a été dispersée. Une partie des objets s'est trouvée dans les collections du Musée National de Varsovie, cependant le sort du plus grand nombre est inconnu. Ignacy Karol Korwin-Milewski, descendant d'une famille noble, avait mené une vie mouvementée, prenant une part bruyante à la politique. Au cours de la première guerre mondiale il a délaissé la politique pour se consacrer à sa galerie. Ses débuts remontent à 1880. Milewski ne s'intéressait qu'aux oeuvres de mérite, il collectionnait surtout les tableaux de peintres vivants, particulièrement de ceux qui avaient des liens avec l'Académie de Munich; plus tard il s'est aussi intéressé aux oeuvres des premiers impressionnistes polonais. Son peintre préféré était Aleksander Gierymski;

Milewski achetait ses tableaux et lui en commandait, apportant ainsi au jeune artiste une aide financière précieuse. Les tableaux acquis étaient présentés au public dans diverses expositions. Un autre peintre qui attira l'attention de Milewski ce fut Józef Chelmoński qu'il avait rencontré pendant ses études à Munich. Parmi les peintures qu'avait réunies Milewski dans sa collection citons celles de Wincenty Wodzinowski, Władysław Czachórski, Stanisław Witkiewicz, Józef Brandt, T. Ajdukiewicz, Juliusz Kossak, Witold Pruszkowski et d'autres. A côté de Munich Milewski collectionnait les impressionnistes polonais, et c'est lui qui a remarqué l'oeuvre du jeune Józef Pankiewicz. Il possédait aussi les travaux de Leon Wyczółkowski, Ludwik de Laveaux, Mehoffer, Jacek Malczewski. Dans la galerie une place à part était réservée aux auto-portraits de peintres dont une vingtaine appartient aujourd'hui à la Galerie Nationale de Varsovie. Jusqu'en 1893 la collection Milewski se trouvait dans son hôtel à Vilna, où elle était ouverte au public. En 1894 un certain nombre de ses tableaux furent présentés dans la grande exposition de Lwów, en 1895 une partie de la galerie fut montrée au Künstlerhaus de Vienne. Depuis 1897 Milewski a commencé à transporter sa galerie dans sa propriété Geranony en Lithuanie, puis il l'a reprise à Vilna, enfin placée dans une île de la mer Adriatique dont il était le propriétaire. Enfin le silence se fit sur la collection, elle ne reparut qu'en 1923 à Vienne à une vente aux enchères. Un antiquaire de Varsovie, Gutnajer, s'y intéressa et c'est de lui qu'une partie a été rachetée par le Musée National de Varsovie. Le reste a passé dans les mains d'un antiquaire de Vienne, Merwin, et a été dispersé.

*Anna Dobrzycka*

### ETUDES SUR RACZYŃSKI

Le sujet du présent article qui fait suite à l'exposé publié dans le no 9 de *Muzealnictwo* est une étude de la personnalité de l'éminent collectionneur du XIX<sup>e</sup> siècle A. Raczyński. A la base de l'oeuvre publié l'auteur s'attache à dépeindre

quelques idées et l'activité de cet historien d'art; on peut y trouver quelques informations sur les oeuvres inédites de R. (*Les Souvenirs*).

*Oldřich Blažiček*

### LES GALERIES D'ETAT DANS LES CHÂTEAUX DE TCHÉCOSLOVAQUIE.

Sur le territoire de la Tchécoslovaquie on a commencé à collectionner systématiquement les oeuvres d'art depuis la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Les amateurs nobles ont imité l'exemple de Rodolphe II qui a su attirer l'attention de toute l'Europe sur ses collections variées d'oeuvres d'art et de curiosités. Les collections du château de Prague

ont aussi exercé leur influence plus tard, lorsqu'elles ont été transformées en galerie officielle et réorganisées au XVII<sup>e</sup> siècle: de nombreuses galeries de tableaux ont été créées alors dans les résidences des nobles de Prague et des environs et ont partagé la fortune de celle de Hrachany. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de leurs richesses est née la Galerie Nationale



de Prague d'aujourd'hui (grâce aux dépôts), mais un grand nombre de collections plus ou moins riches de tableaux sont restées dans leur cadre architectural, dans les châteaux tchèques et moraves. Ce n'est toutefois qu'à l'époque du baroque que la galerie de tableaux est devenue une partie essentielle de la résidence des seigneurs. Son noyau était souvent constitué par une galerie de portraits de famille, rassemblée en vue de prouver l'ancienneté de la maison et parfois complétée par des portraits d'ancêtres fictifs. Les études sur le développement et les fonds des galeries des châteaux de Tchécoslovaquie qui sont depuis longtemps une des tâches des historiens de l'art, se poursuivent et sont loin d'être terminées. Les inventaires, de même que les autres sources archivistiques sont l'objet de recherches.

La plus ancienne et la plus riche des galeries de Tchécoslovaquie est celle des Lobkovitz de Roudna, se trouvant actuellement dans le château Nelahozeves. Les oeuvres qu'elle renferme ont été amassées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Certains de ses trésors les plus précieux comme la „Fenaison” de Breughel, la „Cléopâtre” de Rubens, ou la „Vue de Londres” de Canaletto, sont entrés dans la Galerie Nationale de Prague. Le gros de la collection ce sont d'excellents portraits allemands et espagnols, appartenant en majorité à la peinture néerlandaise, hollandaise et flamande. La deuxième galerie Lobkovitz, du château de Mělník, a été créée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle se trouvait auparavant à Prague et ne fut regroupée qu'en 1842. Ses pièces principales ce sont des oeuvres de la peinture italienne, en particulier vénitienne (S. Ricci, G. Diziani, A. Balestra, G. B. Langetti). Elle a été enrichie par des peintures baroques tchèques vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Une collection de portraits du XVI<sup>e</sup> siècle a de même été le noyau de la galerie Kolowrat, aujourd'hui à Rychnov sur la Kněžna qui comprend surtout des portraits et des natures mortes (Škreta et des Flamands).

De la célèbre galerie Černín qu'abritait depuis le XVII<sup>e</sup> siècle le château de Hratchany à Prague, il n'est pas resté

grand' chose (Karl Loth, Seghers). Le baroque tchèque y est représenté par un des meilleurs tableaux de Pierre Brandl (Joseph en Egypte et ses frères).

Les Valdstein avaient amassé à Duchov une riche collection de tableaux dont le catalogue mentionnait, en 1737, 350 oeuvres avec celles, entre autres, de van Eyck et du Pérugin, du Titien et de Rembrandt. En 1741, 270 tableaux en furent vendus à Dresde. La collection qui était beaucoup plus riche dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, compte aujourd'hui plus de 100 tableaux dignes d'attention (Hollandais, Italiens, Tchèques, Allemands).

Des collections de tableaux moins importantes il faut citer la galerie Colloredo-Mansfeld, de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se trouve au château d'Opočno, la galerie de Wrtba, antérieurement à Prague (XVIII<sup>e</sup> s.), puis à Krimice actuellement au château de Kozel, la galerie Pierre Straka de Nedab, les galeries de Krumlov Česki et de Friedland.

Les châteaux de Moravie avaient aussi possédé leurs collections dont l'une des plus importantes était celle de l'archevêché de Kroměříž, constituée par l'évêque Liechtenstein qui avait fait l'acquisition, en 1675, de 250 tableaux à Cologne (Italiens, Allemands).

Une mention spéciale est due à la collection, créée avant la première guerre mondiale, dans le château Konopiste par l'archiduc François Ferdinand, avec son ensemble de primitifs italiens et le tableau de El Greco, transférés plus tard à la Galerie Nationale de Prague. Notons encore la galerie de tableaux du château de Sternberg en Moravie, provenant des collections Liechtenstein à Vienne, et enfin la galerie de Rájec sur la Svitava.

Les galeries des châteaux de Tchécoslovaquie sont protégées par l'Etat. Leurs énormes richesses sont systématiquement étudiées, inventoriées et soumises à des travaux de conservation. Dans la mesure où cela est possible on s'efforce de reconstituer les ensembles des collections de châteaux dans leur ancien cadre architectural.

*Maria Frankowska*

## L'ART DE L'ANCIEN MEXIQUE DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL DE POZNAŃ.

La collection mexicaine de Poznań occupe une place de premier rang parmi les collections ethnographiques de Pologne. Les pièces proviennent des différents centres culturels de l'ancien Mexique, groupés en majorité sur le plateau central du Mexique et dans les contrées du Sud-Ouest du pays. Elles se rapportent aussi à différentes périodes chronologiques, s'échelonnant depuis le I. centenaire av. n.è. au temps de la Conquête (1521). Le territoire où ont été découverts les objets de la collection mexicaine fait partie de la Mésomérique, comprenant la plus grande partie du Mexique d'aujourd'hui, le Guatemala, le Honduras et une partie du Nicaragua et du Salvador. Les figurines et les petites têtes d'argile datent de la période antique. Les unes se rattachent à l'ancienne phase Zaatenco et El Arborillo (vers 1300 — 1000 av.n.è.). Ce sont pour la plupart des statuettes de femmes coiffées de turbans, avec des ornements d'oreilles et des anneaux dans le nez. D'autres figurines sont plus proches de celles de Tlatilco et datent de la même période, ou sont de provenance plus récente (entre 1000 et 500 av.n.è.). A côté des figurines de femmes on a découvert à Tlatilco des figurines ressemblant à des jaguars et des statuettes d'hommes zoomorphes.

Une place à part est réservée dans la collection de Poznań à des sculptures minuscules de pierre dure, provenant de la partie Sud-Ouest du Mexique, du bassin du fleuve Balsas, en particulier du bassin de son affluent de droite, le Mezcala, aujourd'hui dans l'état de Guerrero. Le style Mezcala est caractérisé par une curieuse facture des sculptures: le dessin des figures est schématique, les visages symétriques, de forme presque triangulaire. Les bras sont croisés sur la poitrine ou pendent le long du corps, les pieds ployés, avec les genoux près des coudes. On fait remonter aux III<sup>e</sup>—IV<sup>e</sup> siècles de notre ère la date de la création des figurines Mezcala.

Un certain nombre de sculptures en argile de la collection de Poznań viennent de la région occidentale du Mexique; elles se rattachent à la production des „cultures de l'Ouest” de Nayari, Colima, Jalisco et Michoacan et présentent un caractère laïc spécifique pour l'art du vieux Mexique. La plupart de ces figurines d'argile, façonnées à la main et cuites, vides à l'intérieur, avec un orifice dans le haut, a été découverte dans des cimetières, dans des tombes où elles avaient été placées comme offrande aux morts.

Très précieuses sont les urnes d'argile des Zapotèques du territoire de l'état d'Oaxaca où se trouvait autrefois le



centre de la civilisation de Monte-Albán. L'ancienne civilisation des Zapotèques avait atteint son plein épanouissement entre les siècles V et X ou XI. Les poteries des Zapotèques de la collection de Poznań présentent une grande ressemblance avec les urnes figurales de la période classique de la civilisation de Monte-Albán. Elles appartenaient au mobilier des tombes et représentent d'habitude des figures d'hommes, de divinités ou d'animaux, dans une position assise, avec les jambes croisées. Celles d'animaux représentent le plus souvent le jaguar.

Le troisième groupe de la collection de Poznań ce sont de nombreuses pièces mises à jour dans les ruines de la ville de

Teotihuacán: différents objets de caractère sacré, des poteries, des sculptures figurales, des masques en pierre, des instruments, des ornements. Ils datent de la II<sup>e</sup> et de la III<sup>e</sup> période de la civilisation de Teotihuacán. On remarque des petites têtes d'argile de la période classique de Teotihuacán, appelées souvent „têtes-portraits”, de 2 à 4 cm. de hauteur, qui avaient fait partie de minces figurines d'argile. La civilisation de Teotihuacán est encore représentée à Poznań par de nombreux vases en argile de petites dimensions, souvent jumelés, appelés candeleros (candélabres), très caractéristiques pour cette civilisation.

*Jerzy Remer*

#### LE MUSÉE DE L'HÔTEL DE VILLE DE TORUŃ.

Après la rénovation de l'Hôtel de ville de Toruń en 1964 on a réouvert l'exposition du Musée Départemental. Le bâtiment avait subi des travaux de conservation et des locaux ont été adaptés aux besoins du Musée. Les collections, amassées depuis 100 ans, comptent à l'heure actuelle 65 000 objets. Après la rénovation, l'exposition du Musée a été réorganisée dans les départements particuliers avec l'aide d'architectes d'intérieur et d'artistes. Le rez-de-chaussée a reçu les oeuvres de la peinture et de la sculpture du moyen âge, du XIV<sup>e</sup> à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Au premier étage on a reconstitué la Grande Salle Communale d'après les vestiges conservés et les dessins, mettant à jour des plafonds polychromés du

XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le voisinage été installées deux expositions: la première illustre le développement de la ville depuis sa fondation jusqu'à nos jours, la seconde l'histoire de l'architecture de l'Hôtel de ville du vieux Toruń. Dans l'aile occidentale on a placé l'orfèvrerie: la production des orfèvres de la corporation de Toruń, une des plus anciennes corporations de la ville. Des objets d'usage courant ont aussi été exposés, surtout des objets du XIX<sup>e</sup> siècle. Le plus important ensemble d'objets en or et en argent, bijoux compris, est le „Trésor de Skrwilno” découvert en 1961, comprenant des bijoux et des objets du XVII<sup>e</sup> siècle d'une grande valeur artistique.

*Longin Malicki*

#### UN MUSÉE KACHOUBE DE PLEIN AIR À WDZYDZE.

Dans un centre de tourisme et de villégiature de la Poméranie kachoube (district de Kościerzyna), se trouve un curieux musée folklorique, se réclamant d'une tradition de 60 ans. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, un instituteur de village, Izydor Gulgowski (1874—1925), a commencé à collectionner des objets qui représentaient la culture populaire disparaissante. Avec le concours de l'Etat il a acheté, en 1906, une maison de campagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, la destinant au musée. Il y a installé un mobilier de campagne authentique et rassemblé des instruments de travail agricole et des spécimens d'artisanat populaire. La collection comptait alors 250 pièces dont les plus précieuses étaient: un buffet de cuisine peint de couleurs vives, un berceau décoré de peinture, un coffre orné de ferrements, des tabourets et un ensemble de poteries kachoubes en argile. On remarquait aussi une collection de tableaux sur verre et des coiffes, ornées de fils d'or et d'argent. Avec sa femme Gulgowski a créé à Wdzydze un centre actif d'industrie rurale: vannerie, tissage et broderie, basés sur d'anciens modèles. Il était aussi un publiciste de

talent; il est l'auteur de la première monographie de la culture kachoube (1911). Après sa mort, en 1929, le musée été acquis par l'Etat, malheureusement un incendie a détruit la maison avec toutes ses précieuses collections, en 1936. Déjà la même un nouveau bâtiment a été construit. Après la deuxième guerre mondiale le musée appauvri est devenu une des sections du Musée de Poméranie. Des travaux de conservation et la reconstitution des collections ont été entreprises. Une deuxième maison de campagne a été achetée, de caractère kachoube, qui devait abriter les nombreuses pièces acquises. On a complété le mobilier, des tableaux d'artistes populaires ont été accrochés aux murs. A côté de l'ancienne maison on a installé un rucher de pittoresques ruches en vannerie, couvertes de toits coniques en chaume.

Actuellement le nombre des pièces du Musée est de 190. Elles sont cataloguées et inventoriées. L'institution concourt à populariser la connaissance de l'ancienne culture populaire et sert de base pour les recherches ethnographiques dans cette région.

*Władysław Rogala*

#### LE MUSÉE D'AGRICULTURE DE SZRENIAWA.

Le 29 août a été inauguré le premier musée d'agriculture de Pologne, à Szreniawa près de Poznań. Déjà à l'époque de l'entre-deux guere le professeur Stefan Biedrzycki avait

commencé, dès 1920, à rassembler des objets illustrant l'histoire du développement des instruments de travail agricole. Ses collections ont été exposées plus tard au Musée d'Indu-



strie et d'Agriculture, transformé, en 1936, en deux institutions distinctes: le Musée d'Agriculture et le Musée Ethnographique. La mort du professeur et la guerre ont entravé le développement du musée et les collections ont été endommagées.

L'idée de reconstituer un musée de ce type a été conçue en 1954 et a été réalisée à Szreniawa. L'activité du musée a un caractère scientifique et éducatif et comprend, en outre la collaboration avec les institutions et les organisations ayant pour but la popularisation de la science de l'agriculture et la culture à la campagne. Le Musée possède plusieurs sections: la section de l'archéologie, d'histoire, de science et de pédagogie,

la section des instruments de travail, de documentation, l'atelier de conservation: l'atelier photographique et cinématographique, et d'autres.

Le personnel scientifique prépare et publie les catalogues, les guides du Musée et les résultats des recherches. Dans l'exposition on a prêté une attention spéciale aux instruments de travail agricole et aux questions de la production végétale et animale dans le travail des champs, dans l'industrie agricole et alimentaire. Le Musée est en voie de développement et l'on prévoit, d'ici 1971, l'agrandissement de la surface d'exposition par la construction de nouveaux pavillons, et l'accomplissement des travaux d'organisation.

*Krystyna Sroczyńska*

#### L'EXPOSITION BERNARDO BELLOTTO CANALETTO AU MUSÉE NATIONAL DE VARSOVIE.

De septembre 1964 à août 1965 le Musée National de Varsovie ouvrait ses portes pour une exposition des oeuvres de Bernardo Canaletto, comptant 100 tableaux, 61 dessins et 30 estampes. C'était la plus grande des expositions consacrées à cet artiste. L'exposition a été complétée par des tableaux représentant la peinture vénitienne de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: d'Antonio Canale, de Carlevaris, de Marieschi. On a présenté aussi 13 aquarelles de Zygmunt Vogel d'après les vues de Varsovie de Canaletto. Des portraits et des objets d'industrie artistique caractérisaient les milieux dans lesquels Canaletto a vécu et travaillé. L'ensemble, présenté à Varsovie, était imposant: trois séries de vues les plus importantes de Dresde, Varsovie et Vienne, un groupe de capriccio, c'est-à-dire des fantastiques et tous les dessins et les gravures connus.

Les problèmes concernant toutes les périodes de l'activité de l'artiste ont donc été présentés en détail. Il était possible de comparer les deux séries de tableaux de Dresde et de Pirna, exécutées pour Auguste III et pour le ministre Brühl, ainsi que de confronter les dessins de la période viennoise, conservés au Musée National de Varsovie, avec les tableaux de la même période, peints pour Marie-Thérèse.

Les questions, suscitées par l'exposition, ont été discutées pendant la session scientifique internationale, consacrée à l'oeuvre de Canaletto, à Varsovie, du 24 au 27 septembre 1964. Ont pris part à la session: Mme T.D. Fomicева, le prof. dr. W. G. Constable, le prof. dr. F. Watson, le prof. dr. R. Pallucchini, le prof. A. Fiodorow-Dawidow, le dr. H. Menz, le prof. dr. St. Lorentz et le prof. dr. St. Kozakiewicz.

*Jan Pazdur*

#### LES MONUMENTS ET LES TRADITIONS DE LA TECHNIQUE POLONAISE.

Une exposition sous ce titre a été organisée à Varsovie, en 1965, par le Musée de la Technique. Les nombreuses pièces rassemblées ont permis d'illustrer les principales étapes de l'histoire de la technique sur les territoires de la Pologne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Des modèles, des photographies et des documents complétaient l'exposition. Parmi les numéros exposés le plus intéressant était un fragment de haut-fourneau de la région des Góry

Świętokrzyskie ou l'industrie métallurgique existait depuis longtemps, ainsi qu'une roue hydraulique actionnant un marteau, aujourd'hui une survivance, mais au moyen âge une nouveauté technique d'importance capitale. De nombreux instruments témoignaient de l'épanouissement de l'industrie minière, métallurgique et des manufactures en Pologne, dans les siècles XVI, XVII et XVIII.

*Stanisław Błaszczak*

L'article concerne l'exposition ethnographique de mai 1965 au Musée Ethnographique de Wrocław. Elle comprenait trois sections: la première présentait les éléments de la culture populaire traditionnelle de la population autochtone, la deuxième la culture de la population rapatriée des anciens territoires de l'Est et du Midi de la Pologne, la troisième illustrait le caractère de la population rurale de Basse-Silésie,

formée d'un amalgame de différents groupes régionaux. Grâce à la clarté du plan de l'exposition, les caractères particuliers des différents groupes étaient bien mis en relief. Le cadre plastique très sobre permettait de concentrer l'attention sur les objets présentés. L'exposition a montré le sens et la portée de l'évolution culturelle qui s'est opérée, au cours des vingt dernières années, sur le territoire de la Basse-Silésie.

*Grażyna Wróblewska*

#### L'ARTISANAT DE GRANDE POLOGNE DU XVI<sup>e</sup> AU XIX<sup>e</sup> S.

Le Département de l'Artisanat Artistique du Musée National de Poznań a organisé dans la maison de la Chambre de Métiers à Poznań une exposition, intitulée „L'Artisanat de

Grande Pologne du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle". Une partie des objets exposés venait du Musée National de Poznań, d'autres de musées régionaux, de bibliothèques et de corporations



d'artisans. Pour la réalisation de l'exposition on a profité de matériaux d'archives, de livres des corporations, de documents concernant l'histoire de la production artisanale en Grande Pologne. L'exposition comprenait les sections suivantes: la section du textile et du vêtement, du cuir, la section de la production alimentaire, de la production en métal, en bois, la section des poteries et la section de l'imprimerie et de la reliure. Les métiers artistiques constituaient un groupe

à part, ainsi que les métiers concernant la construction et la médecine. A l'intérieur de chaque section les matériaux étaient présentés en trois divisions: iconographie, pièces d'archives et produits de l'artisanat (des instruments de travail anciens, des objets de métier artistique, etc.). L'exposition a été la première tentative de présenter comme un ensemble tous les phénomènes de l'artisanat de Grande Pologne de l'époque féodale.

Zofia Ostrowska-Kęblowska

## L'EXPOSITION „DEUTSCHE ROMANTIK” À BERLIN.

Quoique l'on rattache plutôt l'idée de romantisme à Delacroix et Géricault, on remarque dans les dernières années un intérêt croissant pour la peinture allemande, comme le prouvent les nombreuses expositions, consacrées à la peinture allemande de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art allemand y occupe une place de plus en plus grande et le cercle des problèmes étudiés s'élargit. La manifestation la plus importante dans ce domaine c'était l'exposition „The Romantic Movement” de Londres (1961.) qui a présenté les symptômes du romantisme dans les oeuvres des artistes anglais, français et allemands, depuis la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup>. Au cours des années 50 et 60, de nombreuses expositions ont eu lieu en Allemagne en Autriche, entre autres: „Deutsche Romantiker in Italien” (Munich 1950), „Die Bildniszeichnungen der Deutschen Romantik” (Lubeck 1959), „Romantik in Österreich” (Salzburg 1959), „Um 1800. Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind”, et, dernièrement, l'exposition très intéressante de Heidelberg, „Schlösser: Burgen, Ruinen in der Malerei der Romantik” (1965).

L'exposition „Deutsche Romantik” (Berlin 1965) ne comptait que 50% de numéros en comparaison avec celle de Brême, mais elle a été une des plus importantes après la guerre. La plupart des oeuvres exposées venait de la National Galerie de Berlin et d'autres riches musées de la RDA. Plus d'une dizaine de chefs-d'oeuvre a été prêtée par les musées de la RFA et un certain nombre d'oeuvres inconnues par ceux de Leningrad, Prague, et de Pologne (Poznań, Warszawa).

Une des difficultés avec lesquelles sont aux prises d'une part ceux qui écrivent sur la peinture des années 1800, d'autre part ceux qui en organisent des expositions, c'est le manque de précision du terme romantisme par rapport aux arts plastiques, terme employé pour définir une philosophie, une attitude de l'artiste, ou une manière de vie, plutôt qu'un style d'une certaine époque. Il est aussi difficile de marquer les dates dans lesquelles tiennent les phénomènes examinés. Les auteurs de l'exposition de Berlin se rendaient compte de ces difficultés. Dans une importante introduction au catalogue, Willi Geismeier qui étudie en détail la peinture en Allemagne des années 1800—1830/50, s'efforce de présenter le point de vue général sur le romantisme allemand. Concevant le terme romantisme non comme la définition d'un style, mais d'une philosophie, Geismeier voudrait renfermer ce mouvement dans les trois premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle (épanchement jusqu'à 1850), admettant toutefois l'existence de tendances romantiques plus tôt, dans l'époque des Lumières. Il oppose le classicisme au romantisme, définissant leurs tendances principales comme idéalisme et réalisme ou naturalisme, ce qui lui permet d'éliminer presque tous les peintres de la vieille génération.

Geismeier souligne le caractère bourgeois du romantisme allemand et son engagement dans la lutte patriotique; il y di-

stingue deux tendances: la première naturaliste et idéaliste qui caractérise, entre autres, l'oeuvre de Runge ou Friedrich et qu'il qualifie de positive, parce que rattachée au milieu bourgeois: la deuxième idéaliste, tendant à créer des types, à idéaliser et à imiter l'art ancien, et qu'il qualifie de négative, puisqu'elle est l'expression d'une attitude philosophique et religieuse.

La deuxième tendance du romantisme, idéaliste, a cependant été appréciée à sa juste valeur et le catalogue contient un chapitre qui la concerne („Deutsche Maler der Romantik in Rom”). L'auteur: Gottfried Riemann, se garde de prononcer des jugements trop autoritaires et se borne à présenter l'histoire du mouvement et les silhouettes des artistes particuliers. En parlant de la confrérie de St. Lucas il insiste sur la conception du travail d'équipe, sans préciser cependant que c'était le premier groupement de peintres dans les temps modernes qui ait eu un programme artistique commun. Son nom, employé jusqu'à nos jours, vient d'un sobriquet, comme le nom des impressionnistes ou des fauves.

Les organisateurs de l'exposition ont fait preuve d'une certaine partialité dans le choix des matériaux et dans la préférence accordée aux paysages et aux portraits, quoiqu'il y ait eu, à cette époque, de nombreuses oeuvres de caractère monumental et des oeuvres à programme. Outre les fresques de la Casa Bartholdy, le „Crucifix dans la montagne” (Tetschener Altar de Friedrich), et le cycle de dessins de Runge, l'exposition n'a pas montré d'oeuvre à programme philosophique ou religieux. L'atmosphère orageuse du „Storm und Drang” n'a pas trouvé de reflet dans l'exposition, sauf dans les oeuvres de Koch (excellent dessin „Dante et Virgile sur le Geryon” 1802).

Il y aurait aussi à redire sur la valeur de certains tableaux exposés qui, illustrant peut-être quelque problème du romantisme, ne présentaient pas moins un niveau très bas, évoquant l'idée d'„Horreur romantique”.

L'ordonnance de l'exposition n'était pas strictement chronologique; des ensembles illustraient les principaux aspects du romantisme allemand et c'est pourquoi les oeuvres des mêmes peintres se trouvaient dans différents points de l'exposition. Cet ordre était particulièrement favorable à l'ensemble des paysages qui constituaient la part la plus précieuse de l'exposition, commençant par les toiles constructives de Koch, à travers les oeuvres réflexives et philosophiques de Friedrich, jusqu'aux études naturalistes de Blechen. Une surprise était réservée aux chercheurs qui s'intéressent à l'oeuvre de Friedrich; des tableaux de ce peintre venant de Leningrad, très peu connus et qui, contredisant le jugement que l'on porte sur le traditionalisme de la composition de ses tableaux, présentent plus de liens avec l'art moderne qu'avec l'art ancien. („Un Port dans la Nuit” vers 1816).

L'exposition a prouvé une chose à laquelle on ne s'attendait guère, c'est que le paysage allemand de cette époque possédait



une grande valeur picturale. Les tableaux de Issel, Köster, des frères Reinhold ou de Oehme en sont un exemple frappant. Dans ces paysages dénués de contenu philosophique, de dynamisme, règne une atmosphère paisible, froide et lucide. La composition classique est d'éclaircie. La pureté de la vision picturale accompagne une manière particulière de traiter l'espace qui semble privé d'atmosphère, et les éléments sont posés dans un vide surréaliste.

Le groupe des nazaréens n'a pas été aussi bien exposé. Leur chef-d'œuvre, les fresques de la Casa Bartholdy, placés dans une salle latérale, n'avaient pas de liens avec les toiles et les dessins des autres salles. Les peintures à l'huile, accrochées près de l'école plus tardive de Düsseldorf, ne pouvaient pas, par ce voisinage banal, faire valoir la pureté de leur dessin et leur coloris.

Peu nombreuses étaient les peintures historiques dans le goût de Delaroche où les situations dramatiques et le pathos

théâtral vont de pair avec la froideur académique (Lessing, Hildebrandt). L'œuvre de Kaulbach et les peintures plus tardives de Cornelius ont été omises, tandis que le côté populaire et national du romantisme était représenté par les tableaux de Richter et de Schwind. Dans ces tableaux dont le sujet est puisé dans les contes ou dans la légende le genre populaire tourne parfois à la grotesque.

La plupart des portraits, présentés à l'exposition, possède un caractère bourgeois. Les portraits du cercle des nazaréens étaient en petit nombre et le portrait d'apparat faisait complètement défaut, de même que les portraits de Runge dont seuls les dessins étaient exposés.

Malgré les restrictions que l'on pourrait formuler à l'égard du choix des œuvres et de la tendance qui l'a dicté, il faut admettre que l'exposition „Deutsche Romantik” a été un événement scientifique et son catalogue possède une valeur durable pour l'étude du romantisme.

*Andrzej Ryszkiewicz*

#### L'EXPOSITION DES NOUVELLES ACQUISITIONS DE LA PINACOTHÈQUE DE MUNICH.

L'auteur présente, dans son article, l'exposition organisée par la Pinacothèque de Munich. La Bayerische Hypothek u. Wechsel-Bank, comme mécène de la Pinacothèque de Munich, a offert au musée une somme considérable qui a permis de faire l'acquisition d'un ensemble de tableaux de valeur. Tout en restant la propriété de la Banque, la collection a été déposée à la Pinacothèque. On a acheté sept précieux tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, en très bon état, qui ont très heureusement complété les collections. Au début de novembre 1966 ils ont été présentés dans une exposition spéciale. L'œuvre la plus marquante c'est le „Paysage pastoral avec rivière” de Boucher, de 1741, connu aussi sous le nom de „Lever de soleil” ou de „Colombier”. C'est un des chefs-d'œuvre du peintre, représentatif pour son époque. Le Paysage avait appartenu à Frédéric le Grand et ornait le château de Sans-Souci à Potsdam. La seconde acquisition ce sont „Les joies

de la vie de campagne” de Pater. Greuze est représenté par une œuvre caractéristique, une scène de genre, intitulée „Les plaintes d'une Pendule” ou „La Vertu Chancelante”, dans laquelle le sens moral l'emporte sur la valeur artistique. Maurice Quentin de la Tour par contre, attire le regard du visiteur par ses grandes qualités de peintre dans deux pastels. Le plus beau, peut-être le meilleur tableau de l'exposition de Munich, c'est le portrait de l'abbé Nollet, très bien conservé, dans lequel on admire la maîtrise de la technique et de l'art recueilli du peintre. Le deuxième pastel „Melle Ferrand méditant sur Newton” n'a pas la même simplicité. La dernière des acquisitions de la Pinacothèque c'est un grand portrait de Marie-Thérèse de Villabriga, une œuvre de Goya de ses années de jeunesse (1763). Le visage qui ne révèle ni vie intérieure, ni caractère, est peint avec le sens de la réalité cher à ce peintre.

*Helena Boczek et Mieczysław Kalisz*

#### FAUT-IL EXPÉRIMENTER ?

C'est la question que posent les auteurs à propos de l'expérience, faite à Varsovie à l'occasion de l'exposition. „Le premier jour et aujourd'hui” (Nous avons rendu compte de cette exposition dans le no 13 de Muzealnictwo). L'expérience consistait à introduire la synchronisation du mouvement, du son et de la lumière, à présenter des films documentaires, des diapositives et une bande sonore avec un commen-

taire, ainsi que la mécanisation de l'appareil technique. La manière de procéder aux travaux de préparation de l'exposition avaient aussi été une nouveauté. Les auteurs examinent la portée d'une exposition ainsi conçue, les conclusions tirées du nombre des entrées, de l'appartenance des visiteurs à différents milieux, et les résultats d'une enquête faite parmi le public. Leur opinion est que l'expérience a réussi.

*Tadeusz Banasik*

#### LES TÂCHES DE LA RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DANS LES MUSÉES DE POLOGNE.

La recherche sociologique embrasse des domaines de plus en plus nombreux de la vie de la société. Elle tend à rattacher plus intimement la science à la vie, et c'est pourquoi son rôle est si important dans la muséographie. Dans le présent

article, l'auteur qui a traité le même sujet dans une publication collective, „La recherche sociologique dans les musées” (Kraków 1964), analyse les buts et les directions de ces études et présente un certain nombre de propositions.



BIOLOGICAL DIORAMS

The author discusses the representative function, the formal structure and the semantic aspect of biological diorams (habitat groups). He also analyses objective and subjective conditions, under which the contents of diorams can be perceived by the visitor.

According to the author -who in this point refers to the basic research of Roman Ingarden -biological diorams, analogically to the works of representational arts are characterised by multi-layer and two-sided structure. This means, that the formal and representing elements of the work form a foundation of its internal structure, consisting in a system of realities and fictions (real and illusorically represented objects, their fragments, „views”, etc.), mutually related and as a whole (the perceptive side of the work) correlated to a correspondent system of meanings (significant side of the work). Each „layer” of this structure is distinguished

consequently by a definite perceptive and a definite significant element, forming together a complex unit. The definite meaning of particular „layers” is distinguished mainly by three factors: 1. directly perceptible characters of the real or illusory objects within the represented (fictional) space, 2. their similarities or dissimilarities to the real nature they have to represent (but which is only partially and indirectly represented by them), 3. their „context”, or specially interpreted factual situation in which they are arranged.

Approaching to the scientific contents of a diorama, forming its upper „layer”, is possible only on the indirect way only, the first step being a properly done selection of data given by represented (fictional) scenery, the second -their gradual generalisation, the final -transformation of the generalized „visual” contents into verbally formulated statements.



univ. cit. 31518







