

Handwritten text, possibly a name and date.

MUZEAL NICTWO

5

1970

MUZEALNICTWO

OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTKÓW

MUZEALNICTWO

NR 19

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW
WARSZAWA—POZNAŃ 1970

KOMITET REDAKCYJNY: Prof. dr JANUSZ DURKO, Prof. dr KAZIMIERZ
MALINOWSKI, Prof. BOHDAN MARCONI, Prof. dr KSAWERY PIWOCKI, Prof. dr
ZDZISŁAW RAJEWSKI

Redaktor Naczelny: KAZIMIERZ MALINOWSKI, Sekretarz redakcji: ANNA DOBRZYCKA,
Redaktor techniczny: JANUSZ CIEŚLAK, Tłumaczenia francuskie: MARIA KOLBUSZEWSKA



18586 100-100

SPIS TREŚCI

MATERIAŁY

<i>Julian Olejniczak</i>	Z dziejów zbieractwa numizmatycznego w Wielkopolsce. (I) Tadeusz Wolański i jego zbiór monet i medali	7
<i>Halina Nieciówna</i>	Uwagi do projektu konwencji międzynarodowej dotyczącej nielegalnego wywozu dóbr kulturalnych	18

WYSTAWY

<i>Stanisław Lorentz</i>	Wystawy millennialne	26
<i>Jerzy Banach</i>	1000 lat sztuki w Polsce. Wystawy w Paryżu i Londynie w latach 1969 i 1970	29
<i>Zdzisław Żygulski (jun.)</i>	Wystawy „Skarbów z Polski” w Chicago, Filadelfii i Otta- wie (1966—1967)	40
<i>Jerzy Lileyko</i>	Wystawa Darów i Nabytków w Muzeum Historycznym m. Warszawy	49

MISCELLANEA

<i>Wanda Jostowa</i>	Teoretyczne podstawy organizacji regionalnych parków etnograficznych	54
<i>Jerzy Świecimski</i>	Jak projektuje się i realizuje wystawy muzealne w USA?	58
<i>Janina Gostwicka</i>	Meble w wawelskich wnętrzach	68
<i>Irena Iskrzycka</i>	Muzealne Izby Pamiątek	77
<i>Kamilla Piskozub</i>	Konserwacja arrasów i gobelinów krakowskich	83

PIŚMIENICTWO

<i>Przemysław Michałowski</i>	Przegląd wydawnictw muzeów artystycznych w Polsce w latach 1964—1968	91
<i>Dominika Cicha</i>	„Szkoła i Muzeum” w dwudziestoleciu Niemieckiej Re- publiki Demokratycznej	96
<i>Bogumiła Wrońska</i>	„Sztuka fałszerzy” Franka Arnau	99

PRZEGLĄD CZASOPISM

Museum 1968—1969 (<i>J. Paszkiewicz</i>). Museumskunde 1968—1969 (<i>U. Poplonyk</i>). Neue Museumskunde 1968—1969 (<i>U. Poplonyk</i>). Muzejní a Vlastivědná Práce 1967— 1968 (<i>H. Brandys</i>). Bibliografia „Muzealnictwa” nr 1—18 (<i>H. Stęszewska</i>)	102
---	-----

KRONIKA

Ważniejsze wydarzenia muzealnictwa w roku 1969. Muzea artystyczne (<i>D. Cicha</i>). Muzea historyczne (<i>J. Kosim</i>). Muzea etnograficzne (<i>J. Socha</i>). Muzea archeologiczne (<i>M. Konopka</i>).	121
--	-----

RESUMÉS

139

SOMMAIRE

MATÉRIAUX

<i>Julian Olejniczak</i>	Une page de l'histoire de la numismatique en Grande Pologne (I). Tadeusz Wolański et sa collection de monnaies et de médailles	7
<i>Halina Nieciówna</i>	Remarques sur le projet de convention concernant l'exportation des oeuvres d'art	18

EXPOSITIONS

<i>Stanisław Lorentz</i>	Les expositions du Millénaire	26
<i>Jerzy Banach</i>	1000 ans d'art en Pologne. Expositions à Londres et à Paris 1969 et 1970	29
<i>Zdzisław Żygulski (jun.)</i>	Exposition „Trésors d'art de Pologne” à Chicago, Philadelphie et Ottava (1966—1967)	40
<i>Jerzy Lileyko</i>	L'exposition des Dons et des Acquisitions au Musée d'histoire de la ville de Varsovie	49

MISCELLANEA 54

PUBLICATIONS 91

CHRONIQUE 121

RÉSUMÉS 139

Julian Olejniczak

Z DZIEJÓW ZBIERACTWA NUMIZMATYCZNEGO W WIELKOPOLSCE (I) TADEUSZ WOLAŃSKI (1785—1865) I JEGO ZBIÓR MONET I MEDALI

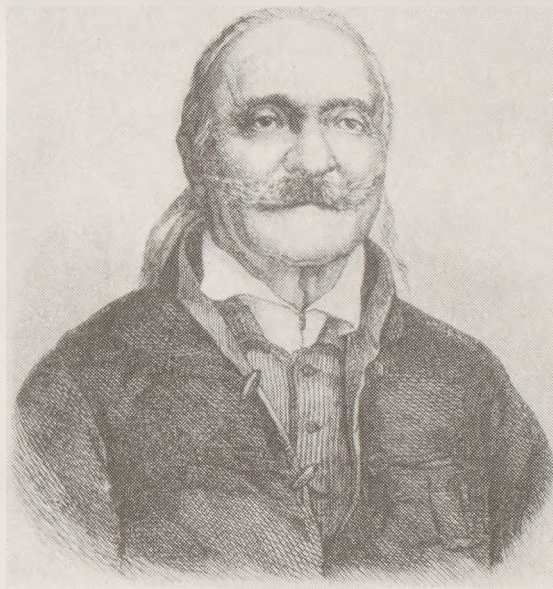
Osoba Tadeusza Wolańskiego, amatora o wielostronnych zainteresowaniach i ruchliwego zbieracza „starożytności” jest zupełnie zaponniana¹. Nie był on rodowitym Wielkopolaninem, ale osiadł na stałe na Kujawach i związał się z Wielkopolską swą wieloletnią działalnością polityczną i udziałem w jej życiu kulturalnym. Stąd jego aktywność zbieracza monet i medali należy do dziejów wielkopolskiego kolekcjonerstwa, w których zapisał kartę ciekawą i cenną.

W wydawnictwach i prasie współczesnej często spotykamy wzmianki o Tadeuszu Wolańskim Są to jednak ślady jego działalności społeczno-politycznej lub polemicznej aktywności uczonego samouka. Z całością życia zapoznaje nas nekrolog (niepodpisany) i niestety pełen nieścisłości i pomyłek w „Roczniku dla archeologów, numizmatyków i bibliografów polskich”². Wymieniony nekrolog był źródłem informacji dla T. Żychlińskiego³, i pośrednio St. Karwowskiego⁴. Działalności politycznej Wolańskiego poświęcił artykuł M. Laubert⁵. Dodajmy artykuł F. M. Sobieszczańskiego w Encyklopedii Powszechnej S. Orgelbranda⁶ i oto wszystko, co napisano

o Tadeuszu Wolańskim⁷. Nikt nie zajął się jego różnorodną działalnością zbieracką. Niniejszy artykuł stanowi próbę pokazania Tadeusza Wolańskiego jako zbieracza numizmatów. Autor wykorzystuje rękopisy i korespondencję Tadeusza Wolańskiego przechowywane w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie.

Tadeusz Wolański urodził się w Szawlach na Żmudzi 17 października 1785 roku. Ojcem jego był Jan Wolański herbu *Przyjacieł*, a matką Julianna de Buch. Kształcił się pod kierunkiem ojca, a później przez dwa lata przebywał u swojego krewnego Karpia w Rykirowie. Nekrolog podaje, że w roku 1804 zwiedził Anglię, Francję, Szwecję i Holandię, po czym w 1806 roku wstąpił jako ochotnik do armii Napoleona, a w okresie Księstwa Warszawskiego był oficerem w garnizonie toruńskim⁸. Odbyszmy kampanię w 1812 r. odznaczył

się przy obronie Torunia; po upadku Napoleona wystąpił z wojska. Poślubiwszy Wilhelminę Schrötter osiadł od 1820 r. w majątku Rybitwy pod Pakością na Kujawach, w ówczesnym Wielkim Księstwie Poznańskim. Mieszkając tam został wybrany „radcą



Ryc. 1. Tadeusz Wolański 1785—1865

SPIS MONET PIASTOWSKICH

ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W ZBIORZE

TADEUSZA WOLAŃSKIEGO.



1—3. Trzy brakteaty, Litera Słowiańska II pomiędzy filarami ustawiona, która znaczyć może *Piast* albo *Pol-sku* u dołu hak do radlic gospodarskich podobny.

4—6. Trzy podobne brakteaty, na których łuki, strzały i inne nieznanne narzędzia.

7—28. Dwadzieścia takichże brakteatów na obie strony wybitych, gdzie prócz wyobrażonych już znaków, okazują się jeszcze inne, jako to: sztylet, strzemię, wieniec, kołko, widły, brony, gwoździe, hak, i t. d.

Powyższe 28 brakteatów wykopane zostały w Kruszwicy z wielu innymi tego gatunku, na których prócz wystawionych tu znaków okazuje się jeszcze koło, i jarzmo.

Brakteaty wzięły swój początek niezawodnie u Słowian. Starożytny Tilemann Friese w swém dziele *Müntzspiegel* donosi, że u Słowian jeszcze w 5 wieku małe blaszkowe jednostronne monety były w używaniu. Przez starożytne obcowanie Polaków z narodami Skandynawii, przeniosły się do tych ostatnich i brakteaty, które tam około r. 811—870 już były wybijane, z napisami królów *Sigurd King*, *Biorn* i t. d. Niemcy zaś później bo dopiero

Ryc. 2. Spis monet piastowskich ze zbioru T. Wolańskiego, 1847

ziemiańskim” (Landrath) powiatu inowrocławskiego; urząd ten pełnił do roku 1835, w którym został przez rząd przeniesiony na takie samo stanowisko w powiecie gnieźnieńskim.

Zajmował je tylko przez rok; w roku 1836 opuścił ostatecznie służbę. W 1843 r. był posłem powiatu mogileńskiego na VI sejm W. Ks. Poznańskiego⁹; na VII, ostatnim sejmie W. Ks. Poznańskiego w roku 1845 reprezentował powiat bydgoski. Z obradami tego ostatniego sejmiku jest związany wierszyk:

„Tadeusz Wolański z Pakości, były radca ziemiański.
A pan poseł bydgoski, będąc urzędnikiem,
Wnosił wolność sędziów, twierdząc, iż prawnikiem
Ten tylko zostać może, co z niepodległością
Piastować urząd będzie, z sumienia wolnością”¹⁰.

Tadeusz Wolański miał kilkoro dzieci. Zmarł w Ryńsku, w powiecie toruńskim 16 lutego 1865 roku; pochowany został na Kalwarii pod Pakością na Kujawach. Był członkiem różnych towarzystw naukowych i posiadał kilka odznaczeń¹¹.

Przez całe, długie życie Wolański interesował się amatorsko wieloma dziedzinami wiedzy i różnorodnym zbieractwem. Zgromadził także bogate kolekcje przyrodnicze oraz zbiory „starożytności”. Wśród jego kolekcji przyrodniczych na wzmiankę zasługują zielniki. Zielnik obejmujący przeszło 200 zeszytów autor ofiarował gimnazjum w Trzemesznie. Pozostałe zielniki, znacznie bogatsze, zawierające rośliny krajowe i zagraniczne wraz z okazami zasuszonych ryb i węży, przekazał w 1865 r. jeden z jego

synów — Józef — Szkole Głównej w Warszawie. Nekrolog wymienia jeszcze pozostałe w rękach rodziny lub rozproszone zbiory ptaków, jaj ptasich, owadów, motyli, ryb, minerałów i muszli¹².

Oprócz wartościowych numizmatów, które będą przedmiotem dalszych rozważań, zbiory Wolańskiego obejmowały kolekcję „starożytności polskich i słowiańskich”, zbiór oraz bibliotekę ze starodrukami i rękopisami. Bogaty jest także i różnorodny dorobek rękopiśmienny Tadeusza Wolańskiego. Tylko część twórczości została przez autora ogłoszona drukiem; reszta spoczęła w archiwum. Wśród prac wydanych przez Wolańskiego zasługują na wymienienie dwie: „Odkrycie najdawniejszych pomników narodu polskiego” w dwóch poszytach Poznań 1843 oraz „Listy o starożytnościach słowiańskich” w dwóch częściach, Gniezno, 1845—1848. (Drugie dziełko ukazało się także w języku niemieckim w Gnieźnie 1846—1848). Dziełka te, wykazujące naiwność i sporą dozę fantazji autora — „lubownika starożytności” spotkały się też z surową oceną współczesnej krytyki naukowej¹³; posiadają więc tylko znaczenie bibliograficzne.

Spuścizna rękopiśmienna Tadeusza Wolańskiego obejmuje prace i korespondencję z zakresu językoznawstwa¹⁴, poezji¹⁵, botaniki i zoologii¹⁶, archeologii¹⁷ i numizmatyki. Zachowane rękopisy numizmatyczne Wolańskiego zawarte są w 12 tomach¹⁸. Wśród nich 8 tomów „Acta nummismatica”, zawierających wypisy, notaty, druki, katalogi, dokumenty i korespondencję treści numizmatycznej oraz dwie obszernie prace: „Lexicon Numismaticum Polonicum, czyli opisanie wszystkich numizmat przez Królów Polskich od epoki wprowadzenia chrześcijaństwa aż do roku bieżącego wybitych, ile się dotąd w najcenniejszych zbiorach znajduje — z wielką pilnością i dziesięcioletnim badaniem zebrane, w chronologicznym porządku i mnogimi własnoręcznymi objaśnionymi tablicami przez Tadeusza Wolańskiego. Tom pierwszy 1816” (tom tekstu i tom tablic) i „Lexicon numismaticum Slavo-Polonicum 1835” (dwa zeszyty).

Tadeusz Wolański już za czasów młodości interesował się zbieraniem monet i medali. W roku 1843 napisał o sobie: „od lat trzydziestu zajęty numizmatyką narodową”¹⁹, stąd początek jego kolekcji numizmatycznej można przyjąć na około 1810 r. Z tego bowiem roku pochodzi projekt medalu (zapewne nie zrealizowany) przechowany w zbiorach notatek i korespondencji Wolańskiego²⁰. Przedstawia on na stronie głównej herby Saksonii i Polski, na oddzielnych tarczach pod wspólną koroną; po bokach: z lewej cyrkiel i kątownicę, z prawej młotek i kielnię; na stronie odwrotnej zaś popiersie fundatora. Na stronie głównej napis: „Patri Patrie divo Frederico Augusto feliciter Lechitis regnante, auspici-

ciis Comitiss Palatini Ludovici Gutakowski supremi renaescentis Ordinis Latomorum Poloniae magistri, Conclave perfectae Unionis Thorunii consecratum, die VI Septemb. MDCCCX”, na odwrotnej: „Fr Thad. de Amicis Wolański Eg. R. +. Fundator. Cathedraeque Magister”²¹.

Intensywny wzrost zbiorów nastąpił prawdopodobnie po roku 1820, od chwili osiedlenia się Wolańskiego na Kujawach. „Lubownik numizmatyki narodowej” rozwinął ożywioną korespondencję i wymianę z szeregiem znakomitych uczonych i kolekcjonerów, nawiązał kontakty z antykwariatami, śledził lub uczestniczył w aukcjach numizmatycznych. Ze szczególnym zapałem i nakładem kosztów zbierał polskie monety z okresu wczesnego średniowiecza; wzrastał także liczebnie jego zbiór późniejszych monet polskich oraz numizmatów antycznych.

W tekach korespondencji numizmatycznej Tadeusza Wolańskiego znajdujemy ponad sto listów Charles von Heydekera z Gdańska, później z Berlina i Genui, kilkadziesiąt gen. J. J. Rühle von Liliensterna z Berlina (znanego kolekcjonera denarów piastowskich i brakteatów), C. E. Povondry z Gniezna, Ch. Bindera ze Stuttgartu, J. Reichela z Petersburga, B. Friedländera z Berlina, G. Praetoriusa z Wrocławia, M. Erbsteina z Drezna, F. Vossberga z Berlina, kilka J. Biernackiego i A. Doeplera z Warszawy, Thomsena z Kopenhagi, księcia W. Radziwiłła z Poznania. Spis osób, z którymi „Królewsko-Pruski radca Ziemiański powiatu Inowrocławskiego” utrzymywał korespondencję numizmatyczną, sporządzony jego ręką²², obejmuje 134 nazwiska, z których autor podkreślił 30, jak można się domyślać, najżywiej z nim współpracujących. Spośród nich, oprócz już wyżej wymienionych przytoczymy: „Pogge w Gryfii, hrabia Sternberg w Pradze, Götz w Dreźnie, Bentkowski w Warszawie, Zingler w Gdańsku, Loos w Berlinie, Lelewel w Warszawie, Rudzki w Krzemieńcu²³, Niemcewicz w Warszawie, Rudolphi w Berlinie, prof. J. Voigt w Królewcu, hrabia Działyński w Kórniku pod Poznaniem, lieutenant von Rauch w Poczdamie, baron Rastawiecki w Warszawie, Skórzewski w Nekli”.

Kolekcje Wolańskiego poszerzały także skarby monet wczesnośredniowiecznych znajdowane na Kujawach. Wiadomość o jednym z nich, zawierającym srebrny naszyjnik złożony z 12 medalionów²⁴ znajdujemy w jego „Listach o starożytnościach słowiańskich” Gniezno 1845²⁵.

„W roku 1822 na polu wsi Chełmiec, pod Kruświcą nad brzegiem Gopła jeziora leżącej, wyorał włościanin różne numizmaty i starożytności polskie w garnku zachowane, między którymi znajdował się naszyjnik, składany z dwunastu srebrnych brakteatów, potrójnemi łańcuszkami z sobą spojonych,

U W I A D O M I E N I E.

Amatorów starożytności i Numizmatyki narodowej 'uwiadamia się niniejszym, iż następujące numizmaty w złocie, mają być sprzedane:

(*) dukaty

1. Wykopana w Kraswicy sztuka, do sprzężki podobna, fabryki pogańskiej, waży	7
2. Pięćdziesiąt sztuk w złocie krakowskiego a pozniej Króla polskiego i czeskiego z orłem polskim i napisem: WENCESL. DVX. P.	1.
3. Dukat Ludwika Króla polskiego i węgierskiego, z herbem familji Anjou.	1.
4. Takiz inny, zamiast herbu, falja i S. Jan stojący.	1.
5. Dukat Władysława Jagiełły warneńskiego z herbem polsko-litewskim.	1.
6. Dukat Władysława Jagiełły, syna Kazimierza Jagiełły.	1.
7. Medalik Izabelli, córki Zygmunta I. z r. 1557 z orłem polskim.	1.
8. Dukat polski Zygmunta Augusta, z r. 1545. z tarczą na 6. pola podzieloną.	1.
9. Dukat tegoż króla, bity w Gdańsku, r. 1556.	1.
10. Pieniądz (<i>écu d'or</i>) Henryka Walezyusza, z tytułem polskim, z r. 1557.	12.
11. Trzy dukaty Stefana Batorożo, bite w Gdańsku, w latach 1582, 83, 87.	3.
12. Medal Zygmunta IIgo bez daty. Popiersie Króla z czapką na głowie, i z tytułem: Haer. regni Suecie et Lunturæ rex. (bardzo rzadki)	10.
13. Takiz z molołnion napisem na stronie odwróconej: 3. wieńce laurowe z napisem: G. O. S. I. T. V. S. V. R. I. L. I. A. D. A. N. T. V. R. A. N. N. O. S. A. L. V. T. I. S. 1588.	10.
14. Medal tegoż króla bity w Gdańsku r. 1611 z herbem miasta.	87.
15. Dukat polski tegoż króla z r. 1602. osobliwszej rzadkości i wcale dotąd nieznanym Król Zygmunta w zbrojach stojący w całej postawie.	1.
16. Dukat polski teny tegoż króla z r. 1610 z pęgiem herbu wspartemu na dwóch lwach. (<i>griffin polski</i>)	1.
17. Dukat polski teny tegoż z r. 1609. z tarczą herbowną polsko-litewsko-szwedzką.	1.
18. Dziesięć sztuk dukatów tegoż króla, bite w Gdańsku, w latach 1610. 1611. 1612. 1611. i 1630. wszystkie w stopniu odmiennym.	10.
19. Dukat tegoż teny w Toruniu r. 1610.	1.
20. Medal pęgiem na zwierzchu Władysława IVgo bity w Gdańsku r. 1636. z Herkulesem (<i>herb miasta Torunia</i>)	12.
21. Medalik tegoż króla, bity w Gdańsku r. 1640. z herbem miasta.	4.
22. Takiz podobny z roku 1641.	4.
23. Mały pieniążek Władysława bity w Moskwie, gdy Carem był obrany.	1.
24. Dukat koronacji Władysława z napisem: Honor virtutis praemium.	1.
25. Dwa dukaty polskie tegoż króla z lat 1641. 1642.	2.
26. Dwa dukaty Toruńskie tegoż, z lat 1635. 1635.	2.
27. Sześć dukatów Gdańskich tegoż, z lat 1631. 32. 36. 38. 48.	6.
28. Medal Jana Kazimierza, bity w Toruniu 1659. z prospektem miasta.	1.
29. Takiz bity w Gdańsku, bez liczby roku z miastem.	2.
30. Takiz inny, mniejszy, z r. 1651.	2.
31. Cztery podwójne dukaty polskie Jana Kazimierza z lat 1650. 58. 59. 60.	4.
32. Dukat pojedynczy polski tegoż króla z r. 1649.	1.
33. Trzydzieć dukatów tegoż króla b. w Gdańsku, z lat 1649. 50. 53. 55. 56. 57. 60. 61. 62. 66. w odmiennych stopniach.	13.
34. Dwa dukaty tegoż Toruńskie z lat 1656. 63.	2.
35. Dukat Elbląski pod czas okupacji Karola Gustawa bity r. 1658.	1.

(*) Waga ośrachowana *ustalona na kolekcjach*

Ryc. 3. Ogłoszenie o licytacji kolekcji złotych numizmatów T. Wolańskiego 1828, druk ulotny. Zbiory Biblioteki Kórnickiej PAN

jak w dołączonej wystawiam rycinie. Dogadzając życzeniu szanownych przyjaciół, którzy wzajemnie w zbiorach mych wspierać mię zwykli, rozłączyłem takowe i większą część pojedynczo między nich podzieliłem. Odebrali po jednej sztuce Panowie: Dyrektor Thomsen w Kopenhadze, Generał Baron Rühle de Lilienstern w Berlinie, Książę Gwilem Radziwiłł, Radzca Stanu i Konsul Generalny Charles de Heydecken w Genui, Księżna Czartoryska w Puławach, Hrabia Tytus Działyński w Poznaniu, Dyrektor Reichel w Petersburgu i znakomity numizmatyk Götz w Dreźnie”.

Dnia 4 kwietnia 1826 r. Skórzewski z Lubostronia przekazał „kilka sztuk dawnych monet polskich, które w zeszłym roku w dobrach morgońskich znaleziono niezbyt głęboko w ziemi ukryte” z prośbą

o przyjęcie za ofiarowany przez Wolańskiego egzemplarz „Statutów Polskich” Jana Łaskiego²⁶. Do zbiorów Tadeusza Wolańskiego weszła kolekcja monet i brakteatów polskich generała J. J. Rühle von Liliensterna: „ja po zgonie sławnego Madery w Pradze, całkowitą jego nabyłem kolekcję monet i brakteatów polskich, wraz z wszelkimi do nich należącymi własno-ręcznymi jego konotatkami; a zbiór takiz monet i brakteatów polskich generała Rühle de Lilienstern w Berlinie, który równego sobie wtedy nie miał i za którym gabinety rządowe się ubiegały — z szczególniejszych względów na mnie, jako trudniącego się opisaniem monet polskich — przeszedł także w moje ręce²⁷.

W 1823 r. został wykonany z inicjatywy Wolańskiego medal²⁸ z powodu pożaru Gniezna w 1819 r.

30. Medalik na szyję Karola Ferdynanda, syna Zygmunta IIIgo a brata Jana Kazimierza, z r. 1674.	3.
31. Medalik Bogusława Bawaryj. Boka znieczem. Praga 1712.	2.
32. Medalik na Ludwika Karola Bawaryj. Boka znieczem. Praga 1712.	2.
33. Medalik Tarnowski Króla Michała, z miastem w piersiach.	2.
34. Podwójny dukat Gdański tegoż króla z r. 1675.	1.
41. Pół tyocyzy takiz z r. 1672.	1.
42. Medal Króla Jana Sobieskiego, z popiersiem jego na głowie, a Królowy na odwrocie, strona piersiowa.	12.
43. Medalik Krakowski, z miastem: alma univ. Cracoviae.	3.
44. Medalik kr. koronacyjny Samuila tutez.	2.
51. Pół tyocyzy takiz: Coronatur quia protexit.	2.
46. Takiz inny: per his ad istam.	2.
47. Dwa dukaty gdańskie tegoż króla, z lat 1677-1683.	2.
48. Medalik na cześć Jana IIIgo Tutez, Kunigunde Sobieskiej, bity w Bawaryi.	2.
49. Medal na znakomitego Polaka w bitwie pod Jasnogórzem, z dwoma popiersiami, przed nastąpieniem bitwy brody, a po wyjściu z więzienia z brody.	3.
50. Medalik Augusta IIIgo z koroną: hanc Deus ipse dedit.	1.
51. Dukat koronacyjny tegoż, ozdobiona tyka, pro regno.	1.
52. Podwójny dukat koronacyjny tegoż, Król na koniu w galopie.	2.
53. Pół tyocyzy takiz.	1.
54. Podwójny dukat tegoż na pamiątkę wikaryatu mianego w r. 1711.	2.
55. Pojedynczy takiz.	1.
56. Dwa dukaty tegoż z r. 1709, 1711, 1712, 1719.	6.
57. Dukat Gdański tegoż z roku 1695, bardzo piękny i rzadki.	1.
58. Medal Augusta IIIgo na odbieranie Homagu Łużycy r. 1733.	6.
59. Medalik na koronację tegoż króla. M. curi et tueritur.	2.
60. Dziesięć sztuk dukatów tegoż, z lat 1735, 41, 45, 47, 50, 52, 54, 55, 57, 63.	10.
61. Malutki medalik tegoż, z popiersiem króla, i herbem z r. 1735.	1.
62. Wybornej roboty medal na sluz X. Alberta, S.G. Popiersze z napisem: ALBERT REG. POL. ET LITHVA. PRIN. D. SAX. TESSIN. S. O. Hercules ku świętyni chwady posuwający się z napisem: VIRTUS GRE-SVM TRAHIT, z r. 1766.	10.
63. Dwa dukaty X. Kawerego, syna Augusta IIIgo Administratora Saxonji, z lat 1767-68.	2.
64. Dukat Stanisława Augusta z r. 1765, herb w paludamentcie.	1.
65. Takiz z r. 1766, Król stojący w całej postawie.	1.
66. Takiz inny z r. 1766, napis na tablicy czworokątnej bez wszelkiej ozdoby.	1.
67. Takiz zwyczajny z r. 1773. Moneta aurea etc. na tablicy ozdobionej.	1.
68. Pieć takich z napisem: Aureus numus etc. z lat 1787-90, 91, 92, 93.	5.
69. Pieniądz tegoż króla, półtora dukatowy z r. 1794. Aureus poloniae.	14.
70. Dukat Piotra X. Kurlandji, z herbem polsko-litewskim 1780 r.	1.
71. Dukat Przemyska Augusta kr. Sas. X. Warszawskiego z r. 1812.	1.

Uchotnicy, chcący całkowitą kolekcję, lub też pojedyncze z niej sztuki nabydź; zechcą nuydalej do dnia 16 Października r. b. w listach zafrankowanych zgłosić się w tym przedmiocie do W. Wolańskiego Królewsko-Pruskiego radcy Ziemiańskiego powiatu Inowrocławskiego w Inowrocławiu, w wielkiem mieście Pannickim. W liście należy wyszczególnić ile się za każdą sztukę na monety polską ofiaruje, gdzie i kiedy zapłata nastąpić może, i jakun sposobem nabyte numizmaty być nabywająemu przedy.

W dniu 17 Października r. b. po skonfrontowaniu nadeszłych listów, numizmaty nawiciej dajace, a u przedyżyc z r. b. I szcze tu nadmienić wypada, iż numera 12, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 20, 23, 32, 57, 64, 66 są rzadkie i nawet w większych zbiorach częstokroć niewidziane.

Ryc. 4. Ogłoszenie o licytacji kolekcji złotych numizmatów T. Wolańskiego, 1828 r.

i jego późniejszej odbudowy. Medal „na pamiątkę spalenia się i restauracji miasta starożytnego Gniezna” ofiarował inicjator²⁹ jego wybicia np.: w 1826 r. Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Warszawie, a w roku następnym Joachimowi Lelewelowi. Wolański otrzymywał także medale współczesne, które wpływały do jego zbiorów jako dary różnych osób, np.: w roku 1826 A. Maciejowski przesłał dwa medale: srebrny i miedziany wybite na pamiątkę ukończenia drogi bitej z Warszawy do Brześcia Litewskiego³⁰.

Powiększanie kolekcji i związane z tym poważne wydatki pociągnęło za sobą trudności finansowe. Wolański, aczkolwiek z wielkim żalem, był zmuszony ratować się sprzedażą ukochanych zbiorów. „Szczupłość mych funduszów i prawdziwa potrzeba, która mnie do sprzedaży tej przez lat 20 pieszczonej ko-

lekty zagnaliły” napisał w liście do Rady Uniwersytetu Warszawskiego³¹.

Dnia 18 maja 1828 roku nadesłał Feliksowi Bentkowskiemu konserwatorowi gabinetu numizmatycznego Uniwersytetu Warszawskiego, spis złotych monet i medali polskich — ogółem 120 sztuk, wagi 218 1/16 dukatów w przeliczeniu na dukaty holenderskie. Wolański wycenił numizmaty na 6000 złp. czyli 1000 talarów. W tym liście napisał także: „nigdy dukata choćby najpospolitszego nie kupowałem niżej 3 1/2 talarów, a płacąc do tego i portorium, zawsze czyniło około 4 talarów; i dukaty Zygmunta III i Władysława IV zawsze po 25 złp. dawałem i dziś jeszcze płacę, a niektóre znacznie więcej jeszcze. Za dukaty Stefana Batorego trzeba dziś dać w Gdańsku przeszło 50 złp. Gdy uważam

na trudność i obszerną korespondencję przy zbieraniu tej kolekty, na piętnastoletni przeciąg czasu, w którym kapitał w ten przedmiot włożony leżał bez zysku, pewną jest rzeczą, iż wzięwszy teraz 6000 złp. za ten wydział mej kolekty, prędzej na tym stratny jestem, niżeli w zysku, mając przytem do mej kolekty konkurentów, jako to ks. Radziwiłła w Poznaniu...³². Rada Uniwersytetu Warszawskiego, po zapoznaniu się z opinią Bentkowskiego, upoważniona przez Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zadecydowała o kupnie zbioru³³.

Dalsza korespondencja dotyczyła sumy i terminu zapłaty. W końcu, zgodnie z życzeniem Wolańskiego, żadaną sumę 6000 złp. zapłacono w dwóch ratach, ostatnią zrealizowano „na św. Jan” 1829 r.³⁴.

Z niezupełnie zrozumiałych powodów Wolański w tym samym czasie, bo w czerwcu i sierpniu 1828 r. opublikował na łamach „Gazety Polskiej” zgłoszenie o licytacji swoich złotych numizmatów³⁵.

Ogłoszenie to różniło się nieco od spisu oferowanego Uniwersytetowi — obejmowało 126 sztuk o wadze 223 3/4 dukatów³⁶. Z tą niejasną sprawą wiąże się także list F. Bentkowskiego z 12 lutego 1829 r.³⁷, w którym autor nalega, aby Wolański nadesłał numizmaty wymienione w ogłoszeniu drukowanym, a których nie sprzedał Uniwersytetowi.

Zapewnia, że Uniwersytet zapłaci po 1 1/2 dukata za 1 dukata i stwierdza, że to uzupełnienie jest konieczne.

Prawie równocześnie Wolański złożył Uniwersytetowi propozycję sprzedaży całego swojego zbioru numizmatów za sumę 25.000 złp. „W załączeniu mam honor przesłać katalog całkowitego mojego zbioru numizmatycznego, składającego się:

a) z monet polskich średniego wieku aż do wygaśnięcia linii Jagiellońskiej	sztuk	1372
b) z monet polskich późniejszych		1308
c) z numizmatów starożytnych		2320
	w ogóle	5000 sztuk” ³⁸ .

Zbiór monet rzymskich, w katalogu zresztą nieopisany i mniej przydatny nie został przez Radę Uniwersytetu wytypowany do zakupu. Przeciwnie, zbiór monet polskich, szczególnie ze względu na wielką „kompletność”, dużą rzadkość niektórych monet wczesnośredniowiecznych oraz fakt, że za niektóre egzemplarze w tym zbiorze amatorzy płacili po kilka dukatów za sztukę, został zaakceptowany, jako nieodzowny dla gabinetu numizmatycznego. Rada Uniwersytetu przystąpiła do pertraktacji z Wolańskim, które ciągnęły się prawie przez rok³⁹. W końcu zbieracz zgodził się na podział zbioru, a cenę za samą kolekcję monet polskich w liczbie 2680 sztuk obniżył do 10.000 złp. Ponieważ, zdaniem Bentkowskiego, zakup zbioru monet polskich Wolańskiego za powyższą sumę był korzystny, odpowiedni kontrakt został podpisany w Inowrocławiu w dniu 18 czerwca 1830 r. W lipcu tegoż samego roku zbiór Wolańskiego znajdował się już w gabinecie numizmatycznym Uniwersytetu Warszawskiego. „...dowiedziałeś się zapewne w listu urzędowego od Rady Uniwersytetu i o brakujących 16 sztukach, z których jedną, Grosz Wacława z literą P oszacowano 100 złp., a inne hurtem po 2 zł czyli razem 30 zł, a zatem w ogóle 130 złp. Jeżeli brakujące sztuki w ciągu dwóch miesięcy dos(tarczysz?), odbierzesz 130 złp, inaczej przepadają. Katalog medalów odsyłam, bo ich nie kupiemy, ani zbioru osobliwości. Rysunki i kopersztychy Twoje medalów i monet mogłyby się przydać W. Towarzystwu Przyjaciół Nauk, albo tutejszej Bibliotece Publicznej. U Ciebie zostaną bez użytku. Podarowaniem ich⁴⁰ naszemu Towarzystwu zjednał byś sobie głośne imię po pismach i gazetach roznoszone, a może potrafiłoby się zrobić Cię zato i Członkiem korespondentem Towarzystwa. Mniemam zatem, że najlepiej by było, gdybyś te rysunki i sztychy medalów, monet i ich opisy przesłał na moje ręce, a ja przejrawszy to wszystko dałbym Ci przyjacielską radę, co masz z tem zrobić, czy na sprzedaż wystawić, czyli też na podarunek. Może Towarzystwo

TADEUSZA WOLAŃSKIEGO

ODKRYCIE

NAJDAWNIEJSZYCH POMNIKÓW

NARODU POLSKIEGO.



W POZNAŃU

W Drukarni Władysława Stefana
1843.

Ryc. 5. Strona tytułowa T. Wolańskiego „Odkrycie najdawniejszych pomników narodu polskiego”, Poznań 1843.

nasze albo Biblioteka kupiłyby to, ale wprzód musiałbym widzieć rzecz całą. Oczekuję więc nadesłania, a teraz mając wakacje, tem swobodniej i prędzej mógłbym się zająć przejrzeniem” — pisał Bentkowski 24 lipca 1830 r. z Warszawy⁴¹.

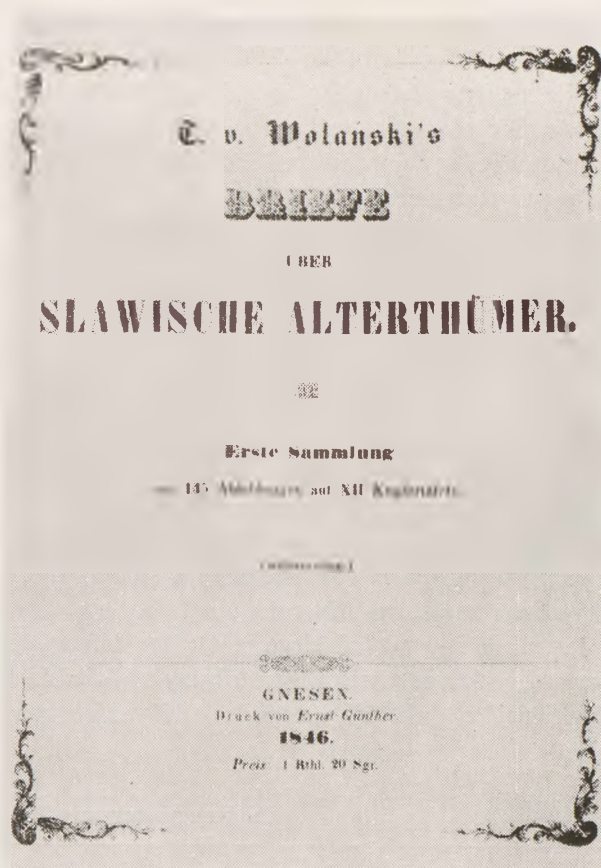
Zbiory gabinetu numizmatycznego Uniwersytetu Warszawskiego zostały w r. 1832 wywiezione do Petersburga, po zamknięciu uczelni jako jedna z represji carskich po Powstaniu Listopadowym⁴². Jedynym śladem działalności kolekcjonerskiej Wolańskiego — pozostał spis 503 numizmatów wczesno-średniowiecznych, a więc fragmentu zbioru najcenniejszego naukowo, który z rękopisu pierwotnego właściciela wydał K. Stronczyński jako 22 stronicowy dodatek „Spis monet piastowskich znajdujących się niegdyś w zbiorze Tadeusza Wolańskiego” do swojego dzieła „Pieniądze Piastów od czasów najdawniejszych do roku 1300” Warszawa 1847.

W tym samym czasie Wolański sprzedał część zbioru, zapewne medale nie nabyte przez Uniwersytet, A. Doeplerowi w Warszawie.

Mimo sprzedaży kolekcji, na ręce Tadeusza Wolańskiego, znanego zbieracza i „starożytnika” nadal wpływały oferty numizmatyczne. Oto fragment listu pisanego z Berlina 19 grudnia 1832 r. do Franciszka hr. Potockiego w Warszawie⁴³. „Przy momentalnej obecności w Berlinie dowiaduję się, iż JWWM. Pan niezbyt dawno tu na miejscu u zmarłego Tajnego Radzcy „Rudolphi” oraz u posiadacza znacznych zbiorów Benoniego Friedländera nabycia względem medalów i monet polskich oświadczyć się raczyłeś. Będąc od dawnych lat amatorem tegoż historii wydziału, sprzedałem jak wiadomo przed kilku laty znaczny mój zbiór Uniwersytetowi Warszawskiemu oraz. P. Döplerowi. Dziś ofiarowano mi z Czech małą kolekcijkę polskich monet znakomite osobliwości średniego wieku zawierającą, którą poprzestawszy już zbierać nabyć nie chcę. Są w niej Brakteaty Ziemowita, Mieczysława I, kilka Bolesławów i nieco późniejszych monet oraz kilkanaście medalów brązowych, pomiędzy którymi jeden Zygmunta I bardzo rzadki. Te drogie szczątki, zachowujące w sobie pamięć zgasłej dawnych wieków potęgi, zasługują na to, aby je w narodowym składzie przed roztrwoniem ochroniono, Profituję więc, z tej okazji zapytanie się JW Hrabi czyli życzyś sobie mieć spis szczegółowy tychże nadesłany lub nie?”

Franciszek Potocki nabył tę „małą kolekcijkę” liczącą 250 obiektów. Rezultatem dalszej korespondencji było wzbogacenie zbiorów Potockiego o liczne okazy rzadkich monet i medali polskich, zakupionych przy pośrednictwie Tadeusza Wolańskiego⁴⁴.

Pozbycie się starannie gromadzonej kolekcji numizmatycznej, pomimo zapewnień⁴⁵ nie stłumiło zupełnie namiętności tak żarliwego zbieracza, jakim był Tadeusz Wolański. Niestety, nie możemy dalej



Ryc. 6. Strona tytułowa tłumaczenia niemieckiego dziełka T. Wolańskiego „Listy w Starożytnościach Słowiańskich” Zeszyt I, Gniezno 1846

śledzić jego nowych zabiegów, ponieważ na roku 1834 urywa się zachowana w Bibliotece PAN w Krakowie korespondencja numizmatyczna. Zdani jesteśmy na domysły.

Zestawienie poniższe znajdujące się w luźnych notatkach⁴⁶:

„Suma kolekty

Pro	w złocie	w srebrze	miedzi	suma
1838	101	1790	257	2148
1839	131	2100	259	2490
1840	135	2193	260	2566
1841	139	2238	261	2638
1842	139	2510	261	2910
1843	145	2969	261	3375
1844	169	3000	261	3430”

świadczyć może, że gorliwy „lubownik starożytności” po kilkuletniej przerwie (można chyba zaryzykować twierdzenie, że po ustąpieniu trudności finansowych) zabrał się do ponownego gromadzenia kolekcji. Przypuszczamy także, że wymieniona wyżej suma 3430 obiektów odnosi się do numizmatów polskich oraz, że Wolańskiemu udało się utrzymać w swoim posiadaniu zbiór monet antycznych (2320 sztuk), z którego kupna zrezygnował Uniwersytet Warszawski w 1829 r. Tak więc możemy przyjąć, że w roku

1844 Tadeusz Wolański dysponował już zbiorem poważnym, liczącym blisko 6000 obiektów.

Nie mamy podstaw, aby sądzić, że w późniejszym okresie Wolański zarzucił poszukiwania numizmatyczne, chociaż najprawdopodobniej z upływem lat malał przyrost zbioru.

W chwili śmierci, w 1865 r., jak wynika ze wzmianek w nekrologu, Tadeusz Wolański pozostawił duży zbiór monet i medali polskich oraz antycznych. Zbiór numizmatów polskich nabył Leon Skórzewski z Lubostroń⁴⁷. Ta część kolekcji Tadeusza Wolańskiego wymieniona jako początek zbioru lubostrońskiego⁴⁸, musiała reprezentować odpowiednią liczbę i kategorię obiektów. Losy cennego zbioru numizmatycznego z Lubostroń po drugiej wojnie światowej są nieznanymi⁴⁹, dlatego nie można nawet w przybliżeniu opisać tej kolekcji. Zbiór numizmatów antycznych jeszcze w 1874 roku znajdował się w posiadaniu rodziny Wolańskiego⁵⁰. Ogólne informacje o jego charakterze zawiera list Malwiny z Wolańskich Łowickiej z dnia 27 listopada 1869 skierowany

do Wojciecha Kętrzyńskiego, bibliotekarza Jana Działyńskiego w Kórniku (ANEKS I). Zbiór antyczny Tadeusza Wolańskiego składał się z numizmatów:

rzymskich	3484
greckich	760
aleksandryjskich	53
a więc łącznie z 4297 sztuk.	

Jan Działyński, właściciel zbiorów kórnickich nie skorzystał z tej oferty⁵¹ — dalsze losy tego zbioru są nieznane. Należy obawiać się, że wbrew życzeniom właścicieli w końcu trafił on „w ręce obcych spekulantów”.

Tadeusz Wolański swoją pasją kolekcjonerską objął także zabytki sfragistyki (ANEKS II); jego zbiorek, choć niezbyt liczny, stanowił uzupełnienie kolekcji numizmatów. Zamieszczona poniżej tabela jest próbą syntetycznego spojrzenia na wysiłek kolekcjonerski Tadeusza Wolańskiego w zakresie numizmatyki.

Zbiór numizmatyczny Tadeusza Wolańskiego (1785—1865)

Kolekcje	Data sprzedaży	Nabywca	Liczba obiektów	Dalsze losy	Uwagi
Medale i monety polskie, złote	1829	Gabinet Numizmatyczny Uniwersytetu Warszawskiego	120	Wywiezione wraz ze zbiorami Gabinetu Numizmatycznego Uniwersytetu Warszawskiego do Petersburga w 1831 r.	
Monety polskie średniowieczne	1830	„ „ „	1372		z tego 503 uwzględn. „spis monet piastowskich” dodatek u Stronczyńskiego
Monety polskie późniejsze	1830	„ „ „	1308		„Pieniądze Piastów...” 1847
Medale polskie(?)	ok. 1830	A. Doepler — — Warszawa	?	Może częściowo przeszły do zbioru F. Potockiego w Warszawie?	Zob.: Z. Wdowiszewski, Fr. hr. Potocki (1788—1850) i jego zbiór monet i medali w Warszawie, „Wiadomości Numizmatyczne”, V, 1961, s. 143
Monety i medale polskie	po 1865	Leon Skórzewski-Lubostroń	kilka tysięcy	po r. 1945 nieznanne	
Numizmaty antyczne	?	?	4297	nieznane	

Na zakończenie należy wyrazić żal, że nieprzyjazne koleje losu zniweczyły owoc wieloletnich trudów zbieracza i miłośnika, rozpraszając ten najstarszy i najzasobniejszy w swoim czasie zbiór numizmatyczny Wielkopolski. Dwie najcenniejsze kolekcje zbiorów Tadeusza Wolańskiego: monet polskich wczesnego

średniowiecza oraz numizmatów antycznych, ówczesnie niewiele mających sobie równych na terenie ziem polskich (wolno chyba zaryzykować to stwierdzenie), zostały utracone dla krajowych zbiorów numizmatycznych.

¹ Autor korzystał z życzliwej pomocy i wskazówek mgr. Kazimierza Szudy, kustosa Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Narodowego w Poznaniu, któremu na tym miejscu uprzejmie wyraża podziękowanie.

² Tadeusz hrabia z Wolan Wolański, „Rocznik dla archeologów, numizmatyków i bibliografów polskich.” Rok 1871 wyd. Stanisław Krzyżanowski. Kraków 1874, s. 209—215.

³ T. Żychliński, *Kronika żałobna rodzin wielkopolskich od 1863—1876 r.*, Poznań 1877, s. 501—504.

⁴ St. Karwowski, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. I, 1815—1852, Poznań 1918, s. 196.

⁵ M. Laubert, *Thaddäus von Wolański, ein polnischer Landrath der Provinz Posen*, „Deutsche Wissenschaftliche Zeitschrift für Polen”, 13, 1928, s. 88—109.

⁶ Encyklopedia Powszechna S. Orgelbranda, t. XXVII, Warszawa 1867, s. 699.

⁷ Nie zdołałem dotrzeć do artykułu Z. Czapli, Tadeusz Wolański, samorodny uczony starostą inowrocławskim, „Piast”, Dodatek do Dziennika Kujawskiego, 1933, 21.

⁸ T. Żychliński, *Kronika żałobna rodzin wielkopolskich od 1863—1876 r.*, Poznań 1877, s. 502.

⁹ L. Żychliński, *Historia sejmów W. Ks. Poznańskiego*, t. II, Poznań 1867, s. 155.

¹⁰ W. Kętrzyński, *Przyczynki do historii ostatniego sejmiku poznańskiego*, R. 1845, Lwów 1908, s. 18.

¹¹ „Rocznik dla archeologów” ... s. 215.

¹² „Rocznik dla archeologów” ... s. 214.

¹³ Ironiczna recenzja prac „*Odkrycie najdawniejszych pomników narodu polskiego*” w „*Orędowniku Naukowym*” 1843, s. 167. F. M. Sobieszczański dobitnie napisał w XXVII tomie Encyklopedii Powszechnej S. Orgelbranda s. 699 „Zapalony aż do przesady miłośnik archeologii, w poczynionych przez siebie odkryciach, pomimo niezaprzeczonej nauki, uniósł się mrzonkami i najdziwaczniejsze potworzył baśnie. Dowodzą one tylko w swej treści, iż autor jest zbyt łatwowiernym i nadzwyczajnie bujną fantazją obdarzonym”.

¹⁴ Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Krakowie rkps 769, 770, 772—774 (dalej cytuję: Bibl. PAN — Kraków).

¹⁵ Bibl. PAN — Kraków rkps 780.

¹⁶ Bibl. PAN — Kraków rkps 778.

¹⁷ Bibl. PAN — Kraków rkps 776.

¹⁸ Bibl. PAN — Kraków rkps 771, 781—791.

¹⁹ T. Wolański, *Odkrycie najdawniejszych pomników narodu polskiego*, Poznań 1843, s. 1.

²⁰ Bibl. PAN — Kraków rkps 786, k. 53.

²¹ Bibliografia historii Polski XIX w. t. I, 1815—1831 pod red. St. Płoskiego, Wrocław—Warszawa 1958 notuje dwa zbiorki pieśni wolnomularskich Tadeusza Wolańskiego 1) poz. 3536 „Pieśni wolnomularskie na obchód uroczystości narodzin Naj. Cesarza i Króla Aleksandra I wygotowane na użytek łóż w Królestwie Polskim przez Tadeusza Wolańskiego mistrza Katedry i założyciela spr. i dosk. łóży pod nazwiskiem Doskonałego Zjednoczenia na Wschodzie Włocławka Pracującej R. P. S. 5817” (Wrocław 1817); 2) poz 3541 „Pieśni wolnomularskie na użytek wspaniałego W. Wschodu Narodowego i pracujących pod jego Konstytucją w Królestwie Polskim łóż regularnych zebrane i wydane przez Tadeusza Wolańskiego K. K. mistrza Kate. i założ. spraw i dosk. J. J. pod nazwiskiem Doskonałego Zjednoczenia na Wsch. Włocławka,” t. I, Wrocław 1818.

²² Bibl. PAN — Kraków rkps 790, k. frontowa b. nr

²³ Widomości o zainteresowaniach Wolańskiego „Bolesławowskimi pieniążkami” znajdujemy także w liście J. Lelewela do F. Rudzkiego z 25 kwietnia 1824 r. zob. E. Woroniecki, *Z nieznanej korespondencji numizmatycznej J. Lelewela*, „Wiadomości Numizmatyczne”, R. III, 1959, s. 93.

²⁴ St. Gibasiewicz, *Srebrny medalion z XI/XII w.* „Wiadomości Numizmatyczne”, R. V, 1961, s. 1—9.

²⁵ Możliwość korzystania z wydania polskiego „Listów” zawdzięczam uprzejmości p. J. Jachowskiego.

²⁶ Bibl. PAN — Kraków rkps 791, k. 150.

²⁷ T. Wolański, *Odkrycie...*, s. 7—8. Kolekcja Madera weszła do zbioru Wolańskiego zapewne pośrednio przez zakup „kolekty” Rühle von Liliensterna. Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego, nr 14 z dnia 15 lutego 1823, s. 135 donosiła bowiem: „Generał Rühle de Lilienstern. szef głównego sztabu wojska Pruskiego posiada znaczny, a może i najznacniejszy zbiór polskich monet wieków średnich. Zakupił on całą kolekcję monet polskich uczonego Madera w Pradze i tak dalece ją pilnym zbieraniem pomnożył, że do roku 1500 jest prawie najbogatsza i posiada wszystkie przez Czackiego wyszczególnione monety, a samych brakteatów i solidów około sztuk 200, z których większa część Czackiemu nie była znana. Ma on zamiar zbiór swój z przyłączeniem krytycznego opisu szyćchem ogłosić. Tak korzystne dla starożytności i dziejów polskich przedsięwzięcie warte literackiego wsparcia od rodaków; najlepiej by było, gdyby posiadacze zbiorów podobnych z generałem Rühle znieść się raczyli. Przez połączenie wiadomości w tym przedmiocie, moglibyśmy otrzymać dzieło ważne dla zaniedbanej numizmatyki krajowej”. Sprostowania wymaga informacja St. Gibasiewicza, o.c., s. 3 oraz tegoż: Zbiór numizmatyczny Biblioteki Kórnickiej PAN, „Pamiętniki Biblioteki Kórnickiej”, t. IX—X, Kórnik 1968, s. 549, że Wolański kupił zbiór Rühle von Liliensterna po jego śmierci w 1847 r. Fakt ten w rzeczywistości dokonał się w latach 1823—1828.

²⁸ E. Hutten-Czapski, *Catalogue de la collection des médailles et monnaies polonaises*, Vol. II, St.-Petersbourg-Paris 1872, 4569. Gabinet Numizmatyczny Muzeum Narodowego w Poznaniu posiada egzemplarz tego medalu. Ulotka dotycząca medalu Bibl. PAN—Kraków, rkps 786, k. 143.

²⁹ Bibl. PAN — Kraków rkps 789, k. 39 i n. (bruliony listów).

³⁰ List z Warszawy 9 kwietnia 1826 — Bibl. PAN — Kraków, rkps 788, k. 391—392.

³¹ Brulion listu datowany: Inowrocław d. 11 listopada 1828. Bibl. PAN — Kraków rkps 791, k. 154.

³² J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816—1831)*, „Fontes et Commentationes historiarum scholarum superiorum in Polonia illustrantes” X, t. I, Warszawa 1907, s. 628.

³³ Pismo Rady Królewskiej Uniwersytetu N° 4450 z dnia 28 sierpnia 1828 — Bibl. PAN — Kraków rkps 791, k. 152—153.

³⁴ J. Bieliński, o.c., s. 628.

³⁵ Rachunek wystawiony przez redakcję „Gazety Polskiej” z dnia 30 czerwca 1828 — Bibl. PAN — Kraków rkps 790, k. 426.

³⁶ Brulion oferty dla Uniwersytetu (czy raczej odpis?) nosi datę i podpis: „Inowrocław, d. 1 listopada 1828 r. Wolański” Bibl. PAN — Kraków rkps 791, k. 319—320. Przy tym złożonym rękopisie znajduje się luźna kartka (b. nr.) na której zachował się ołówkowy zapis Wolańskiego „Sztuk 120, waga 219, dostałem 1000, warte były 1098, straciłem tedy około 100 Tal(arów)”.

³⁷ Bibl. PAN — Kraków rkps 790, k. 470.

³⁸ Brulion listu datowany: Inowrocław, 1 Juli 1829 — Bibl. PAN Kraków rkps 790, k. 476.

³⁹ J. Bieliński, o.c., s. 636–637; kilka oryginalnych listów Rady Uniwersytetu w Warszawie oraz bruliony listów Wolańskiego — Bibl. PAN — Kraków rkps 790.

⁴⁰ Wolański już w 1826 r. ofiarował do zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie oprócz medalu „na pamiątkę spalenia się i restauracji miasta starożytnego Gniezna” takie „20 pieniążków Bolesława Kędzierzawego” — brulion listu z 11 listopada 1826 — Bibl. PAN — Kraków rkps 789, k. 39.

⁴¹ Bibl. PAN — Kraków rkps 790, k. 361–362, 370.

⁴² J. Bieliński, o.c., s. 643–645.

⁴³ Brulion — Bibl. PAN — Kraków rkps 791, k. 189.

⁴⁴ Bibl. PAN — Kraków, rkps 791; o pośrednictwie Wolańskiego przy zakupach zagranicznych Potockiego wspomina także Z. Wdowiszewski, *Franciszek hr. Potocki (1788–*

1853) i jego zbiór monet i medali w Warszawie, „Wiadomości Numizmatyczne”, R. V, 1961, s. 143.

⁴⁵ Może to stwierdzenie „poprzestawszy już zbierać, nabydź nie chcę” było odbiciem chwilowego nastroju, czy też trudnej sytuacji finansowej.

⁴⁶ Bibl. PAN — Kraków, rkps 781, k. 259v.

⁴⁷ „Rocznik dla archeologów” ..., s. 214.

⁴⁸ E. Chwałewik, *Zbiory polskie*. t. I., Warszawa—Kraków 1926, s. 365.

⁴⁹ M. Gumowski, *Straty numizmatyki polskiej w czasie ostatniej wojny*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. XXI, 1940–1948, s. 130.

⁵⁰ „Rocznik dla archeologów” ..., s. 214.

⁵¹ St. Gibasiewicz, *Zbiór numizmatyczny Biblioteki Kórnickiej PAN*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, t. IX—X, Kórnik 1968, s. 552.

ANEKS

I. List Malwiny z Wolańskich Hłowieckiej, córki Tadeusza Wolańskiego do Wojciecha Kętrzyńskiego. Biblioteka Kórnicka PAN. Rkps 7451. k. 46–47 r.

Szanowny Panie!

Dowiedziawszy się od brata mego, żeś się Pan we Lwowie z nim widział, i przyobiecał jemu wyrobić u pana Działyńskiego lub ks. Czartoryskiego, nabycie od nas zbiorów numizmatycznych Rzymsko-Greckich — udaję się z ufnością do Niego, prosząc o laskawe zajęcie się tym interesem. Jest to rzeczywiście piękna kolekcja a mimo to trudno nam o Polaka amatora-kupca — zgłaszają się wprawdzie, lecz cenę tak niską ofiarują, że nie podobna na takową przystać. Sądzę, że laskawy Pab znasz stosunki nasze i wiesz, że wskutek niesprawiedliwych rozporządzeń rządu moskiewskiego i półtorarocznego więzienia męża, majątek nasz bardzo nadwężony — brat mój Józef także z powodu podobnych okoliczności w nader krytycznym znajduje się położeniu. ma on obecnie posadę w Banku hipotecznym we Lwowie, lecz dochody są tak szczupłe, że zapomoga stała się niezbędną dla utrzymania dalszej egzystencji jego. Chcąc go wesprzeć musimy sprzedać numizmaty — jest to jedyny fundusz, którym na korzyść jego rozporządzać możemy — jeśli nam się nie uda spieniężyć kolekcji, bratu dopomóż niebędziemy w stanie. Ze względu na stosunki znajomości naszej i koleżeństwa więziennego z mężem, ośmielam się zanieść prośbę do Szanownego Pana o laskawe pośrednictwo w sprzedaży monet. Katalogów chwilowo nie mam w domu — posłałam takowe amatorom do przeglądu, ale wątpię o pomyślnym rezultacie z tej strony, choć chętnie ustępstwo możliwe gotowi jesteśmy uczynić.

Szczegółowa ilość każdego kruszcu jest następująca:

Rzymskich:	Greckich:
Złota 80	Złota 7
Srebra 973	Srebra 277
Wielkiego Brązu 600	Wielkiego Brązu 29
Średniego d° 700	Średniego d° 80
Małego d° 1131	Małego d° 367
razem 3484	razem 760

Aleksandryjskich srebra i brązu razem 53 sztuk.

Suma ogólna wynosi razem 4297 sztuk. Nadmieniam przy tym, że Brąz i Bilon razem policzony — egzemplarze wszystkie wyborowe i kilkanaście jest unikatów.

Co się tyczy ceny, to śp. Ojciec mój oznaczył takową na 16000 franków, to jest tyle ile go samego kosztowało, nie licząc długoletniego mozolu. Uwzględniając jednakże niepomyślne obecnie czasy, i to, że sami nie jesteśmy lubownikami ani znawcami obcej starożytnej monety, mareszcie konieczność wsparcia brata — chętnie niżymy cenę z 16000 franków na 3000 talarów, a gdyby i tego w żaden sposób osiągnąć nie można to jeszcze w ostateczności coś opuścimy.

O kupca Niemca łatwiej by nam było, lecz do tego mamy wstręt nieprzezwyciężony i niezmiernie by nam przykro było, gdybyśmy zbiora te w ręce obcych spekulantów złożyć musieli. Przesyłając wyrazy szczerzego szacunku i poważania, łączę od męża mego przyjacielskie pozdrowienia.

uniżona

M. z Wolańskich Hłowiecka.

Wielki Ujść pod Chełmnem
d. 27./11 [18]69

II. Spis zbioru sfragistycznego Tadeusza Wolańskiego — Biblioteka PAN w Krakowie. Rkps 771, k. 281.

Spis moich pieczęci w oryginale, odlewach i rysunkach

W oryginale.

1. Bolesław Wstydlivy (?) Książę krakowski i sandomierski, z r. 1260. Książę stojący z włócznią i tarczą z orłem; trzyma około 3 cali przemiaru, mam z niego zrobiony rysunek.
2. Przemysława księcia poznańskiego, z stojącym księciem, z chorągwią i tarczą, na boku wieża, trzyma około 3 cali przemiaru: bardzo uszkodzony. W kodeksie Raczyńskiego trochę lepszy rysunek.
3. Przemysława drugiego, duża pieczęć z stojącym księciem na smoku: mam z niego także odlew w gipsie i rysunek.
4. Kazimierz Wielki, pieczęć duża majestatyczna: mam rysunek zrobiony oraz jest wyobrażona w Raczyńskiego kodeksie; 5 cali.
5. Ładysław książę opolski i ruski, z r. 1373 majestatyczna, na 3 1/2 cali szeroka. Siedzący książę z mieczem, po bokach tarcze z orłem i lwem, mam także rysunek zrobiony.
6. tenże na drugiej stronie powyższej pieczęci, jest mniejsza, jak mały talar. Głowa w środku, na około trzy tarcze ustawione, mam zrobiony rysunek.

7. Władysława Jagielly pieczęć mała, jak dwuzłotówka, tarcza poczwórna z herbem polsko-litewskim; dwa egzemplarze.
8. Kazimierza Jagiellończyka pieczęć mała, jak talarek, tarcza czteropolowa z herbem polsko-litewskim nad tarczą K.C. — mam rysunek gotowy.
9. Jana Alberta, pieczęć około 3 cali przemiaru, mam rysunek zrobiony.
10. Zygmunt pierwszy — pieczęć średniej wielkości z herbami; taż sama w kodeksie Raczyńskiego; mam oraz rysunek.
11. tegoż mniejsza pieczęć jak talar: tarcza czteropolowa z herbem polsko-litewskim; po bokach dwa anioły.

12. Stefan Batory, pieczęć duża z herbami, mam zrobiony rysunek.

13. Michała Korybuta pieczęć duża z herbami.

Odlewy

[Spis wymienia 16 pozycji, wśród nich odlewy pieczęci Gdańska, Torunia, Elbląga]

Rysunki

[Spis wymienia 24 pozycje], oprócz tych wszystkie litewskie wyobrażone w Działyńskiego Statucie litewskim”.

Halina Nieciówna

UWAGI DO PROJEKTU KONWENCJI MIĘDZYNARODOWEJ DOTYCZĄCEJ NIELEGALNEGO WYWOZU DÓBR KULTURALNYCH

Troska o zachowanie spuścizny kulturalnej i ochrona przed niebezpieczeństwami, które mogą spowodować zubożenie dorobku kulturalnego, stanowi do dziś prawie wyłączną domenę ustawodawstw wewnętrznych. Zasięgiem prawa międzynarodowego objęta jest tylko kwestia ochrony na wypadek konfliktu zbrojnego. Normy te, mieszczące się w dziale prawa wojny stały się obecnie punktem wyjściowym dla projektowanych umownych zobowiązań międzynarodowych w kwestii eliminacji nielegalnego obrotu dobrami kulturalnymi. W toku prac przygotowawczych szczególną rolę przypadła konwencji haskiej w roku 1964¹. Już samo określenie przedmiotu ochrony stanowi trwały element wykraczający poza wyłączny zasięg konwencji. Znaczenie to nie ogranicza się tylko do tego, że wprowadzona przez konwencję nowa nazwa: *dobra kulturalne*, stała się przesłanką ujednoczenia różnicowanego nazewnictwa przedmiotu ochrony, stosowanego przez poszczególne państwa². Doniosłość nowej konstrukcji pojęcia dobra kulturalnego polega na takim jego sformułowaniu, że pozostawia ono państwom swobodę w decydowaniu, na jakie obiekty będzie rozciągnięta ochrona międzynarodowa. Nie ulega bowiem wątpliwości fakt, że dobór kryteriów określania przedmiotów ochrony, a nie nazwa, decyduje o różnicach ujęć legislacyjnych. Stosunkowo często spotykane kryterium czasowe także podlega różnicowaniu i występuje w kilku wariantach: 1) przyznanie generalnej ochrony przedmiotom powstałym przed określoną datą³, 2) przyznanie ochrony po upływie minimum określonego terminu od czasu powstania⁴, 3) przyznanie ochrony przedmiotom powstałym przed określonym momentem cza-

sowym zaznaczonym jako szczególna epoka historii państwa⁵. Element czasowy rzadko też występuje samodzielnie, ustawodawca łączy go bądź z motywem wartości artystycznej, bądź z enumeratywnym wyczeniem przedmiotów. Wpis do ustanowionych rejestrów jest również częstą przesłanką prawotwórczą uznania za zabytek i może występować jako jedyne kryterium lub jako jeden z elementów szerszej definicji. Za tą formalną mozaiką konstrukcji prawnych kryje się podstawowa przyczyna o charakterze materialnym; jest nią duże zróżnicowanie kręgów kulturowych oraz różnice w poziomie zasobów dorobku kulturalnego. Z tych względów przyznanie państwu prawa subiektywnego wypełniania zakresu i treści definicji dobra kulturalnego jest formą praktycznej realizacji zasady uznania w stosunkach międzynarodowych równości kultur poszczególnych narodów, które w wyniku istnienia rozmaitych warunków i dróg rozwojowych posiadają własny i niepowtarzalny wkład w spuściznę kulturalną ludzkości.

Niezależnie od różnic w definicjach przedmiotu ochrony istnieją różnice w środkach legislacyjnych, jakie podejmują państwa, a które zmierzają do zachowania dorobku kulturalnego w granicach swych państw. Najpełniejszy obraz tych środków daje ustawowy model restrykcyjny państw: Włoch, Francji, Egiptu, Japonii i Polski. Na drugim biegunie stoją: Stany Zjednoczone, Szwajcaria i NRF, które z zasady sprzeciwiają się tzw. polityce spuścizny narodowej. W modelu pełnego systemu restrykcyjnego uwzględniona jest przeważnie zasada niezbywalności dóbr kulturalnych, stanowiących własność państwa lub innych instytucji prawa publicznego. Odnośnie takich przedmiotów wprowadzona jest

często zasada niczym nie ograniczonej restytucji, o której mowa jest bądź w akcie regulującym ochronę dóbr kulturalnych, bądź wynika to z przepisów prawa cywilnego. W odniesieniu do dóbr kulturalnych stanowiących własność osób prywatnych najczęstszym sposobem rozciągnięcia na nie prawnej ochrony jest rejestracja tych dóbr przez powołane organy. Rejestracja dobra kulturalnego, stanowiącego własność prywatną, nakłada na właściciela szereg obowiązków i zarazem, jak w naszym ustawodawstwie, szereg przywilejów⁶. W zasadzie dobra zarejestrowane nie są wyłączone z obrotu wewnętrznego, ale dla pełnej kontroli wymagane jest zawiadomienie o przeniesieniu własności, a nawet samego tylko posiadania, przy czym obowiązek dokonania rejestracji może spoczywać na władzach konserwatorskich lub na właścicielu⁷. Dalszym środkiem zmierzającym do zatrzymania przedmiotu w granicach państwa jest zakaz wywozu określonych dóbr, którego naruszenie powoduje zastosowanie sankcji karnych i niejednokrotnie konfiskatę przedmiotu. Wśród innych stosowanych środków wymienić należy prawo pierwokupu, przysługujące państwu w transakcjach wewnętrznych lub przy staraniach o licencję wywozową. Sam wywóz następuje za zgodą kompetentnych władz, przy czym istnieje tu ogromna różnorodność organów, które są uprawnione do podejmowania decyzji. Czasami jest to aż organ parlamentarny, tak jak w Republice Dominikany, w której ustawa powierzyła wydawanie decyzji kongresowi⁸, poprzez ministrów właściwych resortów⁹, lub specjalnie w tym celu ustanowionych organów; przykładem Wielka Brytania, w której działa Komitet Eksportu Dzieł Sztuki, składający się ze stałych ekspertów oraz dokooptowanych specjalistów w zakresie poszczególnych typów obiektów, będących przedmiotem starań o zezwolenie na wywóz¹⁰. W miarę skutecznym środkiem jest system niezwykle progresywnych opłat nakładanych na dobra kulturalne, które uzyskały zezwolenie na wywóz. Charakterystycznym przykładem tego, że środek ten znacznie utrudnia operacje handlowe dobrami kulturalnymi jest sprawa stawek wywozowych wprowadzonych przez Włochy ustawą z 1939 roku, a które wyrokiem Sądu Europejskiego uznane zostały za nielegalne w świetle postanowień traktatu rzymskiego. Państwa należące do Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej wykorzystały postanowienia tej umowy, aby usunąć niewygodną barierę ograniczającą dostęp do włoskiego rynku dzieł sztuki. Trybunał odrzucił argumentację włoską, w której starano się wykazać, że progresywne stawki wywozowe są środkiem kontroli odpływu skarbów narodowych a nie zwykłą opłatą eksportową¹¹.

Z punktu widzenia stosunków międzynarodowych interesujące są te postanowienia prawa wewnętrznego, które zakazują bądź zbywania, bądź eksportu dóbr

kulturalnych stanowiących własność państwa, muzeów, innych podmiotów prawa publicznego oraz osób prywatnych. Z przyczyn, które w dalszej części zostaną przedstawione, przekonamy się, że w zasadzie nie istnieje żadna skuteczność wewnętrznych norm restrykcyjnych w płaszczyźnie stosunków międzynarodowych, w wyniku czego iluzoryczną staje się ochrona w wypadku nieregularnego zbycia, utraty, nawet kradzieży. Cały problem sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, czy utracony przedmiot może być rewindykowany w przypadku gdy: stanowiąc własność państwa i uznany przez przepisy tego państwa za niezbywalny, zostaje — wbrew przepisom — zbyty na obszarze tego państwa a następnie wywieziony za granicę; czy mamy do czynienia z identyczną sytuacją prawną, jeśli kolejność czynności jest odwrotna, to znaczy pierwszym aktem jest nielegalny wywóz za granicę, drugim zaś zbycie przedmiotu poza granicami państwa, do którego należał. W pierwszym wariantcie zbycie winno być w zasadzie uznane za nieważne we wszystkich państwach, zgodnie z ogólnie przyjętą zasadą prawa rzeczowego, że *lex rei site* — a więc prawo miejsca położenia rzeczy w chwili dokonywania czynności prawnej decyduje przy ocenie ważności przeniesienia własności, czyli w omawianym przypadku rewindykacja powinna być dopuszczona z ewentualnym zastrzeżeniem praw nabywcy w dobrej wierze. Wbrew pozorom, nie dochodzi do skutku rewindykacja, albowiem sądy stosują w takim przypadku inną, konkurującą zasadę prawa prywatnego, w myśl której status prawny ruchomości ocenia się według prawa państwa na obszarze którego znajduje się dochodzony przedmiot. W interesującym nas przypadku podstawą prawną stają się przepisy państwa, do którego wwieziono dzieło sztuki uznane za niezbywalne, a które w świetle przepisów będących podstawą wyrokowania nie posiadają waloru niezbywalności. Jeżeli w grę wchodzi drugi wariant — sprzedaż za granicę rzeczy niezbywalnej, to podstawą odmowy restytucji jest zastosowanie zasady *en fait de meubles possession vaut titre*, zasady, która umożliwia nabycie własności rzeczy ruchomej przez nabywcę w dobrej wierze od osoby nie uprawnionej do rozporządzania taką rzeczą. W sytuacji, gdy właściciel sam wywozi należący do niego przedmiot objęty zakazem wywozu, państwo nie rozporządza żadnym środkiem prawnym, który mógłby ułatwić odzyskanie utraconego dobra kulturalnego. Znalazło to szczególnie charakterystyczny wyraz w orzeczeniu sądu angielskiego z roku 1918 w sprawie: Król Włoch i Rząd włoski przeciwko markizowi Medici Tornaquinci i in. Sąd uwzględnił skargę strony powodowej o zwrot dokumentów stanowiących własność państwa, a które były w posiadaniu pozwanych, odrzucił ją natomiast w tej części, w jakiej

uznał, że stanowią one własność powoda, mimo że dokumenty te posiadały wartość historyczną i, co więcej, stanowiły część tego samego archiwum co dokumenty odzyskane przez Włochy na podstawie tego samego wyroku. Sędzia angielski wyraźnie podkreślił w uzasadnieniu, że przepisy włoskie regulujące zakaz wywozu mają wyłącznie zastosowanie w granicach państwa włoskiego¹².

Pewne zasady dotyczące restytucji dóbr kulturalnych można spotkać w traktatach pokoju zawieranych po I wojnie światowej. Wydaje się, że reprezentowana w nich różnorodność koncepcji, przekreśla możliwość budowania na takich podstawach jednolitej teorii restytucji rzeczy utraconych w warunkach pokojowych. W przyjętych sposobach rozwiązań znaleźć można ilustrację koncepcji rekonstrukcji dzieł sztuki, które uległy rozczłonkowaniu, koncepcję respektowania całości kolekcji i zbiorów archiwalnych oraz koncepcję zwrotu dóbr w miejsce ich pochodzenia lub ich przynależności do dziedzictwa intelektualnego określonego terytorium. Zasadę pierwszą ilustruje zobowiązanie nałożone na Niemcy w postanowieniach traktatu wersalskiego z roku 1919, zwrócenia Belgii skrzydeł tryptyku Baranka Mistycznego namalowanego przez braci Van Eyck, które w wyniku kupna zostały nabyte przez króla pruskiego w 1821 roku¹³. Zasada respektowania istniejących kolekcji została uznana przez Włochy w umowie wykonawczej do traktatu Saint Germain, podpisanej w Wiedniu w 1920 roku. W umowie tej Włochy zrzekły się szeregu pretensji, przyznając, że należy unikać rozpraszania zbiorów historycznych, artystycznych i archeologicznych, które jako całość stanowią niepodzielny zespół estetyczny i historyczny¹⁴. Porozumienie pomiędzy Austrią a Węgrami w przedmiocie spraw sukcesyjnych oparte było na zasadzie zwrotu dzieł sztuki do miejsca ich powstania bądź ich intelektualnej więzi z określonym terytorium, jednakże na ostatecznym rozwiązaniu w znacznym stopniu zaciążyła zasada przyjęta w rokowaniach w Włochami o integralności kolekcji¹⁵. Podobną konstrukcję podstaw restytucji odnaleźć można w traktacie pokoju między Polską a Rosją i Ukrainą z roku 1921. W postanowieniach tej umowy wyraźnie została sformułowana teza o poszanowaniu „zbiorów o wszechświatowym znaczeniu kulturalnym”, niemniej podlegała ona ograniczeniu we wszystkich przypadkach, w których przedmiot należący do kolekcji pozostawał w ścisłym „związku z historią lub kulturą Polski”¹⁶.

Jak widać z powyższego przeglądu, społeczność międzynarodowa nie stworzyła w ciągu długiego czasu podstaw prawnych pozwalających zabezpieczyć zachowanie dziedzictwa kulturalnego poszczególnych członków tej społeczności, bowiem środki, ofero-

wane przez normy o charakterze prywatno-międzynarodowym nie gwarantują poszkodowanemu państwu właściwej ochrony jego słuszych interesów.

Pierwszą próbą zmierzającą do wprowadzenia międzynarodowej ochrony na gruncie publiczno-prawnym są kolejne projekty wielostronnych konwencji opracowane w łonie Międzynarodowego Urzędu Muzeów w latach 1933—1939¹⁷. Wybuch drugiej wojny światowej przeszkodził zapowiedzianej już konferencji dyplomatycznej, która miała rozpatrzyć ostateczną wersję projektu konwencji o ochronie narodowych kolekcji sztuki i historii¹⁸.

Zagadnienie uregulowania ochrony dóbr kulturalnych stało się ponownie na porządku dziennym międzynarodowego gremium w 1960 roku. Tym razem była to Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Wychowania, Nauki i Kultury, która z inicjatywy Meksyku i Peru przystąpiła do rozważenia problemu nielegalnego importu i eksportu dóbr kulturalnych¹⁹. Wobec negatywnego stosunku szeregu państw, wśród których najkategoryczniej formułowały swoje sprzeciwy Stany Zjednoczone²⁰, organizacja odstąpiła od pierwotnego zamiaru opracowania konwencji, ograniczając się do uchwalenia w roku 1964 „zalecenia dotyczącego środków jakie należy podjąć celem zakazania wywozu, przywozu i nielegalnego przenoszenia własności dóbr kulturalnych oraz środków zdolnych zapobiec aktom tego rodzaju”²¹. Jakkolwiek zalecenia Konferencji Generalnej UNESCO nie nakładają na państwa członkowskie prawnych zobowiązań²², uchwalenie powyższego dokumentu odgrywa istotną rolę przez swoje psychologiczne oddziaływanie, które implikuje powstawanie i pogłębianie zobowiązań moralnych, związanych z nabywaniem dóbr kulturalnych pochodzących z innych państw. Każdy akt nielegalnego nabycia będzie uznawany za czyn naganny, mimo że *droit de suit* w odniesieniu do dóbr kulturalnych nie istnieje na obecnym etapie prawa międzynarodowego. Drugą ważną funkcją wspomnianego zalecenia jest przygotowanie państw do przyjęcia zobowiązań umownych. Przygotowanie to miało polegać na stworzeniu harmonijnego systemu środków eliminujących, bądź zmniejszających liczbę udanych operacji nielegalnych, przez wprowadzenie do wszystkich ustawodawstw państw członkowskich takich przepisów, które w jednakowym stopniu gwarantowałyby wnikliwą kontrolę eksportu i importu dóbr kulturalnych. Sprawozdania specjalne nadesłane przez państwa członkowskie nie wskazują, aby podjęto na szerszą skalę kroki, zmierzające do wprowadzenia wszystkich zasad stypulowanych przez zalecenie UNESCO z roku 1964²³. Niemniej, organizacja przystąpiła do opracowania konwencji, której projekt ma być przedmiotem obrad ekspertów rządowych, a zgodnie z uchwałą Rady Wykonawczej

poddany będzie pod obrady Konferencji Generalnej na jej XVI sesji, jesienią 1970 roku²⁴.

Projekt konwencji noszący identyczny tytuł jak zalecenie z 1964 roku, zawiera we wstępie dwie doniosłe zasady, w świetle których należy interpretować wszystkie postanowienia tego aktu. Pierwsza ze wspomnianych zasad wyraża uznanie, że dobra kulturalne są podstawowym elementem cywilizacji i narodowej kultury, a prawdziwa ich wartość może być w pełni doceniona tylko w ścisłym związku z pełną informacją o ich pochodzeniu, ich historii i ich tradycyjnym położeniu. Druga zasada jest normatywnym stwierdzeniem obowiązku każdego państwa ochrony dóbr kulturalnych w ramach swego terytorium, obowiązku, który — jak to podkreślono w arendzie — wynika już z art. 27 Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, proklamującej prawo każdego człowieka do swobodnego udziału w kulturalnym życiu społeczeństwa i do korzystania ze sztuki²⁵.

Artykuł pierwszy projektu podaje definicję przedmiotu ochrony. Cechą pozytywną nowego ujęcia, w stosunku do definicji dóbr kulturalnych sformułowanej w rezolucji, jest opuszczenie wymogu, aby dobra kulturalne podlegały ochronie tylko o ile posiadają walor szczególnego znaczenia²⁶. Poddając się złudnej sugestii, że ujednoczony zakres definicji w znacznym stopniu ułatwi kontrolę importu i eksportu, autorzy projektu zrezygnowali z przykładowego wyliczenia podstawowych kategorii przedmiotów podpadających pod jej zakres, wprowadzając w to miejsce rozbudowany zespół elementów stanowiących zamkniętą całość dla celów konwencji. Ta nowa konstrukcja definicji stwarza potencjalne niebezpieczeństwo luk, którego można uniknąć wprowadzając przed proponowanym wyliczeniem zwrot: *takie jak*. Definicja projektu wprowadza wyraźne ograniczenie ochrony dóbr kulturalnych o charakterze artystycznym, wyłączając *alimine* te dzieła, od powstania których nie upłynęło pięćdziesiąt lat²⁷. Jak wyjaśniają projektodawcy, posunięcie to zostało podyktowane troską o zapewnienie swobodnej cyrkulacji dzieł współczesnych artystów²⁸. Nasuwa się pytanie, jak w świetle takiego postanowienia przedstawia się prawo państwa do ustalania zakresu i treści wspomnianej definicji, jeżeli nie przewiduje ono w swych przepisach takiego ograniczenia. Rozciągnięcie ochrony na dzieła twórców żyjących nie jest pozbawione wielu istotnych racji, a jedną z nich jest „rytm społecznego życia dzieła sztuki”, na co zwrócił uwagę prof. Tatarkiewicz, pisząc: „dzieła sztuki, nawet cieszące się wielkim powodzeniem, kończą w pewnym momencie swe społeczne istnienie [...] kryzys dzieła następuje już zwykle w następnym pokoleniu po tym, które dzieło wydało. Zmiana w ocenie sztuki najczęściej następuje po 25—35

latach”²⁹. W tym kryzysowym okresie łatwo doprowadzić do sytuacji, w której pewien typ twórczości lub twórczość choćby jednego tylko artysty nie jest w kraju reprezentowana, bo pochopnie dopuszczono do ich wywozu, a strata staje się widoczna, gdy dzieło odzyskuje „drugie życie”, częstokroć znacznie trwalsze.

W projekcie zwraca szczególną uwagę artykuł czwarty, określający warunki i okoliczności, w których członkowie społeczności międzynarodowej uznają prawo własności państwa lub jego obywateli do określonego dobra kulturalnego. W myśl postanowień tego artykułu prawo własności rozciąga się na: a) „dobra kulturalne stworzone przez indywidualny lub zbiorowy talent członków narodu, którego personifikacją jest określone państwo, b) dobra kulturalne znalezione na terytorium narodowym, c) dobra kulturalne, które były przedmiotem swobodnie uzgodnionej wymiany, d) dobra kulturalne nabyte przez misje archeologiczne, etnologiczne lub przyrodnicze za zgodą kompetentnych władz kraju pochodzenia tych dóbr, e) dobra kulturalne uzyskane pod tytułem bezpłatnym lub legalnie kupione za zgodą władz kraju pochodzenia takiego dobra, f) dobra kulturalne nabyte przez państwo lub jego obywateli przed wejściem w życie obecnej konwencji”³⁰.

Wydaje się, że wbrew intencjom projektodawców, przedstawiony artykuł stwarza potencjalną możliwość daleko idących rozbieżności interpretacyjnych, albowiem prawie każde wprowadzone do tego artykułu kryterium przynależności wymaga odrębnego wyjaśnienia, a niektóre z nich są nawet sprzeczne ze sobą. Punkt pierwszy na pozór zupełnie prawidłowo rozstrzyga istotny i zarazem trudny problem, kto faktycznie jest podmiotem uprawnionym, naród czy państwo, stanowiąc, że prawo własności i wypływające z niego roszczenia przysługują państwu w imieniu członków jednego lub wielu narodów, które wchodzi w jego skład. Jednakże nie można zapominać, że w obecnym układzie stosunków międzynarodowych istnieje jeszcze wiele obszarów zależnych, które wbrew normom prawa międzynarodowego traktowane są przez państwa kolonialne jako części składowe tych państw, co wyraźnie jest uwidocznione w nazewnictwie tych obszarów, określanych niejednokrotnie jako terytoria zamorskie, departamenty zamorskie itp. Gdyby konwencja weszła w życie przed uzyskaniem niezależności przez takie obszary, to w momencie późniejszego zdobycia niepodległości to nowo powstałe państwo nie miałoby prawie żadnych praw odnośnie do dóbr kulturalnych powstałych przed datą uzyskania niepodległości, gdyż wcześniej byłyby już uznane za własność innego państwa, w skład którego — bez swej woli — wchodził naród państwa nowoutworzonego.

Problem ten dotyczy również wszystkich już istniejących państw wyzwolonych, które nie mają uregulowanych spraw sukcesyjnych z państwami, które sprawowały nad nimi władzę kolonialną. Możliwość takiej interpretacji nie została ograniczona przez wprowadzenie artykułu dziewiątego w brzmieniu następującym: „państwa strony niniejszej konwencji będą szanować spuściznę kulturalną terytoriów, za których politykę zagraniczną strony te ponoszą odpowiedzialność i będą chronić te terytoria przed niebezpieczeństwami wynikającymi z nielegalnego importu, eksportu i transferu własności”. Wcześniejsza praktyka międzynarodowa dobitnie wskazuje jak państwa kolonialne pojmują swoje obowiązki w zakresie ochrony dorobku kulturalnego obszarów zależnych. W aktach prawnych regulujących ochronę dóbr kulturalnych w koloniach, znajdujemy wyraźne zabezpieczenie interesów państwa sprawującego tam administrację i jeśli zamieszczone są w nich postanowienia zakazujące eksportu dóbr kulturalnych poza granice danego terytorium, to równocześnie przyznaje się państwu macierzystemu prawo pierwokupu takich dóbr kulturalnych³¹. Jeśli artykuł dziewiąty ma istotnie pełnić rolę wskazówki prawnej dla państw kolonialnych, to powinien on zawierać w swej treści jednoznaczne zobowiązanie tych państw do powstrzymywania się od wywozu dóbr kulturalnych z obszarów zależnych.

Dwukrotnie w omawianym artykule spotykamy sformułowanie: *kraj pochodzenia dobra kulturalnego*. W obu przypadkach dotyczy to sytuacji, w której zgoda kompetentnych władz kraju pochodzenia rozstrzyga o legalności nabycia przez inne państwo lub jego obywateli. Pozostaje sprawą niewyjaśnioną, jak interpretować to pojęcie w świetle całości tego artykułu, biorąc jednocześnie pod uwagę różnorodność legislacyjnych rozwiązań przyjętych przez poszczególne państwa. W grę może wchodzić państwo, którego obywatelem jest twórca danego dobra, państwo którego obywatelem jest właściciel, państwo na obszarze którego mieszka właściciel oraz państwo, na obszarze którego dany obiekt znajduje się w określonym momencie czasowym. Ilustracją wysuniętych wątpliwości, a zarazem dowodem, że nie są to tylko akademickie problemy, może być sprawa zbiorów Calouste Goulbekiana, która miała miejsce we Francji w latach pięćdziesiątych. Calouste Goulbekian zgromadził w ciągu długich lat wielką kolekcję dzieł sztuki w specjalnie w tym celu wybudowanym gmachu przy avenue d'Iena w Paryżu. Rozporządzeniem testamentowym stworzył fundację swego imienia z siedzibą w Lizbonie, która zgodnie z jego wolą miała stać się centrum kolekcji. Wykonawcom testamentu władze francuskie odmówiły wydania licencji wywozowej i stanęli oni w obliczu konieczności wyboru: bądź utworzenia muzeum w Paryżu,

bądź odsprzedania zbiorów rządowi francuskiemu. Sam zaś Goulbekian był z pochodzenia Turkiem naturalizowanym w Wielkiej Brytanii, przy czym jego stałe miejsce zamieszkania znajdowało się w Portugalii³².

Ostatni punkt „f” cytowanego artykułu czwartego został umieszczony w tym celu, aby — jak wyjaśniają autorzy projektu — wyraźnie zaznaczyć, że postanowienia konwencji nie będą miały mocy wstecznej. Pomijając fakt, że w prawie międzynarodowym istnieje nie kwestionowana norma, w myśl której umowa międzynarodowa nie działa retroaktywnie³³ oraz przyznając, że w braku umieszczenia tej zasady prawnej wiele państw mogłoby się wahać przed podpisaniem konwencji, to nieodparcie nasuwa się przekonanie, że postanowienie powyższe nie powinno być zamieszczone w ramach artykułu określającego warunki legalnego nabycia własności dóbr kulturalnych. W obecnym ujęciu postanowienie to sankcjonuje wszelkie wcześniejsze akty wywozu, przywozu i przeniesienia własności, nadając im tytuł prawny niczym nie odparty w ewentualnych przyszłych rokowaniach w przedmiocie zwrotu nielegalnie zbytych dóbr kulturalnych.

Projekt konwencji zawiera szeroko rozbudowane postanowienia określające obowiązki państw w zakresie wewnętrznej organizacji służb ochrony, ich zadań i uprawnień. Projekt przewiduje wprowadzenie przez strony przyszłej umowy szeregu środków i metod, które w maksymalnym stopniu powinny zabezpieczać każde poszczególne państwo przed zubożeniem dziedzictwa kulturalnego³⁴. Ta część projektu jest opracowana najlepiej, uwzględnia bogate doświadczenia państw, które od lat starają się przeciwstawić zagrożeniom płynącym z nielegalnego obrotu dobrami kulturalnymi. Trzeba przyznać, że zadania postawione przed państwami są trudne i bardzo kosztowne. Aby ułatwić państwom wykonanie tych postanowień, projekt przewiduje wielopłaszczyznową pomoc ze strony UNESCO i innych organizacji wyspecjalizowanych³⁵.

Zagadnienie restytucji utraconych dóbr kulturalnych stanowiło i stanowi nadal najbardziej newralgiczny punkt wszelkich proponowanych lub przyjętych rozwiązań w zakresie ochrony. Treść tych przepisów w decydujący sposób rozstrzyga o efektywności całej misternie zbudowanej konstrukcji prawnej. Projekt konwencji przyjmuje w tym względzie bardzo zasadnicze postanowienia, nadaje im charakter publiczno-prawny, odrywa od skomplikowanych i różnorodnych unormowań prawa wewnętrznego, Z góry też można przewidzieć, że postanowienia te staną się przedmiotem ataku ze strony tych państw, które niechętnie ustosunkowały się do samej idei zorganizowanej ochrony dóbr kulturalnych, której podstawą byłaby wielostronna umowa międzynarodowa. Pań-

stwa te w pierwszym etapie będą pragnęły osłabić skuteczność konwencji, proponując zapewne inne rozwiązania z powołaniem się na rezolucję z 1964 roku, która w kwestii restytucji odsyłała do przepisów prawa obowiązującego w państwie, na obszarze którego znajduje się w chwili sporu żądane dobro³⁶. Licząc się z dużym prawdopodobieństwem podważania słuszności proponowanych rozwiązań, wydaje się rzeczą pożądaną, aby delegacja polska na Konferencję Generalną UNESCO szczególnie wnikliwie i przekonywająco przygotowała poparcie dla projektowanych rozwiązań w zakresie rewindykacji, proponując ponadto pewne niewielkie zmiany. Polska należąc do grupy tych państw, które specjalnie są narażone na poważny uszczerbek swego dziedzictwa kulturalnego, spowodowany przez nielegalny wywóz dóbr kulturalnych³⁷, jest szczególnie predysponowana do roli gorącej orędowniczki radykalnych postanowień związanych z kwestią restytucji.

Projekt konwencji przewiduje dwa tryby postępowania przy dochodzeniu odzyskania utraconych dóbr. Pierwszy — tryb uproszczony, w którym nie dochodzi do postępowania sądowego, ma zastosowanie w sytuacji, gdy służby celna lub inny upoważniony organ zatrzyma przy wwozie na obszar danego państwa obiekt nie posiadający certyfikatu wydanego przez władze państwa, z którego został wywieziony. Państwo wwozu ma — płynący z konwencji — obowiązek sekwestracji przedmiotu i zapewnienia pełnej informacji o zatrzymaniu nielegalnie wwiezionego obiektu. W chwili zgłoszenia żądania zwrotu przez państwo pochodzenia przedmiotu, następuje akt bezpośredniego przekazania. Obowiązek zwrotu ograniczony jest terminem trzech lat, po upływie którego państwo wwozu ma prawo swobodnego rozporządzenia zatrzymanym przedmiotem³⁸. Upływ trzyletniego terminu nie powoduje wygaśnięcia roszczenia po stronie państwa, które utraciło dobro kulturalne. Może ono wstąpić na drogę postępowania sądowego przed sądami państwa, do którego wwieziono dochodzony obiekt — jest to drugi tryb: złożony. Sąd ma obowiązek orzec rewindykację, jeśli spełnione są następujące warunki: nie upłynął trzydziestoletni okres przedawnienia, liczony od daty kradzieży, utraty lub nielegalnego wwozu, oraz jeśli przewód sądowy wykaże złą wiarę posiadacza³⁹. Zapewne obawa przed zbyt daleko posuniętym radykalizmem skłoniła projektodawców do wyodrębnienia

sytuacji prawnej, w której występuje posiadacz w dobrej wierze. Autorzy projektu uznali za konieczne wprowadzić w tym przypadku jeszcze jeden rodzaj postępowania, tym razem administracyjnego, prowadzonego przez organy państwa wwozu. W oparciu o przepisy, specjalnie w tym celu wydane, następowaloby przejęcie dochodzonego dobra na rzecz użyteczności publicznej. Przekazanie przedmiotu sporu poszkodowanemu państwu uwarunkowane byłoby wcześniejszym złożeniem ustalonej kompensaty, wypłaconej następnie posiadaczowi w dobrej wierze⁴⁰. Cała ta operacja jest zbędna, bo w niczym nie modyfikuje praw i obowiązków stron, a tylko przedłuża postępowanie i zwiększa koszty.

Interes posiadacza w dobrej wierze byłby w pełni zabezpieczony, gdyby obowiązek zapłaty sumy kompensacyjnej był ustalony w toku postępowania sądowego. Na gruncie postanowień dotyczących restytucji możemy wyodrębnić instytucję ochrony specjalnej. Podlegają jej dobra kulturalne, które w myśl przepisów prawa wewnętrznego są obiektami niezbywalnymi i wpisane są do rejestrów klasyfikacyjnych. Państwo, które utraci taki obiekt, będzie mogło — niezależnie od upływu czasu — wystąpić o jego zwrot, bowiem roszczenia w stosunku do dóbr, uznanych za niezbywalne i zarejestrowanych, nie podlegają przedawnieniu⁴¹.

Kończąc rozważania, można postawić pytanie, jakie skutki prawne o charakterze ogólnym przyniesie uchwalenie konwencji. Wydaje się, że najistotniejsze znaczenie polegać będzie na tym, że od momentu wejścia w życie konwencji, państwa, z mocy prawa międzynarodowego, będą zobowiązane chronić nie tylko własne dobra kulturalne, ale również dobra należące do innych członków społeczności międzynarodowej. W zakresie uprawnień, które nabędą strony tej umowy międzynarodowej, najdonioślejszym będzie prawo występowania z roszczeniem o zwrot utraconego dobra kulturalnego nie tylko wtedy, gdy stanowi ono własność państwa, ale również gdy jest przedmiotem własności jakiegokolwiek osoby prawa wewnętrznego. Państwo nie będzie wówczas występować jako pełnomocnik określonej osoby, ani też z tytułu wykonywania opieki dyplomatycznej nad swoimi obywatelami, lecz we własnym imieniu, w obronie własnego, prawnie chronionego interesu — utrzymania nienaruszonego zasobu narodowych dóbr kulturalnych.

¹ Analiza prawna konwencji z 1954 r. oraz całokształt zagadnień ochrony dóbr kulturalnych w czasie wojny — zob. St. Nahlik, *Grabież dzieł sztuki — rodowód zbrodni międzynarodowej*, Wrocław-Kraków, 1958, s. 482 oraz St. Nahlik, *La protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé*, Leyde, 1967, s. 163.

² Obecnie pojęcie to spotykane jest częściej w aktach prawa wewnętrznego np. używa go ustawa polska z 1962, ustawa japońska, Nowej Gwinei, Republiki Korei.

³ W obowiązującym do dziś na terenie Libanu ustawodawstwie z roku 1933, przyjęto definicję, w której za zabytek uznaje się wszystkie przedmioty powstałe przed rokiem 1700. Arrêté No 166-LR portant règlement sur les antiquités en Syrie et au Liban, „Bulletin Officiel des actes administratifs du Haut-Commissariat”. No du 30 Novembre 1933.

⁴ Konstrukcję taką spotykamy w ustawodawstwie włoskim, w którym przyjęto, że charakter zabytkowy nabywa przedmiot po upływie 50 lat od jego powstania — art. 1 ust. 2 Legge 1 guigno 1939, n 1089 Sulla tutela delle Cose d'Intesse Artistico o Storico: ten sam okres 50 lat przyjmuje ustawodawstwo holenderskie, Paragraf l'Act of June 22, 1961 Containing Provisions in the Interest of the Preservation of Monuments of History and Art. Termin dłuższy, bo aż 100 lat przyjęto w Indiach. Paragraf 2 (IV) Antiquities [Export Control] Act, 1947, Act No. XXXI of 1947 amended up to 1956.

⁵ W myśl art. 1 Loi No. 215 du 31 Octobre 1951 sur la protection des antiquités — Zjednoczona Republika Arabska przez zabytek rozumie rzeczy ruchome i nieruchome, które powstały od epoki prehistorycznej do końca panowania kedyfa Ismail'a, tj. do roku 1879.

⁶ O uprawnieniach i obowiązkach właścicieli dóbr kulturalnych w Polsce — zob. A. Kopff, *Własność dóbr kultury*, „Studia cywilistyczne”, tom XII—XIV, Kraków, 1969, s. 179—194.

⁷ Art. 18 ustawy irackiej — Antiquities Law No. 59 of 1936 przewiduje możliwość konfiskaty zabytku jeśli właściciel lub posiadacz nie zarejestruje go w terminie wyznaczonym przez ustawę.

⁸ Art. 5 Loi No. 293 du 13 Février 1932 concernant la protection officielle des monuments oeuvres et pièces d'important, ce historique, artistique ou archéologique.

⁹ We Francji Minister Sztuk Pięknych może uchylić klasyfikację przedmiotów i tym samym mogą być one wywiezione poza granice Francji — art. 24 Loi du 31 Décembre 1913 sur les monuments historiques. W Polsce zezwolenia na wywóz dóbr kulturalnych udziela Minister Kultury i Sztuki — art. 42 ustawy z 1962 o ochronie dóbr kultury i o muzeach, Dz. U. 1962, nr 10, poz. 48.

¹⁰ G. Clark, *Control on Export of Ancient Treasures*, „The Times”, December 23, 1969.

¹¹ G. Keen, *Art Deals hit by Mussolini Law*, „The Times”, March 17, 1969.

¹² B. Hollander, *The International Law of Art*, London 1959, s. 90.

¹³ Art. 247 Traktatu pokojowego między mocarstwami sprzymierzonymi i skojarzonymi i Niemcami podpisany w Wersalu dnia 28 czerwca 1919, Dz. U. 1920, nr 39.

¹⁴ Ch. de Visscher, *Les monuments et oeuvres d'art en temps de guerre*, „Art et Archeologie, Recueil de Legislation Comparée et de Droit International”, Office International de Musées, 1940, No. 2, s. 34.

¹⁵ H. Tietze, *L'accord Austro-Hongrois sur la répartition de collections de la Maison des Habsbourg*, „Museion”, nr 1—2, Vol. XVII—XVIII, s. 92—97.

¹⁶ Art. XI Traktatu pokoju między Polską a Rosją i Ukrainą podpisany w Rydze dnia 18 marca 1921, Dz. U. 1921, nr 49, poz. 300.

¹⁷ Wszystkie teksty projektów opublikowano w „Art et Archeologie, Recueil de Legislation Comparée et de Droit International”, 1939, No 1.

¹⁸ Tamże, s. 78—87, omówienie i analiza prawna — zob. St. Nahlik, *Międzynarodowa ochrona dzieł sztuki w czasie pokoju*, „W 50 lecie pracy naukowej Juliana Makowskiego”, Warszawa, 1957, s. 236—239.

¹⁹ UNESCO/CUA/123 — Mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et la vente illicites des biens culturels. Rapport préliminaire.

²⁰ UNESCO/CUA/123, Add. 1, Annex 1, Réponses à la lettre circulaire CL/1667, Etats-Unis d'Amerique, s. 8.

²¹ Recommandation concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, UNESCO 1964, CPG 64/VI.13×/ARFS.

²² Konferencja Generalna UNESCO sama określiła charakter swych zaleceń w regulaminie dotyczącym zaleceń dla państw członkowskich i konwencji międzynarodowych. W art. 1 regulaminu czytamy: „Recommendations in which the General Conference formulates principles and norms for the international regulation of any particular question and invites Member States to take whatever legislative or other steps may be required...”, *Manuel of the General Conference*, 1969 edition.

²³ Initial Special Reports by Member States on Action taken by them on the recommendation adopted by the General Conference at its thirteenth session, UNESCO 14C/27, Add. 2.

²⁴ Conseil Exécutif. Quatre-vingt troisième session, Paris, 15 septembre — 10 octobre 1969, 83Ex/1 Rev.

²⁵ UNESCO. Preliminary draft convention concerning the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property. SHC/MD/3, 8 August 1969.

²⁶ Art. 1 — zalecenia — „...sont considérés comme biens culturels les biens meubles et immeubles qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel de chaque pays...” — UNESCO, *Recommandation*, o.c. ss. 4—5.

²⁷ UNESCO. Preliminary draft convention, Annex, o.c. s. 1.

²⁸ UNESCO, Preliminary draft convention, o.c., Article by article commentary, s. 5.

²⁹ Wł. Tatarkiewicz, *Vita brevis, ars brevis „Poezja”*, 1969, nr 3, s. 6.

³⁰ UNESCO, Preliminary draft convention, Annex, o.c. s. 2.

³¹ Zob. G. Micacchi, *La legislation coloniale italienne sur les monuments historiques „Muscion”*, 1932, No. I—II, vol. 17—18, s. 26—29.

³² B. Hollande, o.c., s. 58.

³³ St. Nahlik, *Wstęp do nauki prawa międzynarodowego*, Warszawa, 1967, s. 261.

³⁴ UNESCO. Preliminary draft convention, Annex, o.c. — artykuły od 5 do 13.

³⁵ UNESCO nie będzie tylko zobowiązane do niesienia pomocy o charakterze technicznym, obejmującej konsultacje naukowe oraz wysyłanie ekspertów, ale również do pełnienia

drobnych usług w sporach dotyczących wykonania postanowień omawianej konwencji — art. 14, UNESCO. Preliminary draft convention, Annex, o.c. s. 5.

³⁶ UNESCO, Recommendation, o.c. Paragraphe 16, Restitution ou rapatriement des biens culturels exportés illicitement, s. 10—11.

³⁷ Prasa polska systematycznie publikuje artykuły poświęcone alarmującej sytuacji związanej z wywozem dzieł sztuki z Polski. Szczególnie cenną pozycję stanowił cykl wypowiedzi prof. St. Lorentza zamieszczony w roku 1969 na łamach „Życia Warszawy”.

³⁸ UNESCO. Preliminary draft convention, Annex, o.c. art. 7(f), s. 3.

³⁹ Tamże, art. 10 (i), s. 4. Artykuł ten wyjaśnia kiedy można posiadaczowi przypisać złą wiarę. Zgodnie z brzmieniem tego artykułu posiadacz będzie w złej wierze nie tylko wtedy gdy wiedział, że rzecz została skradziona lub utracona, ale również jeśli wiedział, że została nielegalnie wwieziona na obszar państwa, w którym uzyskał posiadanie dochodzonego obiektu.

⁴⁰ Tamże, art. 10 (d).

⁴¹ Tamże, art. 10 (e).

WYSTAWY

Stanisław Lorentz

WYSTAWY MILLENIALNE

Pomysł urządzenia za granicą — w związku z obchodami millennialnymi — wielkich retrospektywnych wystaw, obrazujących rozwój kultury artystycznej w Polsce w ciągu tysiąclecia, zrodził się nie w toku prac przygotowawczych do uroczystości, lecz w czasie ich trwania. Otrzymaliśmy bowiem w r. 1960 propozycję urządzenia retrospektywnej wystawy w r. 1961 w Bordeaux w ramach dorocznego festiwalu sztuki. Wtedy to powziąłem koncepcję przedstawienia w salach Muzeum Sztuk Pięknych w Bordeaux, przeznaczonych na naszą wystawę, pokazu arcydzieł sztuki, ilustrujących polską kulturę artystyczną w ciągu wieków. Były na tej wystawie i dzieła sztuki średniowiecznej — obrazy, rzeźby, sztuka zdobnicza, i następnych epok, aż po drugą połowę XIX w., przy czym w tym ostatnim okresie dominującym akcentem były obrazy Piotra Michałowskiego. Po raz pierwszy pokazaliśmy wówczas za granicą *Madonnę z Kruźlowej*, *ornat Kmity*, *kielich i patenę Konrada Mazowieckiego*, *hermę św. Zygmunta* i wiele innych dzieł sztuki, mogących przyciągnąć uwagę cudzoziemskiego widza. Wystawa zyskała sobie ogromny sukces i omówiona była w licznych, bardzo pozytywnych artykułach prasowych. Miarą sukcesu była usilna prośba i nawet nalegania „Galerie Charpentier” w Paryżu, by wprost z Bordeaux przewieźć wystawę do ich sal wystawowych. Nie chciałem się na to zgodzić, „Galerie Charpentier” wprawdzie urządzała w tym czasie wiele pięknych wystaw, ale ze względu na jej prywatny i handlowy charakter nie uważałem za właściwe umieszczać tu reprezentacyjnej wystawy polskiej. Myślałem, że taką wystawę — zresztą znacznie większą niż w Bordeaux — urządzić będzie trzeba w Paryżu i jako pokaz oficjalny, w pomieszczeniu rangi międzynarodowej, np. w Oran-

gerie, w Musée des Arts Décoratifs lub w Petit Palais, gdzie rząd francuski gościł największe i najważniejsze wystawy z innych krajów.

W następnych latach — w moich rozmowach z dyrektorami muzeów na terenie Stanów Zjednoczonych — krystalizować się zaczęła koncepcja zorganizowania podobnej jak w Bordeaux wystawy, w jednym z wielkich muzeów amerykańskich. Idea ta przybrała najbardziej konkretną formę i to bardzo dla nas korzystną, gdy zaproponował mi — urządzenie dużej polskiej wystawy retrospektywnej — dyrektor jednej z najważniejszych amerykańskich instytucji muzealnych: The Art Institute of Chicago. Nawiązanie tej wystawy do obchodów millennialnych nasuwało się w sposób jak najbardziej oczywisty, ze względu na chicagowską Polonię.

Wystawa w Chicago na jesieni 1966 r., przewieziona stąd do Filadelfii, a następnie w początku 1967 r. do Kanadyjskiego Muzeum Narodowego w Ottawie, cieszyła się w każdym z tych miast ogromnym powodzeniem. Miarą tego była frekwencja, która w każdym z trzech muzeów wynosiła ponad 80.000 osób. Tak ogromne zainteresowanie budziła wystawa ze względu na jej szeroki zakres chronologiczny, różnorodność eksponatów, ich staranny wybór, ale też ze względu na szeroki zakres tematyki. Wystawa nie ograniczała się do pokazu ciekawych dzieł sztuki, lecz w ogólnych zarysach obrazowała rozwój kultury artystycznej w Polsce, obejmowała więc i to, co w Polsce i przez artystów polskich zostało stworzone, i to, co specjalnie dla Polski wykonano za granicą, i to co importowali polscy mecenasi, a więc co stanowi wyraz gustu polskich kolekcjonerów. Znalazły się więc na wystawie oczywiście i *arrasy Jagiellońskie* i *widoki Warszawy Canaletta* i ano-

nimowe dzieła sztuki, należące do polskiej kultury artystycznej bez względu na to, jakiej narodowości był artysta, który je wyprodukował. W każdym z tych miast wystawa była tak skomponowana według naszych projektów, by uwidocznic i uzasadnić dwie tezy: 1. że Polska w ciągu tysiąclecia uczestniczyła w rozwoju europejskiej kultury artystycznej, 2. że Polska w ramach tego ogólnego rozwoju wytworzyła też własne odrębne wartości artystyczne i kulturalne. Tak też to wszędzie było rozumiane przez zwiedzających i recenzentów. Wystawa w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, zamykająca się nazwiskiem Matejki, miała charakter reprezentacyjnej wystawy millennialnej.

Wystawa nasza w Paryżu w r. 1968 urządzona była — po wielu dyskusjach — w Petit Palais, a więc w lokalu jak najbardziej reprezentacyjnym. A raczej od razu trzeba powiedzieć, że ta wystawa składała się z 2 części: retrospektywnej — do Młodej Polski — w Petit-Palais i towarzyszącego jej pokazu sztuki współczesnej w Musée Galliera. Wystawa w najśłynniejszym pomieszczeniu Paryża, na wielkim szlaku turystycznym, w najlepszym sezonie, niewątpliwie odegrała pozytywną rolę, Ale na pewno nie w pełni była wykorzystana i nie miała tak wielkiego sukcesu, na jaki zasługiwała, nie z naszej winy. Strona francuska zastrzegła sobie zaprojektowanie i zrealizowanie ekspozycji, co miało fatalne rezultaty. Koncepcje wystawy były niejasne, epoki często pomieszane, najcenniejsze eksponaty — jak Madonna z Kruźlowej — zsunięte w bok, obrazy z XIX w. tak źle oświetlone, że mało widoczne i.t.d. Wystawa miała powodzenie i zapisać ją możemy na dobro, ale na pewno mogła odegrać znacznie większą rolę. Szkoda, że to właśnie w paryskim środowisku o tak wielkich polsko-francuskich tradycjach, wystawa nie stała się manifestacją szerszą, a rangi wyższej niż seryjna.

Pomyłką była wystawa sztuki współczesnej w Musée Galliera. Trzeba tu od razu wyjaśnić, że sale tego t.zw. Muzeum od dawna nie mają muzealnego ani wystawowego charakteru, lecz służą celom aukcyjnym. Gdy w Hôtel Drouot wyprzedaje się wszystko, tu organizuje się aukcje znanych kolekcji i wybitnych dzieł sztuki. Poważne wystawy sztuki współczesnej urządza się w Muzeum Narodowym Sztuki Współczesnej, w Muzeum Sztuki Współczesnej miasta Paryża, w Grand Palais, ale nie w Musée Galliera. Taki też był rezultat, że na tej wystawie, dobrze pomyślanej i urządzonej, było pusto, i nie wypełniła ona tych zadań, które jej wyznaczono.

Z największą radością stwierdzić trzeba, że nasza wielka millennialna wystawa w Londynie była (od początku) i zakończyła się niezwykle wprost sukcesem. Takiego sukcesu nigdy i nigdzie nie miała żadna polska wystawa za granicą. Takiego sukcesu polskiego

za granicą w dziedzinie kultury artystycznej nigdy nie przeżyłem w ciągu mej wieloletniej działalności na polu międzynarodowej współpracy kulturalnej.

Była to wystawa naprawdę i najbardziej millennialna ze wszystkich, bo rozpoczynał ją t.zw. „wołek” wawelski, a kończyły dzieła sztuki współczesnej z ostatnich lat. Najbardziej imponująco przedstawiało się na wystawie średniowiecze i we wszystkich recenzjach temu okresowi okazywano największe zainteresowanie. Podobała się zwłaszcza sala o przyziemnym świetle z podświetlonymi wyrobami złotniczymi wokół przy ścianach i po środku z Madonną z Kruźlowej, pod polichromowanym stropem z drewnianego kościółka w Kozach. Koncepcję ekspozycyjną tej sali trzeba uznać za najlepsze rozwiązanie na wystawie, której opracowanie artystyczne powierzone było prof. Adamowi Młodzianowskiemu z Krakowa.

Z wielu względów słuszne było rozszerzenie zakresu wystawy w niewielkiej sali, w której dominował portret Kopernika. Przy nim umieszczono berła rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego z XV w., a w gablotach najdawniejsze druki krakowskie i rękopisy iluminowane, świadczące o rozwoju nauki w Polsce w okresie Odrodzenia i roli Krakowa, jako poważnego europejskiego ośrodka naukowego i kulturalnego w czasach Renesansu. Wystawa stworzyła wyjątkową okazję uwydatnienia międzynarodowej pozycji Polski w XVI w. i tę okazję dobrze wykorzystano.

Natomiast mniej szczęśliwie rozwiązano salę, poświęconą sztuce Okresu Odrodzenia, w której m.in. pokazano kilka arrasów Jagiellońskich, głowy ze stropu Sali Poselskiej na Wawelu, portrety i wybrane zabytki z różnych dziedzin. Nie powiązało się to w przejrzystą i dobrze skomponowaną całość.

Za to znów pochwalić trzeba koncepcję 3 sal, obejmujących okres „Sarmatyzmu”, rozpoczynających się od Sali Sobieskiego. Polskie odrębności w dziedzinie kultury przedstawiono tu w sposób jasny i zrozumiały. Słusznie ukazano tu wiele tkanin różnego rodzaju i bardzo słusznie całą salę poświęcono portretom „sarmackim” i trumiennym. Można mieć tylko żal, że dobór portretów był nie najlepszy, a w szczególności — że nie włączono do wystawy wspaniałego portretu Tęczyńskiego z Wawelu. Imponująco wyglądała w zakończeniu tego działu silnie podświetlona witryna z barwnymi i lśniącymi złotem pasami polskimi.

I znów zastrzeżenia można mieć do ekspozycji Okresu Oświecenia w Polsce, zsunięcia na bok widoków Warszawy Canaletta, wysunięcia na plan pierwszy obrazu Norblina, zagubienie wszechstronnego rozwoju nauki i sztuki w tym czasie w Warszawie — co dla czasów renesansu w Krakowie tak dobrze pokazano w poprzednich salach. Pokaz

malarstwa XIX w. był szablonowy, okres „Młodej Polski” zagubił się, sztuka współczesna budziła największe zastrzeżenia, zarówno ze względu na wybór, jak i ekspozycję. W sali centralnej urządzono coś w rodzaju mauzoleum dla sztuki Dunikowskiego. Niestety nie dało to zamierzonego efektu. Chyba też nie słusznym pomysłem było otapetowanie plakatami sali wykładowej. Krytycy zwracali na to uwagę, że plakat polski jest już znany w Angli w znacznie szerszym i ciekawszym wyborze. Szkoda, że zrezygnowano z pierwszego pomysłu umieszczenia tu fotografii zabytków architektury, co doskonale dopełniłoby wystawę typu millennialnego. Wprawdzie umieszczono kilkanaście wielkich powiększeń fotograficznych na ścianach westibulu wystawy, gdzie znajduje się kasa i lada z wydawnictwami; ale choć było to pożyteczne, miało jednak charakter dekoracji biura podróży, a nie wystawy, obrazującej zarys rozwoju architektury w Polsce. W ogólnym obrazie wystawy dział sztuki współczesnej budził zastrzeżenia bardzo wielu krytyków i recenzentów.

Po tych uwagach krytycznych zastanowić się trzeba nad ogólną oceną wystawy i przyczynach, dla których odniosła tak wielki sukces.

Najpierw wymienić trzeba lokal — sale wystawowe Royal Academy w samym centrum Londynu, najbardziej reprezentacyjne pomieszczenie w Anglii, w którym odbywają się najwspanialsze, słynne wystawy. Takiej, nie tylko życzliwości, ale i serdeczności z jaką odnieśli się do naszej wystawy Prezes Royal Academy Sir Thomas Monnington i jej naukowy Sekretarz Sidney C. Hutchinson, nie można wspominać bez prawdziwego wzruszenia. Do właściwego ustawienia rangi wystawy doskonale przyczynił się były dyrektor Polskiego Instytutu Kultury w Londynie, Prof. Osman Achmatowicz, dyrektor obecny prof. dr G. L. Seidler i wicedyrektor Bohdan Drozdowski. Gorącego poparcia udzielał nasz Ambasador w Londynie doc. dr Marian Dobrosielski.

Oczywiście zwiedzających interesowały wspaniałe dzieła sztuki i kultury artystycznej, których tak wiele było na wystawie. Ale najbardziej ich chyba fascynowało to, że eksponaty nie były rozmieszczone mechanicznie w chronologicznym porządku, lecz przedstawione w zespołach, że te zespoły ilustrowały problemy z zakresu kultury i sztuki, że grupowano je też tak, by jak najlepiej ukazać wartości artystyczne, ale też tak, by można było zrozumieć, co miały wyrażać w intencji artysty lub mecenasa. To wszystko było nowe, bo w Anglii na ogół niewysoki, banalny jest poziom ekspozycji na wystawach krajowych i międzynarodowych. Sir Thomas Monnington dał wyraz uznaniu dla naszej ekspozycji w słowach: „Dopiero polska wystawa otworzyła nam oczy na możliwości wystawowe, jakie tkwią w salach Royal Academy”. Wielu recenzentów zwracało na to uwagę,

że wielką zaletą wystawy jest różnorodność materiałów, wspólnie przedstawionych: rzeźby, obrazy, dzieła sztuki zdobniczej — to ciągle zaskakuje widza, pobudza jego zainteresowania, pozwala rozszerzyć i pogłębić zakres obserwacji.

Recenzenci i zwiedzający wystawę okazywali duże zainteresowanie tymi eksponatami, które świadczyły — czy to ze względu na treść, czy na formę — o odrębności polskiej kultury artystycznej i polskiej kultury w ogóle. Chyba podobnie jak w Paryżu, najczęściej wymieniano portrety trumienne, ale też tkaniny w ogóle, pasy polskie, portrety, zbroje i to wszystko, co najbardziej oczywiście wyróżnić było można jako inne, niż powszechnie spotykane w kulturze europejskiej. Zasługuje to na uwagę, że i recenzenci i zwiedzający wystawę doskonale dostrzegli i zrozumieli też, że Polska w ciągu wieków współuczestniczyła w rozwoju kultury europejskiej i właściwie ocenili zespół eksponatów na wystawie. Co budziło szczególne zainteresowanie i prawdziwe a głębokie uznanie — to ratowanie dóbr kultury w czasie ostatniej wojny i niemieckiej okupacji oraz odbudowa nie tylko poszczególnych zabytków, ale całych zespołów historycznych.

Doskonały i pięknie wydany katalog wystawy, bogato ilustrowany, jest dziełem zespołowym polskich historyków sztuki. To trwały dorobek wystawy, pierwszy — po angielsku — zarys historii kultury artystycznej w Polsce. Pierwszy nakład katalogu (5.000) rozszedł się w ciągu 2 tygodni, drugi nakład — w ciągu 4 dni. Wystawa trwała 2 miesiące (styczeń—luty 1970), zwiedziło ją ponad 50,000 osób, co w stosunkach angielskich jest cyfrą rekordową.

Ogólna ocena wystawy wypadnie więc bardzo dobrze. Jej koncepcja zrodziła się przed 10 laty, rozwijała poprzez wystawy w Ameryce i Paryżu, uzyskała szczytowy kształt w Londynie. Na wszystkich tych etapach wystawa dała nam ogromny pożytek i jeśli chodzi o cudzoziemców, i Polonię zagraniczną. Polacy — zwłaszcza w Chicago i Londynie — byli dumni, że należą, lub pochodzą z narodu, który w ciągu wieków uczestniczył w rozwoju kultury europejskiej i wytworzył własne odrębne wartości, co udokumentowała i upowszechniła wystawa w krajach, gdzie o Polsce ciągle wie się niezbyt dużo. Dla publiczności amerykańskiej i angielskiej wystawa była prawdziwym odkryciem, czemu recenzenci powszechnie dali wyraz. Lepszej propagandy nikt nam nie mógł zrobić. Dlatego też ta wystawa ma znacznie szersze niż tylko kulturalne znaczenie.

Wystawa w Londynie zamyka cykl wystaw millennialnych. Takich wystaw z wielu względów już nie należy organizować. Teraz pomyśleć trzeba o nowych formach dużych wystaw międzynarodowych, takich, które by zostały za granicą dostrzeżone i dopomogły w utrwaleniu naszej pozycji w kulturze powszechnej.

Jerzy Banach

1000 LAT. SZTUKI W POLSCE

WYSTAWY W PARYŻU i LONDYNIE W LATACH 1969 i 1970

Spośród wielkich wystaw obrazujących polską kulturę artystyczną, zorganizowanych poza granicami kraju w ciągu dwudziestu pięciu lat istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, dwie bez wątpienia wysuwają się na czoło. Pierwsza, w Paryżu, była otwarta w Muzeum Petit Palais od 25 kwietnia do 21 lipca 1969, druga w Londynie, była ekspozycja w Burlington House, siedzibie Królewskiej Akademii Sztuk (Royal Academy of Arts) od 3 stycznia do 1 marca 1970. Obie wystawy łączy ten sam tytuł „1000 lat sztuki w Polsce” („Mille ans d'art en Pologne”, „1000 Years of Art in Poland”), ta sama u ich podstawy idea oraz zasadnicza koncepcja doboru eksponatów. Różni natomiast, i to znacznie, nie tylko ilość przedmiotów wystawionych, lecz także nieco odmienny zakres chronologiczny i tematyczny eksponatów, inny sposób podkreślenia związków między nimi i na koniec koncepcja i realizacja prezentacji eksponatów. W sumie różnice są tak duże, że nie tylko możemy, lecz wprost musimy mówić o dwóch odmiennych wystawach. Trzeba jednak ich omówienie zacząć od tego, co je łączy.

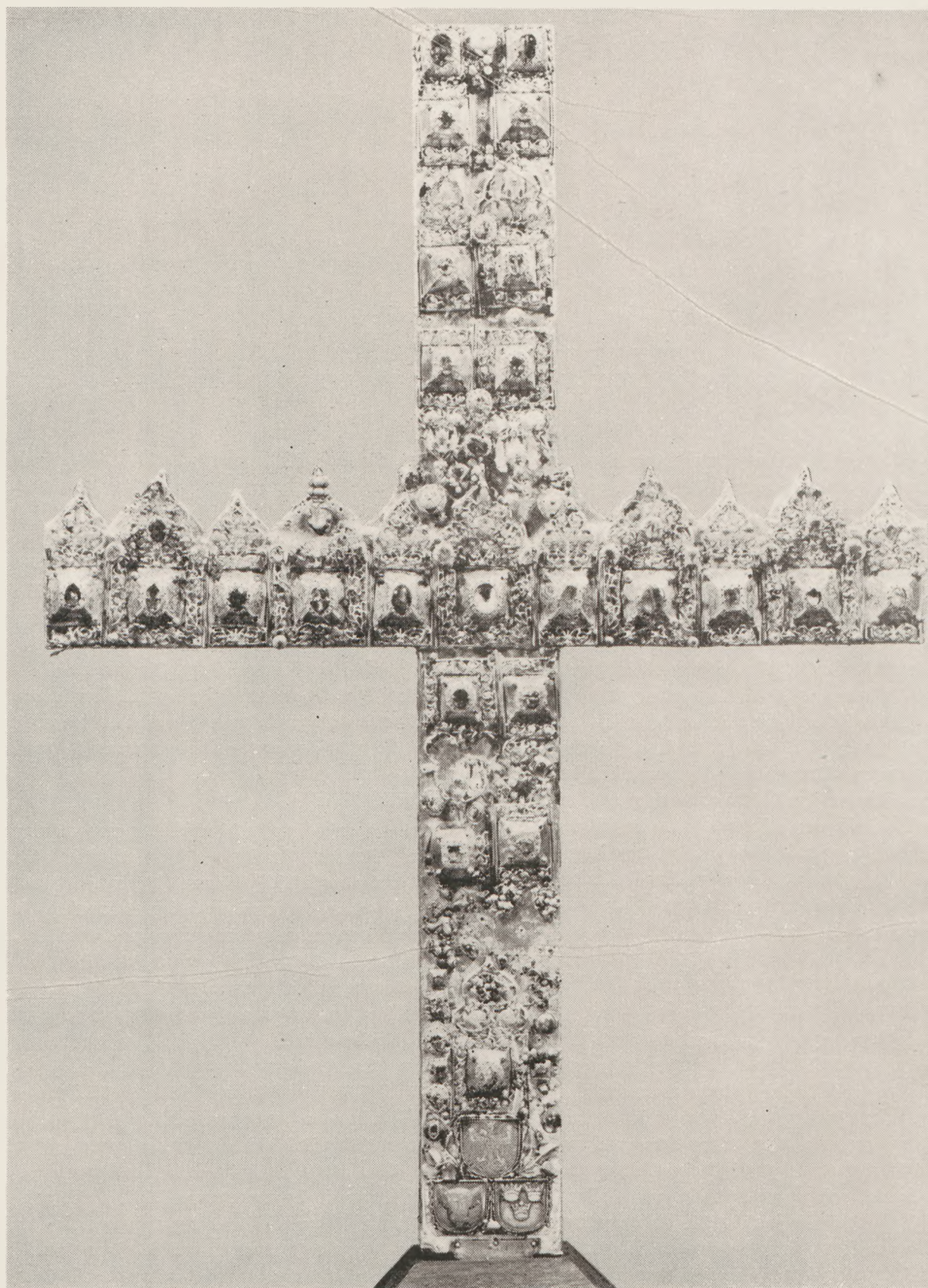
Wszyscy mamy w pamięci uroczystości Tysiąclecia Państwa Polskiego celebrowane w latach 1960—1966 przez całe bez wyjątku społeczeństwo. Nasuwa się pytanie, jaki jest z państwowym jubileuszem związek obu wystaw noszących ten sam tytuł, w którym wyraźnie zaznacza się tysiąclecie. Otóż trzeba stwierdzić, że idea wystaw zrodziła się w atmosferze obchodów Tysiąclecia, a jakkolwiek obie wystawy miały początkowo inne nazwy, to jednak podstawą ich koncepcji była wcześniejsza ekspozycja związana z obchodami Tysiąclecia. Mianowicie w latach 1966—

1967 w Stanach Zjednoczonych A.P. (w The Art Institute of Chicago i w Philadelphia Museum of Art) oraz w Kanadzie (The National Gallery of Canada w Ottawie) została pokazana wystawa pt. „Treasures from Poland”¹. Ekspozycję tę, obejmującą 127 obiektów pochodzących z okresu od w. XI do połowy w. XIX, przygotowały w kraju naukowo i organizacyjnie trzy muzea: Muzeum Narodowe w Krakowie i w Warszawie oraz Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, na drugiej zaś półkuli organizował ją Instytut Sztuki w Chicago. Pierwsze zdanie wstępu do katalogu tej wystawy zawiera stwierdzenie, że „została ona zorganizowana dla upamiętnienia Tysiąclecia Polski”².

Skoro wymieniamy tutaj najbliższą poprzedniczkę wystaw „1000 lat” w Paryżu i w Londynie, należy wspomnieć również i dwie inne ekspozycje, bardziej odległe w czasie, które winny być uznane także, choć w różnym stopniu, za ważne ogniwa procesu udostępniania i propagowania za granicą skarbów naszej kultury artystycznej. Pierwsza z nich i zapewne najwcześniejsza, to wystawa szczytowych osiągnięć sztuki Krakowa z lat 1450—1550, pokazana w r. 1958 w Gandawie w ramach ogólnoeuropejskiej ekspozycji Złotego wieku wielkich miast³. Dała ona możliwość ukazania artystycznej kultury tego miasta, wówczas stolicy Polski i faktycznego centrum sztuki kraju, dziesiątkom tysięcy ludzi, którzy przybyli do Belgii w związku z wystawą EXPO 1958, czynną w Brukseli⁴. Przypomnijmy, iż przedstawienie sztuki Krakowa zostało uznane — obok Londynu — za najlepsze spośród 18 miast reprezentowanych w Gandawie. Wystawa druga to „Skarby sztuki polskiej,”

wybór 75 obiektów od średniowiecza do 2 połowy wieku XIX, pokazany obok „Arcydzieł muzeów polskich” w r. 1962 w Muzeum w Bordeaux. Zaznaczmy, że w katalogu wystawy w Bordeaux nie brak

wzmianki o polskim Tysiącleciu. Ekspozycja ta pozostawiła we Francji trwałe ślady, skoro nawiązuje do niej w przedmowie do katalogu paryski współorganizator wystawy „1000 ans d'art en Pologne”.



Ryc. 7. Krzyż z koron XIII i XIV w. Skarbiec katedry na Wawelu



Ryc. 8. Pietà Mistrza Pięknych Madonn, po 1410. Kościół św. Barbary w Krakowie

W połowie roku 1966, gdy przygotowania do wystawy „Treasures from Poland” weszły w fazę wykonawczą, rozpoczęły się wstępne rozmowy dotyczące przyszłych wystaw milenijnych⁵ w Paryżu i w Londynie.

Rozmowy w obu stolicach toczyły się od początku w inny sposób i na innych płaszczyznach. Przyczyną tego jest odmienna struktura międzynarodowej wymiany artystycznej w obu krajach. Projektowana wystawa polska we Francji została ujęta w ramy umowy o wymianie kulturalnej między obu państwami, organizacyjnie zaś podporządkowana dwóm francuskim ministerstwom: Spraw Zagranicznych i Kultury. Sytuację dodatkowo wzbogacał fakt, że wystawa znalazła w Paryżu przyjęcie w budynku Petit Palais, należącym do miasta Paryża, a więc związanym administracyjnie z Radą Paryża i prefektem tego miasta. W sumie więc zrealizowanie wystawy wymagało wielu rozmów na wielu szczeblach.

W Anglii sprawą wystawy od początku zainteresowana została Królewska Akademia Sztuk, która, jakkolwiek korzysta z najwyższego protektoratu, jest jednak instytucją prywatną, rodzajem stowarzyszenia artystycznego. Niewątpliwie taka sytuacja w znacznym stopniu ułatwiła przygotowanie wystawy

w rozinowach wstępnych (prowadzonych głównie przez Instytut Kultury Polskiej w Londynie), a potem także jej realizację.

W pierwszych tygodniach 1968 rozmowy ze stroną francuską były tak dalece zaawansowane, iż można było przystąpić do programowania wystawy, właściwie zaś wystaw, gdyż w tym okresie przygotowań nie tylko idea i podstawowy dobór eksponatów, lecz także ostateczny kształt wystaw miały być wspólne dla Paryża i Londynu. W dniach 23 i 24 lutego 1968 odbyła się w Krakowie na Wawelu narada dyrektorów Muzeów Narodowych w Krakowie, Poznaniu i Warszawie oraz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, w czasie której omówiono szereg kwestii podstawowych dla przedłożenia ich Ministerstwu Kultury i Sztuki do aprobaty. Uzgodniono przede wszystkim roboczy wykaz eksponatów, które miały być pokazane na wystawach, obejmujący 477 pozycji. Komisarzem wystaw miał być prof. dr Stanisław Lorentz, a członkami Komitetu Organizacyjnego pozostali uczestnicy narady. Zadanie opracowania projektu plastycznego ekspozycji zaproponowano profesorowi Adamowi Młodzianowskiemu, twórcy szeregu wystaw stałych i czasowych m.in. na zamku wawelskim. Opracowano



Ryc. 9. Kur Krakowskiego Bractwa Strzeleckiego, Kraków 1565. Muzeum Historyczne

projekt preliminarza kosztów organizacji wystawy w wersjach przeznaczonych dla Paryża i Londynu. W Paryżu wystawa miała zostać otwarta z początkiem r. 1969, z Paryża zaś przewieziona wprost do Londynu i tam uzupełniona dodatkowymi eksponatami.

Kilka tygodni później, w połowie marca 1968 prof. Lorentz zrzekł się funkcji komisarza wystawy w Paryżu. Dnia 20 kwietnia 1968 Minister Kultury i Sztuki funkcję tę powierzył dyrektorowi Muzeum Narodowego w Krakowie, drowi Jerzemu Banachowi. Bezpośrednie przygotowania do wystawy rozpoczęły się od pobytu w Paryżu komisarza wystawy i prof. Młodzianowskiego w pierwszej połowie sierpnia 1968 w celu zapoznania się z salami wystawowymi w budynku Petit Palais i przeprowadzenia rozmów z francuskimi współautorami ekspozycji. Komisarz wystawy wyjeżdżał jeszcze dwukrotnie do Paryża w grudniu 1968 i w lutym 1969. W dalszym ciągu tego artykułu omówimy szczegółowo najpierw dzieje i kształt wystawy paryskiej, potem londyńskiej.

Jak wspomnieliśmy, ogólna koncepcja wystawy i wstępny wykaz eksponatów zostały ustalone w toku narady wawelskiej w lutym 1968. We wrześniu 1968 komitet organizacyjny wystawy, poszerzony tym-

czasem o dyrektorów trzech dalszych wielkich muzeów historyczno-artystycznych: Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie i Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, postanowił powierzyć opracowanie części scenariusza wystawy następującym osobom: dr. Marii Kopff, kustoszowi Muzeum Narodowego w Krakowie (średniowiecze i renesans: malarstwo i rzeźba), dr Andrzejowi Fischingerowi, kustoszowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu (średniowiecze i renesans: rzemiosło artystyczne), mgr Anieli Sławskiej, kustoszowi Muzeum Narodowego w Poznaniu (barok), dr Krystynie Sroczyńskiej, kuratorowi Muzeum Narodowego w Warszawie (klasycyzm) oraz doc. dr Helenie Blum, kuratorowi Muzeum Narodowego w Krakowie (malarstwo wieku XIX i początków wieku XX). Przyjęto również, że pracownicy ci będą także autorami odnośnych części katalogu.

Zakres chronologiczny wystawy, w ogólnych zarysach zgodny z jej ostatecznym tytułem, pokazywał z jednej strony najstarsze zabytki polskiej rzeźby, rzemiosła artystycznego i malarstwa tablicowego, z drugiej strony zamykał się pierwszym



Ryc. 10. Zbroja karacenowa po Stanisławie Jabłonowskim ok. 1665. Muzeum Narodowe w Krakowie



Ryc. 11. Portret trumienny Waleriana Naramowskiego. Kościół św. Wojciecha w Poznaniu

dziesięcioleciem naszego wieku. Niemal równocześnie bowiem została otwarta w Palais Galliera w Paryżu wystawa pt. „Nowoczesne malarstwo polskie. Źródła i poszukiwania”, przygotowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi⁶. A jakkolwiek ta ekspozycja, w zgodzie ze swym podtytułem, posiadała charakter problemowy i pokazywała tylko niektóre zjawiska w okresie od formizmu po rok 1968, to przecież była w pewnym sensie dalszym ciągiem i zakończeniem wystawy „1000 lat”.

Zadaniem tej ostatniej było pokazanie najwyższych osiągnięć sztuki w Polsce, a nie tylko sztuki polskiej. Kładziemy nacisk na to rozróżnienie, albowiem obok dzieł artystów polskich reprezentowane były również dzieła o tematyce polskiej wykonane przez artystów obcych pracujących na zlecenie polskich mecenasów już to w kraju (np. Bernarda Bellotta widoki Warszawy) już to poza jego granicami (np. arras wawelskie). Oczywiście, pokreślono również związki artystyczne polsko-francuskie przez liczniejszy wybór tych dzieł artystów francuskich, które odpowiadały założeniom wystawy.

W ostatecznej redakcji scenariusz obejmował 320 obiektów. Były to dzieła malarstwa sztalugowego i książkowego, ryciny, rysunki i akwarele, witraże,

wyroby złotnicze, szkło i porcelana, arrasy, kobierce i tkaniny, broń i uzbrojenie. Przedstawiamy poniżej układ eksponatów w 18 salach Petit Palais, które zajmowała wystawa i przytoczymy niektóre z ważniejszych obiektów:

1. Romańska rzeźba architektoniczna i dekoracyjna: tympanon Jaksy z Kopanicy z opactwa benedyktynów we Wrocławiu.
2. Rzeźba drewniana do połowy w. XV: krucyfiks ze Stargardu.
3. Malarstwo i rzeźba późnego gotyku: kwatery poliptyków z kościołów dominikanów i augustianów w Krakowie, rzeźby Wita Stwosza.
4. „Skarbiec”: złotnictwo romańskie, gotyckie i renesansowe.
5. Sala wawelska: arras herbowe, głowy wawelskie.
6. Witraże krakowskie w. XIV—XV, malarstwo książkowe, ryciny renesansowe.
7. Portret królewski od Batorego (M. Kober) do Sobieskiego; rzemiosło artystyczne barokowe: dach namiotowy, zbroje (husarska i karacena), broń, siodła.
8. Portret sarmacki i portret trumienny. Pasy polskie.

9. Szkło polskie w. XVIII. Artyści francuscy na dworze Stanisława Augusta.
10. Koberce i tkaniny polskie w. XVII i XVIII.
11. Bernarda Bellotta widoki Warszawy.
- 12—18. Malarstwo wieku XIX i Młodej Polski: Antoni Brodowski, Piotr Michałowski, Henryk Rodakowski, Jan Matejko, Władysław Podkowiński, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Olga Boznańska, Witold Wojtkiewicz.

W ekspozycji złożonej z tak licznych świetnych, ale bardzo różnorodnych elementów, rolę niezwykle ważną pełni sposób ich prezentacji czyli oprawa plastyczna wystawy. Może ona, wydobywając w pełni specyficzne wartości artystyczne poszczególnych eksponatów lub ich zespołów, podporządkować je wspólnemu nurtowi, dzięki któremu wystawa nawet heterogenna ujawni się widzowi jako całość harmonijna i przemyślana. Tradycyjny podział pracy przestrzegany przy wystawach obcych przyjmowany w Petit Palais wymaga, by strona użyczająca wniosła scenariusz historyczny i merytoryczny — strona zaś przyjmująca dała prezentację plastyczną wraz z kompletnym jej zapleczem technicznym. Zgodnie z tym oprawa plastyczna ekspozycji w Petit Palais była, w zasadniczych liniach, dziełem strony francuskiej; pracami kierowała kustosz Muzeum Petit



Ryc. 12. Oprawa książki Anny Jagiellonki, 1582. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

Palais, pani Adeline Cacan. Oczywiście wiele rozwiązań było wynikiem dyskusji, niekiedy gorących, między pracownikami naukowymi Petit Palais a organizatorami polskimi. Trzeba tu zaznaczyć, że oprawę wystawy „1000 lat” cechował z jednej strony bardzo wysoki poziom rozwiązań technicznych, z drugiej jednak strony pewien konserwatyzm. Są to, jak należy wnosić z innych ekspozycji tam urządzanych a znanych autorowi tych słów już to z autopsji już to z fotografii („Sztuka koptyjska”, „Sztuka węgierska”, „Izrael w ciągu stuleci”, „Pablo Picasso”, „Tutenchamon”, „Baudelaire”, „Ingres”), cechy typowe dla rozwiązań plastycznych w tym muzeum.

Uroczyste otwarcie wystawy nastąpiło w dniu 25 kwietnia 1969 w obecności francuskiego ministra kultury André Malraux, ministra Lucjana Motyki i ambasadora PRL w Paryżu, Jana Druto. Poprzedniego dnia miała miejsce na terenie wystawy konferencja prasowa, w której uczestniczyło kilkuset dziennikarzy, przedstawiciele instytucji kulturalnych itp. Kampania prasowa i radiowa wokół wystawy była przygotowana bardzo starannie (trzy audycje radiowe m.in. z udziałem ambasadora Druto, audycja TV kolorowej, kilkadziesiąt artykułów w prasie). Kampanię tę ułatwiło znacznie Ministerstwo Kultury i Sztuki, zapraszając do Polski kilku wybitnych dziennikarzy i publicystów francuskich, którzy poznali polskie muzea i zabytki.

Trwałym śladem wystawy pozostaje jej katalog⁷. Napisany przez autorów scenariusza, opatrzony wstępem komisarza wystawy zawierającym zwięzły zarys problematyki ekspozycji na tle dziesięciu wieków naszej historii, został zredagowany przez dr Annę Różycką Bryzek, kustosza Muzeum Narodowego w Krakowie i przetłumaczony w Polsce. Nadzwyczaj staranna szata graficzna (w tym 4 ilustracje kolorowe, 110 czarnobiałych) jest zasługą strony francuskiej; również druk wykonano w Paryżu. Nie ulega wątpliwości, iż będzie on długo podstawowym, opatrzonym literaturą przedmiotu w wyborze, kompendium wiedzy o sztuce polskiej w języku obcym.

Przypomnijmy na koniec ważniejsze fakty dotyczące organizacji wystawy. Zgromadzeniem eksponatów, których użyczyły 24 muzea, biblioteki i skarbcie kościelne, w jednym zaś wypadku prywatny kolekcjoner, zajęły się trzy Muzea Narodowe. Ostateczne przygotowanie wystawy do transportu nastąpiło w Muzeach Narodowych w Krakowie i w Warszawie. Z tych dwóch miast wyruszyły eksponaty zapakowane w 5 ogromnych samochodach ciężarowych (3 z Krakowa, 2 z Warszawy), nadzorowane przez ekipę złożoną z 4 muzeologów i konserwatorów. Trasy konwoju zbiegały się w Słubicach, by przez NRD i NRF podążyć do Paryża. W ten sam sposób eksponaty powróciły do Polski. W bardzo licznym gronie współpracowników wystawy trzy osoby pełniły



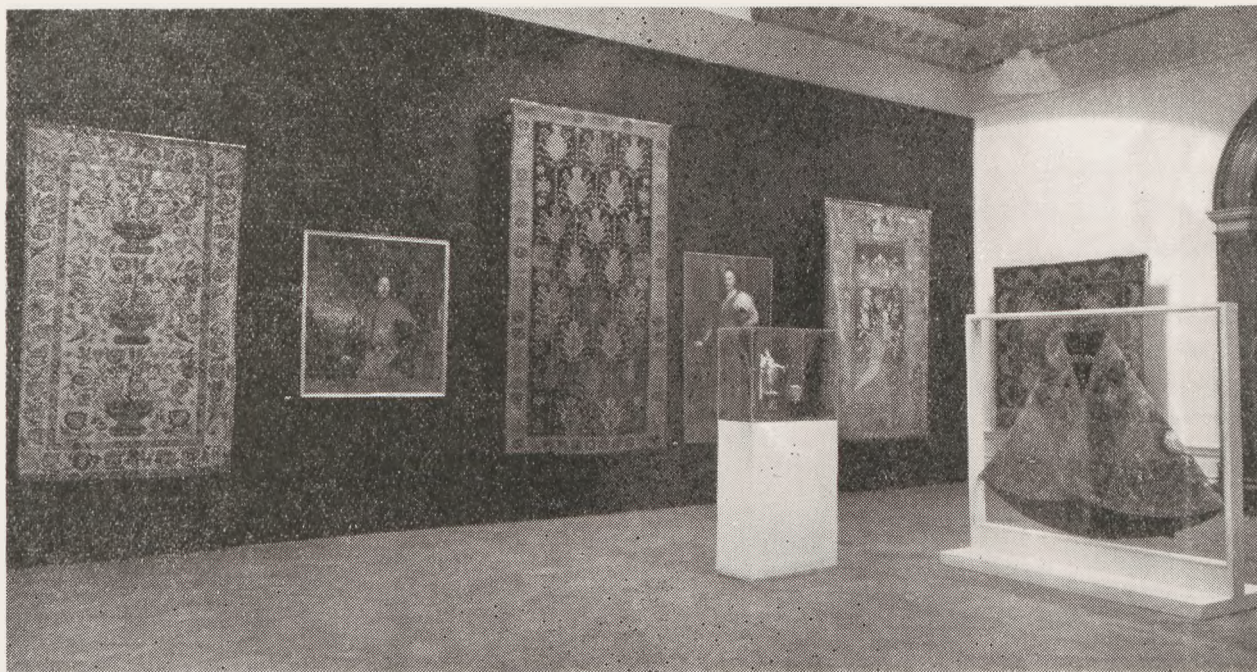
Ryc. 13. Londyn. Królewska Akademia Sztuk. Sala III: widok na zespół witraży dominikańskich, Madonnę z Grzybowa i malowany strop z kościoła w Kozach

rolę szczególnie ważną. Dr Maria Kopff, zastępca komisarza generalnego, koordynowała wszystkie prace dotyczące wyboru, opracowania, gromadzenia i przygotowania eksponatów. Mgr Irena Bobrowska, główny konserwator Muzeum Narodowego w Krakowie kierowała pracami nad konserwacją eksponatów i ich przygotowaniem do transportu w części krakowskiej, następnie zaś sprawowała z ramienia muzeów polskich nieprzerwaną opiekę nad wystawą w czasie całego jej pobytu w Paryżu. Józef Kojdecki, v-dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie jako inspektor wystawy kierował całością spraw organizacyjnych i administracyjnych.

* * *

Mianowanie dra Jerzego Banacha komisarzem wystawy przeznaczonej dla Londynu nastąpiło dnia 26 maja 1969. W pierwszych dniach lipca 1969 komisarz i jego zastępca, dr Anna Różycka Bryzek przebywali w Londynie. Ponieważ było już wtedy wiadomo, że eksponaty wrócą z Paryża do Polski (Królewska Akademia w Londynie mogła przyjąć wystawę

najwcześniej z końcem roku), można było pomyśleć o poważnych zmianach w koncepcji wystawy. Ostatecznie na zmiany te miało wpływ szereg czynników: postulaty strony brytyjskiej, która m.in. konsekwentnie domagała się włączenia do scenariusza sztuki polskiej wieku XX po nasze dni, następnie obserwacje poczynione w czasie wystawy paryskiej, sugerujące rozwinięcie pewnych problemów (np. portret sarmacki) kosztem redukcji innych (np. malarstwo wieku XIX), dalej konieczność ograniczenia a nawet wyeliminowania zespołów akcentujących przede wszystkim stosunki polsko-francuskie, na koniec świadomość, że w stolicy Wielkiej Brytanii trzeba jednak pokazać wystawę o zdecydowanie innym kształcie niż ten, jaki niedawno oglądał Paryż. Dodajmy, że władze Akademii zapoznawszy się z wystawą „1000 lat” w Paryżu, zdecydowały się oddać organizatorom polskim nie, jak pierwotnie planowano, część sal ekspozycyjnych Burlington House, lecz całość pomieszczeń głównej kondygnacji, w sumie ok. 2200 m² (wobec ok. 1700 m² w Petit Palais).



Ryc. 14. Londyn. Królewska Akademia Sztuk. Sala VI: kobierce XVII—XVIII w. i kapa z garnituru kościelnego z klasztoru Paulinów w Częstochowie

Tak więc w Londynie zaprezentowano nie tylko znacznie więcej eksponatów (590 zamiast 320 w Paryżu)⁸, lecz również włączono zupełnie nowe ich zespoły. Zmiany najważniejsze w stosunku do scenariusza paryskiego polegały na: 1) dodaniu nie pokazywanych w ogóle w Paryżu: druków krakowskich z 4. ćwierci w. XV i w. XVI w liczbie ok. 35; plakatu od Młodej Polski do chwili obecnej: grafiki od Wyspiańskiego do naszych dni; współczesnego malarstwa i tkaniny artystycznej; rzeźby Xawerego Dunikowskiego; 2) obfitym przedstawieniem portretu sarmackiego i trumiennego, rzemiosła artystycznego baroku i klasycyzmu (złotnictwo, tkaniny, porcelana, broń i uzbrojenie), wreszcie 3) wyposażeniu westibulu wprowadzającego na wystawę w ogromne fotografie kilkunastu dzieł polskiej architektury i rzeźby (pomniki) od w. XII do dnia dzisiejszego.

Przedstawiamy niżej, dla porównania z Paryżem, układ ekspozycji w salach Royal Academy of Arts.

Westibul: fotografie dzieł architektury i rzeźby.

1. Rzeźba romańska i krzyż z diademów ze Skarbca Katedry na Wawelu.
2. Gotyckie malarstwo i rzeźba.
3. Gotyckie rzemiosło artystyczne; rzeźba gotycka drewniana; witraże.
4. Rękopisy iluminowane w. XVI; druki w. XV i XVI; portret Kopernika.
5. (Największa sala wystawy): a) arrasy wawelskie, głowy wawelskie, rzemiosło artystyczne renesansu, b) portret od Batorego po Wazów.

6. Sala Sobieskiego: dach namiotowy, rzędy, zbroje, broń.

7. Galeria portretu sarmackiego i trumiennego.

8. Kobierce i tkaniny polskie w. XVII i XVIII.

9. Rzemiosło artystyczne: pasy polskie, szkło, porcelana, meble.

10. Bernarda Bellotta Widoki Warszawy. Norblin, Vogel, Orłowski.

11. Malarstwo wieku XIX.

12. Malarstwo 1900—1920. Grafika Młodej Polski.

13. Malarstwo i grafika 1918—39.

14. Xawery Dunikowski.

15. Sztuka w Polsce Ludowej: Malarstwo, grafika, tkanina.

16. Plakat 1900—1968.

O wroście eksponatów i większej ich różnorodności mówi także ilość instytucji używających: złożyły się na nią 33 muzea, biblioteki i skarbcze kościelne w kraju, 2 za granicą (British Museum i Bodleian Museum w Oxfordzie), oraz 11 artystów względnie kolekcjonerów.

Jak już wspomnieliśmy, różnica między wystawami w Paryżu i Londynie nie ograniczyła się do istotnych zmian w ilości i doborze eksponatów. Na ostateczny kształt, i na sukces wystawy znacznie większy wpływ miała, jak sądzimy, oprawa plastyczna, będąca tym razem całkowicie dziełem strony polskiej. W wyniku bowiem rozmów wstępnych uzgodniono, iż używający wystawę nie tylko opracują szczegółową koncepcję i projekt techniczny prezentacji wystawy, lecz także dostarczą większość elementów oprawy plastycznej. Jej montaż natomiast przypadł stronie

brytyjskiej, oczywiście pod bezpośrednim czynnym nadzorem autora oprawy. Całe to zagadnienie trzeba jednak opisać nieco szerzej.

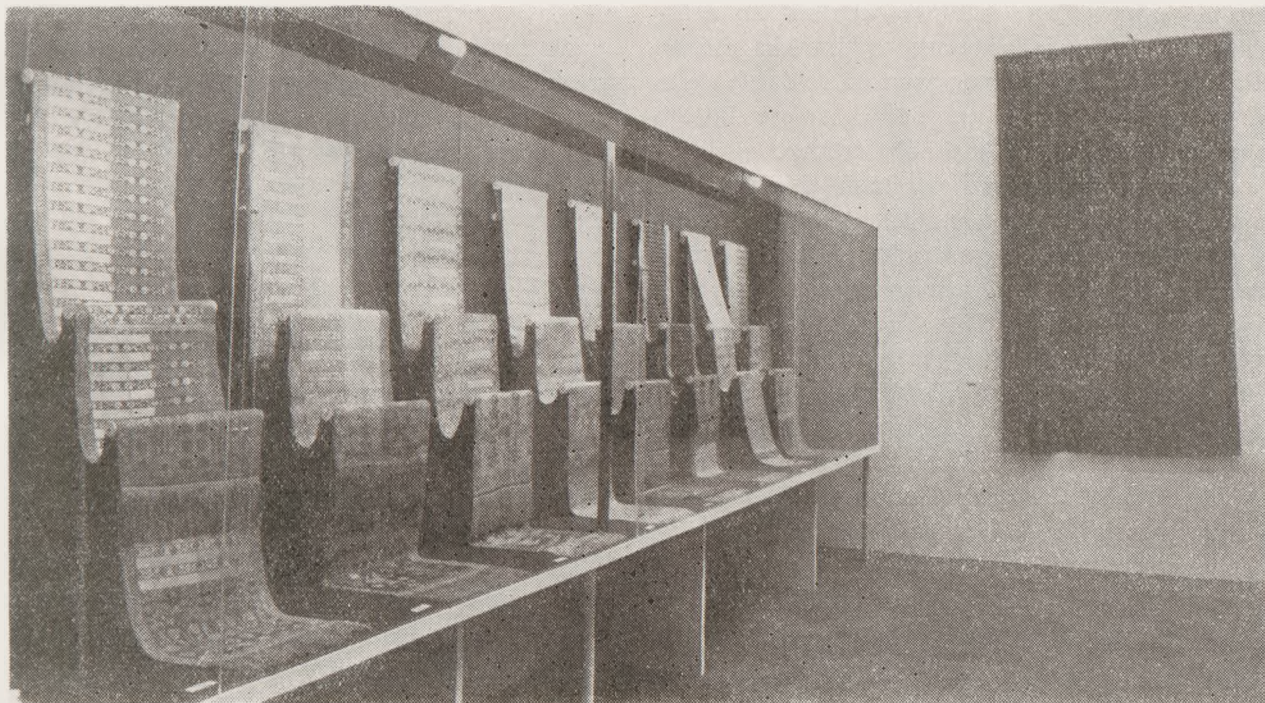
Aby należycie ocenić zakres i tempo prac, należy przypomnieć, że właściwe prace nad scenariuszem mogły zostać rozdzielone między jego współautorów — a zatem rozpoczęte — dopiero z początkiem września. Mniej więcej w połowie października scenariusz wystawy został przekazany w ręce prof. Adama Młodzianowskiego, któremu powierzono opracowanie oprawy plastycznej. Pomocą w przygotowaniu jej projektów były plany i fotografie pomieszczeń wystawowych uzyskane z Royal Academy of Arts. Ta faza prac wymagała wielu szczegółowych dyskusji między komisarzem wystawy i autorami scenariusza a projektantem oprawy plastycznej. Rysunki techniczne poszczególnych elementów oprawy jak: ekrany różnego typu w części montowane z powtarzanych ruchomych segmentów, stelaże, gabloty, podia — były przekazywane do Muzeum Narodowego w Krakowie. Muzeum zlecało ich wykonanie własnym pracownikom, część oprawy wykonały Pracownie Konserwacji Zabytków Oddział w Krakowie. Pracownie te przygotowały m.in. jeden z bardziej skomplikowanych składników oprawy, a mianowicie rodzaj rami o bokach 7.2×7 m. wspartej na 8 słupach o wysokości 3,8 m, służącej do wyeksponowania 20 polichromowanych w latach 1516—20 desek stropu z kościoła w Kozach, znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wszystkie elementy oprawy plastycznej wykonano w niebywale krótkim czasie paru tygodni, Załado-

wane następnie do 5 samochodów ciężarowych (wozy te wiozły także krakowską część eksponatów), opuściły Kraków 30 listopada, a po połączeniu w Słubicach z 2 samochodami wiozącymi transport warszawski, dotarły do Londynu w dniu 3 grudnia rano. W taki sam sposób był zorganizowany transport powrotny.

Przygotowanie w kraju oprawy plastycznej było nadzwyczajnym wysiłkiem organizacyjnym i finansowym, który nie miał takiego odpowiednika w przygotowaniach do wystawy w Paryżu. Należy tu stwierdzić, że był to wysiłek konieczny. Po pierwsze bowiem, Królewska Akademia, jak to okazało się już we wstępnych rozmowach, nie dysponowała sprzętem wystawowym (zasadniczo wystawia się w Akademii tylko obrazy). Po drugie, bardzo krótki czas na przygotowanie wystawy wykluczał możliwość powierzenia stronie brytyjskiej realizacji składników oprawy plastycznej w oparciu o nadsyłane plany. Po trzecie, strona brytyjska musiała wziąć na siebie bardzo poważne koszty montażu oprawy plastycznej. Montaż ten wykonała w okresie od 5 do 31 grudnia 1969 ekipa złożona z 15—20 rzemieślników (m.in. elektrycy, tapicerzy, malarze, stolarze, szklarze) przy nadzorze autora oprawy, komisarza wystawy i jego zastępcy. O rozmiarze tych prac świadczy np. zainstalowanie około 230 dodatkowych reflektorów punktowych na wystawie. Po czwarte, strona brytyjska dostarczyła niektórych kosztownych elementów oprawy plastycznej, np. około 120 m. bież. plexiglasu (według cen krajowych wartości około 160.000 zł).

Aby ułatwić jak najbardziej czynności związane



Ryc. 15. Londyn. Królewska Akademia Sztuk. Pasy Polskie



Ryc. 16. Londyn. Królewska Akademia Sztuk. Sala XI: Sztuka Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

z rozmieszczaniem w 16 salach Akademii kilkuset eksponatów i montaż elementów oprawy plastycznej, strona polska przygotowała jeszcze w Krakowie plany, uwzględniające szczegółowe rozmieszczenie eksponatów w każdej sali i objaśniające równocześnie miejsce i sposób montażu składników oprawy plastycznej. Plany te, powielone w kilkunastu egzemplarzach, oprawione i uzupełnione tekstem (w języku angielskim) szczegółowo opisującym kolejność montażu dla każdej sali, były podstawą prac dla kierowników i członków poszczególnych ekip rzemieślniczych. Co więcej, należy stwierdzić, że tak staranne przygotowanie oprawy było istotnym czynnikiem, który umożliwił realizację wystawy w krótkim czasie. Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że działo się to w grudniu, w którym przypadają święta Bożego Narodzenia, solennie w Anglii obchodzone.

Otwarcie wystawy dla publiczności nastąpiło 3 stycznia. Zostało ono poprzedzone udostępnieniem jej dla prasy w dniu 31 grudnia. W czasie konferencji prasowej wprowadził dziennikarzy w zagadnienia organizacyjne wystawy Sir Thomas Monnington, prezydent Akademii, dłuższe zaś przemówienie omawiające m.in. sprawy opieki nad sztuką i zabytkami wygłosił dr Marian Dobrosielski, ambasador PRL w Londynie. W konferencji wzięli także udział przybyli na otwarcie wystawy: Eugeniusz Markowski, dyrektor Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą i delegat Ministra Kultury i Sztuki oraz prof. dr Stanisław Lorentz, członek Komitetu Honorowego wystawy. W dniu 1 stycznia wieczorem miała miejsce prezentacja wystawy kilkudziesięciu znakomitym gościom, przede wszystkim zaś pani Jennie Lee, ministrowi wychowania i nauki rządu Jej Królewskiej

Mości. Pani Lee stała na czele brytyjskiego Komitetu Honorowego wystawy. Dzień 2 stycznia był dniem „przeglądu prywatnego” ekspozycji przez zaproszone osoby ze świata sztuki, nauki itp.

Winniśmy tutaj z naciskiem podkreślić bezprzykładnie życzliwą postawę brytyjskich organizatorów wystawy, przede wszystkim Sir Thomasa Monningtona, prezydenta Akademii i pana Sidneya C. Hutchinsona, jej sekretarza, oraz całego personelu Akademii, z którymi współpraca układała się przyjaźnie, z czasem serdecznie.

Wystawa została przyjęta nadzwyczaj życzliwie przez brytyjską opinię publiczną. Świadczą o tym dowodnie recenzje prasowe w liczbie kilkudziesięciu, audycje radiowe i TV. Podkreślono nie tylko narodowy charakter i walory polskiej sztuki, nie znanej przecież dotychczas niemal zupełnie w Wielkiej Brytanii, lecz także znaczenie oprawy plastycznej w wydobywaniu i zestrojeniu tych walorów. W sumie, opinia, że była to największa i najbardziej udana spośród ekspozycji artystycznych, jakie kiedykolwiek Polska pokazała za granicą, nie jest jak się zdaje, przesadzona.

Wymieńmy dwa ważne dodatkowe elementy atrakcyjne wystawy londyńskiej. Pierwszy, to transmisja utworów muzyki polskiej, od średniowiecza do naszych dni, nadawanej z płyt w Hallu Centralnym, który służył ekspozycji rzeźb Dunikowskiego. Drugi, to wyświetlanie, parę razy dziennie, polskich krótkometrażowych filmów o sztuce w sali kinowej zaaranżowanej w pomieszczeniu, w którym wystawiono plakat. Ponadto, zwiedzający mogli nabyć na wystawie polskie książki, wydawnictwa o sztuce, reprodukcje i diapozytywy eksponatów.

Katalog wystawy⁹ był, podobnie jak przy wystawie paryskiej, i w tych samych proporcjach, rezultatem współpracy polsko-brytyjskiej: napisany i przetłumaczony w Polsce, wydrukowany w Anglii. Zawiera 4 reprodukcje kolorowe i 110 czarnobiałych. Jest dziełem zbiorowym tych samych autorów: doc. dr Heleny Blum, dr Andrzeja Fischingera, dr Marii Kopffowej, mgr Anieli Sławskiej i dr Krystyny Sroczyńskiej, zredagowanym przez dr Annę Różycką Bryzek. Podkreślimy, w jak niezwykle krótkim czasie został napisany, zredagowany i przetłumaczony: teksty autorów dostarczone w drugiej połowie września, już z końcem października, po przetłumaczeniu, zostały wysłane do Anglii. Jak dobrze został przyjęty przez zwiedzających, niech świadczy fakt, że na 10 dni przed zamknięciem wystawy ukazało się jego drugie wydanie¹⁰.

Widzieliśmy już, że inny był zakres przygotowań do wystawy w Londynie. Należy z wdzięcznością wymienić osoby, którym przypadły zadania szczególnie ważne. Dr Anna Różycka Bryzek jako zastępca komisarza wystawy współdziałała w koordynacji prac merytorycznych w Krakowie i w Londynie.

Mgr Artur Polaczek, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, podjął się realizacji elementów oprawy plastycznej wystawy i wykonał je w czasie niewiarygodnie krótkim, inspirując, nadzorując i zarządając pracującymi bez wytchnienia personelem pracowni usługowych Muzeum. Następnie nadzorował transport wystawy z Krakowa do Londynu i z powrotem. Dyrektor Józef Kojdecki był ponownie inspektorem wystawy. Konserwator Juliusz Bursze z Muzeum Narodowego w Warszawie sprawował troskliwą opiekę nad eksponatami w czasie całego ich pobytu w Londynie.

Wypada stwierdzić, że wystawy „1000 lat” były przedsięwzięciem zawdzięczającym swój sukces wzorowej współpracy między czołowymi polskimi muzeami.

Wielką pomoc okazało sprawom wystawy w toku wielu tygodni kierownictwo Instytutu Kultury Polskiej w Londynie (prof. Grzegorz Seidler i dyr. Bohdan Drozdowski) oraz jego pracownicy. Całość spraw organizacyjnych dotyczących obu wystaw koordynowało Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Obie wystawy „1000 lat”, w Paryżu i w Londynie, wzbudziły wielkie zainteresowanie ze strony Polaków mieszkających poza granicami kraju. Zwłaszcza, jak należy przypuszczać, w Londynie. Gorące słowa entuzjazmu (wypowiadane z akcentem nieraz już bardzo brytyjskim) kierowane przez wielu rodaków do polskich organizatorów wystawy w dniu otwarcia, były dla nas wszystkich na pewno nie najmniejszym podziękowaniem.

PRZYPISY

¹ (Katalog wystawy) *Treasures from Poland. A Loan Exhibition from The State Art Collection of Wawel Castle, Cracow, The Treasury of Wawel Cathedral; The National Museum of Cracow; and The National Museum of Warsaw. Organized by the Art Institute of Chicago (Chicago 1966)*

² Tamże: Introduction, s. nlb. 8.

³ (Katalog wystawy) *L'âge d'or des grandes cités. Gand, Abbaye Saint-Pierre, 1968.*

⁴ A. Kopff, *Sprawozdania z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie za lata 1957 i 1958*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, VI, Kraków 1960, s. 193.

⁵ Tak określano te wystawy w korespondencji władz polskich, m. in. Ministerstwa Kultury i Sztuki.

⁶ (Katalog wystawy) *Peinture moderne polonaise. Sources et recherches. Musée Galliera, Paris 1969.*

⁷ (Katalog wystawy) *Mille ans d'art en Pologne. Petit Palais, Paris 1969.*

⁸ Katalog wystawy wymienia 498 eksponatów (w tym kilka nie wystawionych), w dziale bowiem starodruków uwzględniona została tylko pewna grupa dzieł, podobnie w dziale grafiki współczesnej jedna praca tego samego artysty, gdy eksponowano parę; nie został zamieszczony w katalogu także plakat.

⁹ (Katalog wystawy) *1000 Years of Art in Poland. Royal Academy of Arts 1970, (London).*

¹⁰ Jak wyżej, second edition, February 1970.

Zdzisław Żygulski (jun.)

WYSTAWY „SKARBÓW Z POLSKI” (TREASURES FROM POLAND) W CHICAGO, FILADELFIN I OTTAWIE (1966—1967)

KONCEPCJA WYSTAWY I DOBÓR ZABYTKÓW

Wielka wystawa skarbów polskiej kultury dla Stanów Zjednoczonych i dla Kanady podjęta została w okresie uroczystości tysiąclecia Państwa Polskiego z inicjatywy prof. dra Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie i dra Johna Maxona, wicedyrektora The Art Institute of Chicago, w porozumieniu z czynnikami rządowymi zainteresowanych państw. Do komitetu organizacyjnego wystawy weszli: dr Jerzy Banach, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, prof. dr Stanisław Lorentz, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie i prof. dr Jerzy Szablowski, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, do komitetu wykonawczego — mgr Józef Kojdecki, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, prof. Bohdan Marconi, konserwator, i dr Zdzisław Żygulski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie. W organizowaniu wystawy współdziałał dr Aleksander Rytel, przewodniczący komitetu milenijnego Polonii chicagowskiej. Dr Maxon wraz z drem Rytlem w marcu r. 1966 przyjechali do Polski celem przedyskutowania koncepcji i zasad organizacyjnych wystawy. Ugodniono, że ideą przewodnią wystawy ma być przedstawienie społeczeństwu amerykańskiemu i kanadyjskiemu dorobku kultury polskiej i jej związków z kulturą światową w aspekcie historycznym za pomocą zabytków sztuki począwszy od w. XI aż po drugą połowę w. XIX. W trosce o jednolitość historycznego wykazu wystawy zdecydowano się na pominięcie sztuki nowoczesnej i współczesnej, wyrażając nadzieję urzędzenia w przyszłości odrębnego pokazu tych działów. Zgodnie z ustalonym programem wybrano 127 arcydzieł sztuki

z Muzeum Narodowego w Warszawie, z Muzeum Narodowego w Krakowie, z Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, ze Skarbcza katedry krakowskiej, z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, z Muzeum Historycznego m. Krakowa oraz z muzeów w Toruniu, w Łodzi i w Wieliczce. Miały one reprezentować kulturę polską w szerokim zakresie, zarówno pod względem twórczości jak i mecenatu artystycznego, według kolejnych epok: średniowiecza (regalia piastowskie, kielichy i paramenty kościelne, malarstwo i rzeźba cechowa, berła uniwersyteckie), renesansu (portrety i miecze królewskie, arrasagi jagiellońskie, głowy wawelskie, kafle wawelskie, kur krakowskiego bractwa strzeleckiego, róg gwarków wielickich), baroku i sarmatyzmu (pamiętki po królu Janie III, uzbrojenie i ubiory polskie, m.inn. karacena, karabele, kontusze i żupany, pasy kontuszowe), oświecenia (portrety wybitnych osobistości, wśród nich słynny portret Stanisława Kostki Potockiego pędzla J. L. Davida, seria widoków Warszawy B. Bellotta), romantyzmu (portret Adama Mickiewicza, zespół obrazów P. Michałowskiego, obrazy Jana Matejki).

UMOWA O WYSTAWĘ

W umowie zawartej pomiędzy Muzeum Narodowym w Warszawie i The Art Institute of Chicago ustalono warunki organizacji wystawy, miejsce i czas trwania ekspozycji oraz zakres obowiązków i odpowiedzialności komitetu wykonawczego. Wybrano trzy miejsca ekspozycji wystawy: The Art Institute of Chicago, czołowe muzeum amerykańskie w mieście stanowiącym najpoważniejszy ośrodek polonijny (około 600 tysięcy Amerykanów polskiego pochodzenia),

The Philadelphia Museum of Art w Filadelfii, mieście wielkich tradycji historycznych i związków polsko-amerykańskich oraz The National Gallery of Canada w Ottawie, stolicy kraju, gdzie w czasie II wojny światowej część polskich skarbów narodowych znalazła schronienie. Krajowe koszty organizacji wystawy

i transportu obiektów aż do wybrzeży amerykańskich pokrywała strona polska, koszty utrzymania i eksploatacji wystawy na ziemi amerykańskiej pokrywał The Art Institute of Chicago, liczący zresztą na częściowy zwrot wyłożonych sum z tytułu wpływów za bilety wstępu.



Ryc. 17. The Art Institute of Chicago w czasie wystawy „Skarbów z Polski” 1966

PRZYGOTOWANIE WYSTAWY I TRANSPORT DO AMERYKI

Prace przygotowawcze nad wystawą koncentrowały się w Muzeum Narodowym w Warszawie pod bezpośrednim kierownictwem dyr. Józefa Kojdeckiego. Uczyniono wszystko, aby przewożonym skarbom zapewnić największe bezpieczeństwo. Ze szczególną pieczołowitością zaprojektowano i wykonano skrzynie oraz wewnętrzne indywidualne opakowania dla obiektów różnego typu. Same zabytki poddano zapobiegawczym zabiegom konserwatorskim. Po przeglądzie wystawy, otwartym dla szerokiej publiczności

w Muzeum Narodowym w Warszawie, obiekty przewiezione zostały we wrześniu r. 1966 samochodami do Gdyni i załadowane do specjalnego luku statku MS Batory, poczem odbyły szczęśliwie 10-ciodniową podróż morską do Montrealu, stamtąd zaś drogą lądową hermetycznymi meblowozami do Chicago. Przez cały czas nadzór nad transportem sprawowali organizatorzy wystawy, mgr Kojdecki, prof. Marconi i dr Żygulski, od portu zaś w Montrealu również dr Maxon. Do Chicago obiekty dojechały bez żadnych uszkodzeń. Sposób zapakowania spotkał się z uznaniem strony amerykańskiej.

WYSTAWA W CHICAGO

URZĄDZENIE WYSTAWY

The Art Institute przeznaczył na wystawę polską południowe skrzydło budynku muzealnego, tzw. Morton Wing. Projekt plastyczny wystawy opraco-

wany przez dra Maxona wykazywał pełne zrozumienie nowoczesnych potrzeb ekspozycyjnych. Sale otrzymały oryginalną obudowę, szereg sprzętów zaprojektowano stosownie do eksponatów, wprowadzono kolorowe tła symbolicznie określające daną epokę, wpro-

wadzano też korzystne sztuczne oświetlenie reflektorami z sufitu. Interwencje ekipy polskiej w kwestiach merytorycznych i formalnych strona amerykańska przyjmowała bez zastrzeżeń uwzględniając poprawki. Szczególną troskę stanowił stan nawilgocenia galerii, zbyt niski (około 40%) w porównaniu z warunkami panującymi w muzeach polskich (około 60%). Przy pomocy aparatury klimatyzacyjnej starano się wyrównać ten niedobór.

OTWARCIE WYSTAWY

Uroczysty wernisaż wystawy w dniu 15 października 1966 zgromadził kilkusetosobową elitę kulturalną i polityczną miasta Chicago. Stronę polską reprezentował chargé d'affaires ambasady PRL w Waszyngtonie Jan Szewczyk oraz prof. Lorentz specjalnie przybyły na tę okazję w Warszawy, stronę amerykańską William Mac Cormick Blair, przewodniczący rady muzealnej The Art Institute od Chicago oraz Charles C. Cunningham, dyrektor tegoż instytutu.

Wystawa otwarta była do dnia 14 grudnia 1966 w dni tygodnia od godz. 10 do 17, w niedziele od 12 do 17, we wtorki i w czwartki od 10 do 21.30. Wstęp dla dorosłych wynosił \$ 1, dla dzieci i studentów c. 50, dla członków The Art Institute i ich rodzin bezpłatnie.

KATALOG WYSTAWY

Katalog wydrukowany został przez stronę amerykańską w nakładzie 20 tysięcy egzemplarzy, przy czym posłużono się fotografiami i materiałami naukowymi przysłanymi z Polski. Format katalogu i jego szata typograficzna dostosowana została do analogicznego katalogu wystawy „Skarby Wersalu” (Treasures of Versailles) urządzonej w The Art Institute w r. 1962. Okładkę katalogu wystawy polskiej zaprojektował plastyk amerykański, na czerwonym tle stylizując Orła białego podług obecnego herbu państwowego i kładąc pod nim napis Treasures from Poland. Ten sam emblemat stał się oficjalnym znakiem wystawy; umieszczono go m.inn. na frontonie budynku muzealnego oraz u wejścia do sal ekspozycyjnych.

PROPAGANDA KULTURY POLSKIEJ

Ofensywa propagandowa, oświatowa i popularyzacyjno-naukowa podjęta została przez The Art Institute of Chicago, przez różne organizacje polonijne i przez przedstawicieli Polski. Strona amerykańska przygotowała program odczytów ilustrowanych przezroczkami, zapraszając prelegentów polskich: prof. Lorentza (cztery odczyty bezpośrednio związane z tematyką wystawy), dra Żygulskiego (siedem



Ryc. 18. Chicago. Sala Sztuki Gotyckiej



Ryc. 19. Chicago.
Sala Sztuki Oświecenia

odczytów o tematyce uzupełniającej wystawę: Sztuka średniowieczna w Polsce, Polski portret sarmacki, 1000 lat sztuki w Polsce, Współczesna sztuka polska, Romantyzm w sztuce polskiej, Romantyzm i Jan Matejko, Warszawa wieku Oświecenia w obrazach Bellotta) oraz wykładowców z The Art Institute: prof. Marię Lilien-Czarnecką (sześć odczytów z zakresu dawnej i współczesnej architektury polskiej) i panią Mildred Davison (odczyt na temat polskich tkanin i kobierców). W każdą sobotę i niedzielę o godz. 15 w specjalnym audytorium odbywały się prelekcje oświatowe ilustrowane przezroczami na temat sztuki polskiej przeznaczone dla dzieci. Wszystkie odczyty w audytorium muzealnym odbywały się w języku angielskim. Dr Żygulski oprowadzał po wystawie grupy zwiedzających w jęz. angielskim i polskim. W okresie wystawy The Art Institute urządził w sali własnej festiwal polskich filmów fabularnych cieszących się w Ameryce wielką popularnością (pokazano filmy: Popiół i diament, Kanał, Pożegnanie, Ewa chce spać, Bałtyk Ekspres oraz Nóż w wodzie).

Propaganda kultury polskiej w związku z wystawą prowadzona była przez prasę amerykańską i polonijną, przez radio i telewizję. Dla telewizji NBC oraz

dla polskiej stacji telewizyjnej kierowanej przez Boba Lewandowskiego wywiadów o wystawie udzielili: prof. Lorentz, prof. Marconi, dyr. Kojdecki, dr Żygulski oraz Jerzy Walter, dyrektor Muzeum Polskiego w Ameryce, z siedzibą w Chicago. Telewizja NBC nakręciła film barwny o wystawie w reżyserii pani U. Migaly, z komentarzem dra Żygulskiego. Dla radiostacji polskiej nagrano siedem pogadarek, prelegentami byli: dr Żygulski (Dzieje skarbcza wawelskiego, Arrasy jagiellońskie, Głowy wawelskie), prof. Marconi (Dzieje „Bitwy pod Grunwaldem” Jana Matejki, Powrót skarbów narodowych z Kanady, Przygotowanie wystawy „Treasures from Poland” pod względem konserwatorskim), dyr. Kojdecki (Warszawa i Canaletto). Kampanię prasową wystawy rozpoczęły dzienniki polonijne „Dziennik Chicagowski” i „Dziennik Związkowy”, publikując szereg artykułów i fotografii. W niedzielnym magazynie największego dziennika chicagowskiego „Chicago Tribune” (nakład 3 miliony egz.) ukazał się dwustronnicowy barwny reportaż poświęcony wystawie. Dr Żygulski udzielił obszernego wywiadu przedstawicielowi tygodnika „Time” (o nakładzie 6 milionów egz.), opublikowany artykuł otrzymał całą stronę

barwnych ilustracji. Ogromna większość recenzji wysoko oceniła wystawę: stawiano ją najwyżej ze wszystkich wystaw zagranicznych zorganizowanych w The Art Institute. Wśród pochlebnych głosów wybijała się obszerna wypowiedź opublikowana na łamach „New York Times” przez jednego z najwybitniejszych krytyków sztuki w Ameryce, Johna Canadaya. Powszechnie wyrażano żal z powodu tego, że wystawa omija Nowy York. Jedyna recenzja atakująca wystawę ukazała się w dzienniku „Chicago Daily News”, podpisana przez Franza Schulze. Sformułował on zarzut, że na tej polskiej wystawie znalazło się wiele dzieł artystów niepolskiego pochodzenia, i że nawet i te „pożyczone” przez Polaków dzieła są niezbyt wysokiej marki artystycznej. W konkluzji stwierdzał, że jedynie w sztuce najnowszej Polacy zdobyli się na oryginalność, ale właśnie tę w wystawie pominięto. Artykuł napisany był najwyraźniej z pozycji propagandy niemieckiej, niechętniej wszystkiemu do polskie, wywołał więc falę oburzenia, liczne głosy protestu i listy do redakcji podpisane nazwiskami zarówno polskimi, jak i rdzennie amerykańskimi.

WYKŁADY UNIWERSYTECKIE I ODCZYTYP OZA THE ART INSTITUTE

Prof. Lorentz na Uniwersytecie Chicagowskim wygłosił odczyt na temat 800 lat sztuki polskiej, dr Żygulski miał odczyty na uniwersytetach w Houstonie (na Uniwersytecie św. Tomasza — Polska sztuka średniowieczna, na Uniwersytecie Rice — Nowoczesna architektura Warszawy). W cyklu prelekcji w Muzeum Polskim w Ameryce (Chicago) prof. Lorentz mówił na temat wystawy milenijnej, prof. Marconi o konserwacji obrazu Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”, dr Żygulski o muzeach polskich w służbie narodu. Ponadto prof. Lorentz miał odczyt o wystawie milenijnej i o sztuce Jana Matejki w „Związku Polek” w Chicago, dr Żygulski zaś mówił o założeniach aktualnej wystawy polskiej w „Związku Inżynierów”, w „Związku kobiet pracujących w telewizji” w Chicago oraz w „Związku polskim” w Milwaukee.

WSPÓLPRACA KOMITETU WYKONAWCZEGO WYSTAWY Z KONSULATEM PRL W CHICAGO

Konsul generalny PRL w Chicago Adolf Kita oraz konsul Zdzisław Kiwacz żywo interesowali się przebiegiem wystawy, w wielu też sprawach spieszili z pomocą i radą. Na zamówienie konsulatu (według scenariusza dra Żygulskiego) wykonana została oświatowa wystawa objazdowa, przeznac-

czona dla wyższych uczelni amerykańskich, pt. „Treasures from Poland”, złożona z dużych barwnych fotografii najcenniejszych obiektów wystawy milenijnej.

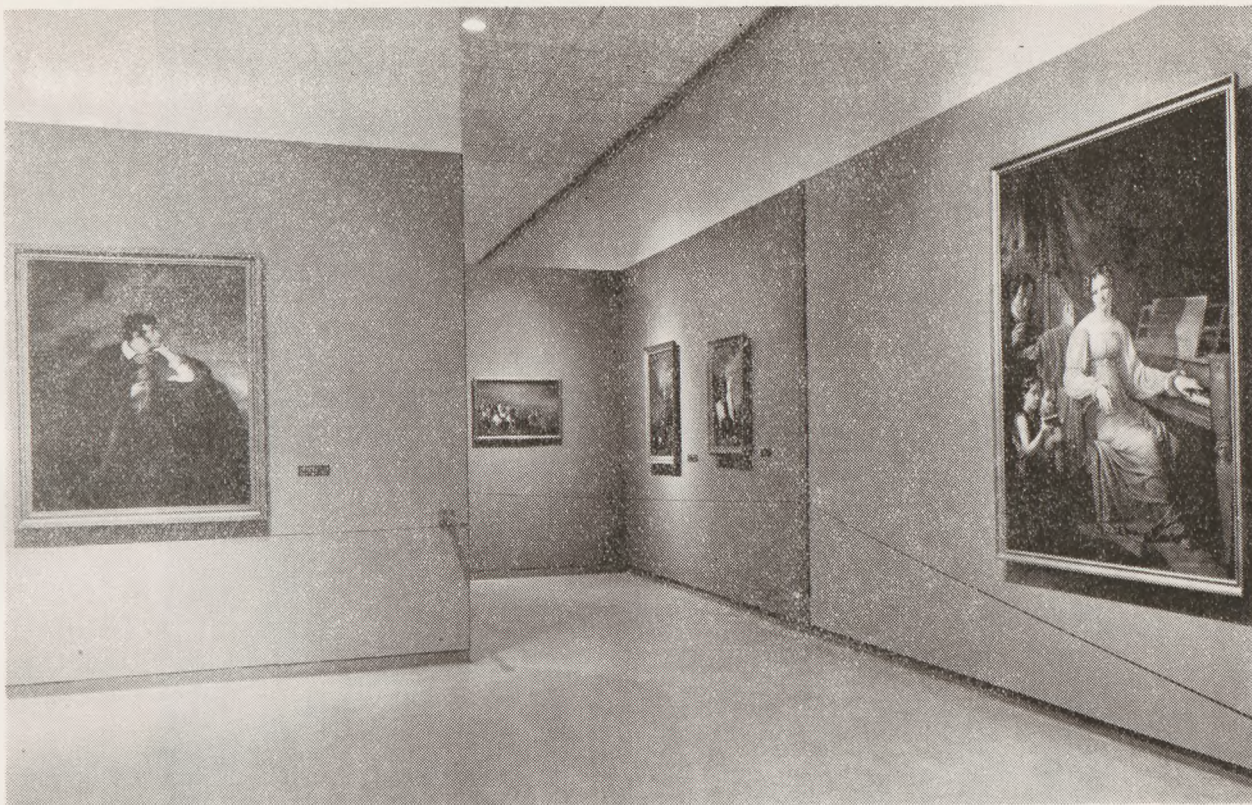
RECEPCJA WYSTAWY W SPOŁECZEŃSTWIE CHICAGOWSKIM

Pomimo szeroko zakrojonej akcji propagandowej frekwencja na wystawie była mniejsza niż przewidywano: zamknęła się sumą około 50.000 osób. Szczególny zawód sprawiła wielka masa tzw. „starej Polonii”. Szukano przyczyn tego faktu w barierze dolarowej (stosunkowo wysoka była cena wstępu), a nawet w sferze politycznej symboliki (Orzeł bez korony emblematem wystawy), wydaje się jednak, że przede wszystkim zawiadła technika organizacji wycieczek ze środowisk polonijnych położonych zdala od The Art Institute. Sprzyjający wystawie przywódcy grup polonijnych, jak Puciński, Łagodzińska, zaabsorbowani byli odbywającymi się w tym czasie wyborami do kongresu amerykańskiego. Wystawę zwiedzali przede wszystkim rdzenni Amerykanie, głównie młodzież, wykazująca ogromne zainteresowanie. Obiektom przypatrywano się bardzo dokładnie, czytano napisy objaśniające, chętnie nawiązywano rozmowy, aby podzielić się wrażeniami, starano się zdobyć więcej informacji, niż przynosił katalog. Największy zachwyt wzbudzały zabytki średniowieczne (herma św. Zygmunta, krzyż sporządzony z koron piastowskich, obrazy ze scenami legendy św. Stanisława), następnie Głowy wawelskie, karacenowa zbroja z czasów Jana III, obrazy Bellotta, kontusze i pasy polskie, a także „Podniesienie dzwonu Zygmunta”.

OCENA WYNIKÓW WYSTAWY W CHICAGO

Głosy krytyczne na temat wystawy padały głównie z ust zwiedzających pochodzenia polskiego. Były zarzuty dotyczące doboru eksponatów, w pewnym stopniu zbliżone do krytyki Schulzego, choć formułowane w innej intencji; wytykano mianowicie zbyt małą ilość dzieł artystów rdzennie polskich oraz brak sztuki polskiej ostatnich 100 lat. Zwracano też uwagę na brak reprodukcji barwnych w katalogu.

Pomimo wymienionych wyżej zastrzeżeń polska wystawa milenijna w Chicago odniosła wielki sukces. Wzbudziła wielkie zainteresowanie kulturą polską w środowiskach amerykańskich, przyjęta została gorąco, często nawet entuzjastycznie. Współpraca strony polskiej z amerykańskimi gospodarzami była harmonijna. Urządzenie wystawy w The Art Institute of Chicago było wzorem dla obu następnych



Ryc. 20. Chicago. Sala Sztuki Romantyzmu

ekspozycji. Sposób wystawienia otrzymał bardzo wysoką notę u czołowych krytyków amerykańskich. Dzięki potężnym środkom masowego przekazu (tele-

wizji, radia, filmu i prasy) po raz pierwszy dorobek kultury polskiej w tak szeroki i naoczny sposób przedstawiony został społeczeństwu amerykańskiemu.

FILADELFIA

URZĄDZENIE I OTWARCIE WYSTAWY

Dnia 5 listopada 1966 dyr. Kojdecki i prof. Marconi opuścili Stany Zjednoczone udając się do Warszawy, opiekę zaś nad wystawą milenijną w całości przejął dr Żygulski.

4 stycznia 1967 obiekty wystawy zostały przewiezione specjalnym samochodem ciężarowym z Chicago do Filadelfii.

The Philadelphia Museum of Art należy do najważniejszych instytucji muzealnych w Stanach Zjednoczonych. Budynek muzeum w stylu doryckim wzniesiony jest nad miastem na wzgórzu na kształt Akropolu. Dla wystawy polskiej przeznaczone zostały obszerne galerie pierwszego piętra ze światłem naturalnym i sztucznym. Dotkliwym mankamentem tych galerii był brak urządzeń klimatyzacyjnych, w rezultacie nikły procent wilgotności (35–40%). Pomimo wprowadzenia aparatów nawilżających po pewnym

czasie dostrzeżono niekorzystne zmiany w niektórych obiektach, zwłaszcza w gotyckich obrazach tablicowych, co wymagało natychmiastowej interwencji. Amerykańska służba konserwatorska stojąca na wysokim poziomie i dysponująca doskonałą techniką spełniła swe zadanie.

Realizacja wystawy powierzona została kustoszom muzeum filadelfijskiego, Dawidowi DuBon i Allanowi Staley, którzy zresztą we wszystkich sprawach konsultowali się z kuratorem polskim. Ekspozycja filadelfijska różniła się od chicagowskiej, była mniej purystyczna i mniej pedantyczna w chronologii, bardziej nastrojowa, operująca zarówno światłem jak i cieniem wśród stłumionych barwnych teł, przybliżała równocześnie obiekty do widza, umożliwiając bezpośrednią kontemplację.

Wystawa otwarta została dnia 19 stycznia i trwała do 26 lutego 1967 r. W wernisażu stronę polską reprezentował chargé d'affaires ambasady PRL w Wa-



Rys. 21. Filadelfia. Wejście na wystawę „Skarbów z Polski”

szyn-tonie Jan Szewczyk, stronę amerykańską Evans Turner, dyrektor muzeum filadelfijskiego, komitet polonijny mec. S. Jakubowski i dr H. Koprowski. Na otwarciu zaproszono 1500 osób spośród elity politycznej, kulturalnej i naukowej miasta Filadelfii.

PROPAGANDA WYSTAWY

Prasa filadelfijska zajęła się polską wystawą jeszcze przed jej otwarciem. W najstarszym dzienniku Stanów Zjednoczonych, założonym w r. 1771 „Philadelphia Inquirer” oraz w czasopiśmie „Sunday Bulletin” ukazały się reportaże z przybycia i wypakowywania obiektów. W czasie trwania wystawy publikowano bardzo pochlebne recenzje i fotografie najcenniejszych zabytków. Telewizja 26 nagrała

obszerny wywiad o wystawie z D. DuBon i drem Żygulskim. Były również wywiady i komunikaty w radio. W przeciwieństwie do sytuacji w Chicago kler filadelfijski propagował wystawę wśród kół polonijnych. W akcji tej szczególnie zasłużył się paulin ks. Michał Zembrzuski. Z inicjatywy Zembrzuskiego oraz dyr. Turnera znakomity filmowiec amerykański E. Cullen nakręcił film kolorowy o wystawie według scenariusza dra Żygulskiego. Film ten otrzymał potem złoty medal na festiwalu w Nowym Jorku.

DZIAŁALNOŚĆ OŚWIATOWA PRZEWODNIKÓW

Na wystawie polskiej świetnie działała służba oświatowa złożona z przewodników etatowych i przewodników wolontariuszy. Dr Żygulski jeszcze

podczas urządzania wystawy przeprowadził sześciogodzinny kurs przygotowawczy dla czterdziestu przewodników. Ponadto stosowany był system mechanicznego oprowadzania przy pomocy aparatów akustycznych (acoustic guide).

PRELEKCJE ZWIĄZANE Z WYSTAWĄ POLSKĄ W AUDYTORIUM MUZEALNYM

Dr Żygulski wygłosił w audytorium muzeum filadelfijskiego cztery (niedzielne) prelekcje o sztuce polskiej w języku angielskim (1000 lat sztuki w Polsce, Polska sztuka średniowieczna, Warszawa w obrazach Bellotta, Polska sztuka nowoczesna), przy dużej frekwencji i zainteresowaniu słuchaczy (300—500 osób na każdym wykładzie). Ponadto w audytorium muzeum na zebraniu naukowym Towarzystwa Kościuszkowskiego dr Żygulski wygłosił odczyt pt. „O trzech portretach Tadeusza Kościuszki — wierność portretowa i stylizacja epoki”.

WYKŁADY O SZTUCE POLSKIEJ W BOSTONIE

13 stycznia 1967 odbyć się miał wykład o polskiej sztuce średniowiecznej w Fisher Junior College w Bostonie, 9 lutego zaś wykład na Harvard University w Cambridge dla wydziału slawistyki i historii sztuki „Blaski kultury polskiej — związki pomiędzy sztuką i literaturą” (Highlights of Polish culture — interrelations of art and literature).

OCENA WYSTAWY W FILADELFII

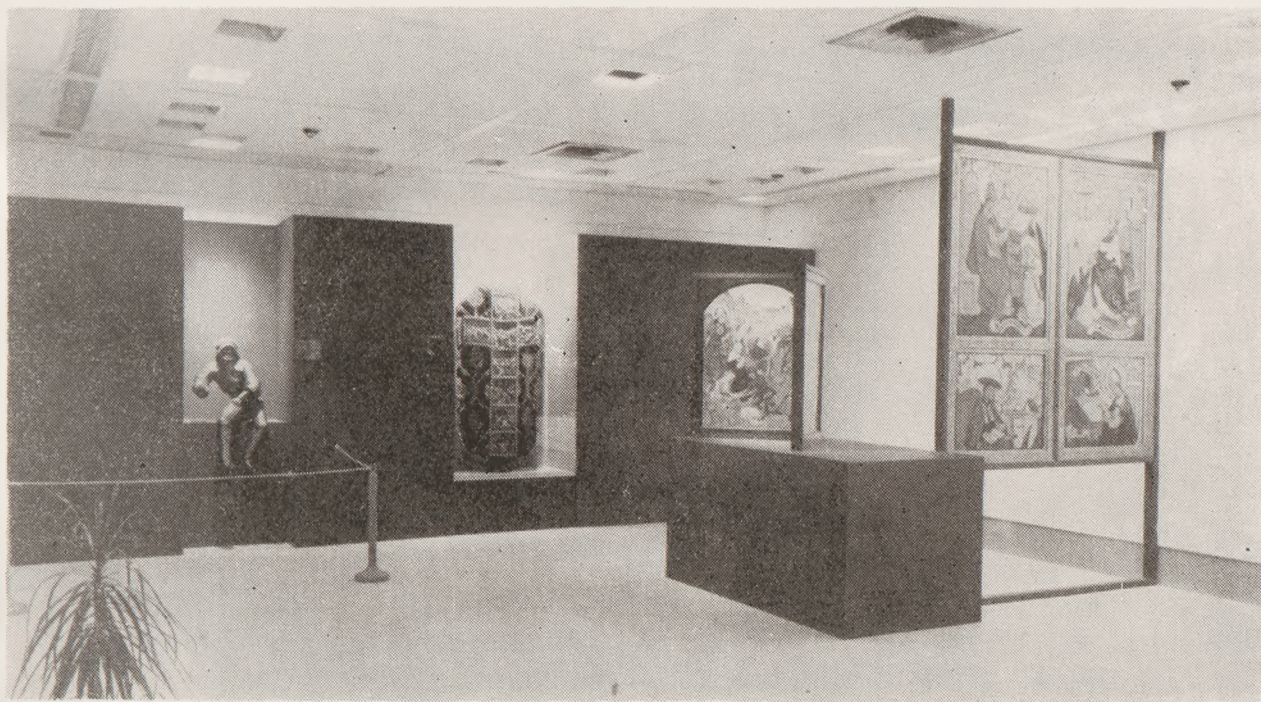
Frekwencja na wystawie w Filadelfii przekroczyła 70.000 osób. Przyczyniła się do tego świetna reklama wystawy oraz pozytywna działalność polonijnego komitetu milenijnego. Wystawa ściągała również licznych gości z Nowego Jorku, Waszyngtonu i Bostonu. Stroną ujemną były niekorzystne warunki galerijne. Stan zagrożenia zabytków został szczęśliwie usunięty dzięki skutecznej akcji konserwatorskiej.

OTTAWA

URZĄDZENIE I OTWARCIE WYSTAWY

Dnia 6 marca 1967 obiekty wystawy zostały przewiezione specjalnym samochodem ciężarowym do The National Gallery of Canada w Ottawie. Dla wystawy polskiej przeznaczono duży hall i pięć

sal galeryjnych na 4 piętrze budynku muzealnego. Plastyczną oprawę wystawy zaprojektował William Braggs, który w pewnym stopniu skopiował ekspozycję chicagowską, stosując wszakże oryginalnie pomyslane tła karmazynowe, błękitne i popielate. Z powodu zbyt niskich galerii niektóre obiekty



Ryc. 22. The National Gallery of Canada. Ottawa. Sala Sztuki Gotyckiej

(arrasy, portret St. Kostki Potockiego, pasy polskie) trzeba było wystawić w hallu Ujemną stroną ekspozycji było też to, że nie tworzyła ona jednego ciągu. Napisy objaśniające w językach angielskim i francuskim, wykonane w Ottawie, były niezbyt czytelne. Mimo tych zastrzeżeń wystawa ottawska wyróżniała się przestrzennością i czystością rozwiązań ekspozycyjnych.

Zabytki znalazły się tym razem pod opieką znakomitego konserwatora Natana Stolor. Warunki klimatyzacyjne galerii były zresztą świetne przy stałej wilgotności około 55%. W ciągu trwania wystawy nie dostrzeżono żadnych zmian w obiektach.

Dnia 20 marca odbył się uroczysty wernisaż. Stronę polską reprezentował ambasador PRL Marian Stradowski, stronę kanadyjską przewodniczący Rady Muzealnej Narodowej Galerii Kanadyjskiej Jean M. Raymond oraz dr Jean Boggs, dyrektor Galerii. Obecni byli przedstawiciele korpusu dyplomatycznego, elita polityczna i kulturalna kanadyjskiej stolicy, jak również przedstawiciele kanadyjskiej Polonii.

PROPAGANDA WYSTAWY I AKCJA ODCZYTOWA

Kanadyjczycy wydrukowali francuską wersję katalogu wystawy wydanego w Chicago i rozwinęli szeroką propagandę wystawy w prasie, radio i telewizji. Skuteczna działalność propagandowa podjęta też została przez ambasadę PRL. Ambasador Marian Stradowski wraz z drem Żygulskim udzielili obszernego wywiadu dla telewizji kanadyjskiej, a także dla rozgłośni radiowych w Ottawie i Montrealu. W audytorium muzealnym dr Żygulski wygłosił trzy prelekcje o sztuce polskiej. W sali kinowej muzeum wyświetlono szereg polskich filmów krótkometrażowych. W sali bibliotecznej urządzono wystawę polskich książek o sztuce.

Wobec znacznego zainteresowania Polonii kanadyjskiej dr Żygulski wygłosił prelekcje pt. „Wawel — skarbnica polskich pamiątek narodowych” dla koła harcerzy w Ottawie oraz dla towarzystwa Credit Union w Toronto, a także odczyt na temat samej wystawy dla „Związku inżynierów” w Toronto.

OCENA WYSTAWY W KANADZIE

Polska wystawa w Ottawie miała ogromne powodzenie, zwiedziło ją ponad 70.000 osób. Stała się jednym z punktów programu uroczystości stulecia Kanady. Zbiegła się w czasie z momentem wielkich dni Kanady — otwarcia światowej wystawy w Montrealu. Szczególne znaczenie miała wystawa dla Polonii kanadyjskiej i dla tych wszystkich Kanadyjczyków, którzy interesowali się losem polskich skarbów narodowych w czasie i po II wojnie światowej.

ZAMKNIĘCIE WYSTAWY W OTTAWIE I TRANSPORT OBIEKTÓW DO POLSKI

Wystawa w Ottawie zamknięta została dnia 16 kwietnia 1967. Dwa dni przedtem z Warszawy przyjechali dwaj pozostali członkowie komitetu wykonawczego, dyr. Kojdecki i prof. Marconi, celem sprawdzenia stanu zachowania obiektów i przygotowania ich do transportu. Przeprowadzona inwentaryzacja wykazała bardzo dobry stan zabytków. Obiekty spakowano i przewieziono samochodem ciężarowym do Quebec, skąd dnia 30 kwietnia 1967 pod opieką ekipy polskiej odpłynęły do kraju na MS Batorym. Do Gdyni zawinięto dnia 10 maja, by w następnym dniu konwojem ubezpieczonym wyruszyć do Warszawy.

Ryc. 23. Puchar cechu puzkarsko-ślusarskiego Starej Warszawy. 1759 r.



Jerzy Lileyko

WYSTAWA DARÓW I NABYTEKÓW W MUZEUM HISTORYCZNYM M. ST. WARSZAWY

W 25 rocznicę wyzwolenia Stolicy otwarto w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy wystawę zatytułowaną — Dary i nabytki — 1945—1970. Wystawa czynna była od 15.I. do 20.IV.1970 r. Ukazano na niej 486 eksponatów, pozyskanych drogą darów i zakupów oraz przekazanych przez instytucje państwowe i społeczne. Szczegółowe dane o wystawionych

eksponatach zawierał katalog wzbogacony 87 ilustracjami i uzupełniony wykazem ofiarodawców.* Celem wystawy było przedstawienie dorobku Muzeum w zakresie gromadzenia zbiorów oraz udostępnienie

* Dary i nabytki 1945—1970, styczeń—marzec 1970, wstęp—prof. dr Janusz Durko, katalog opracowali — Krystyna Liszewska, Irena Tessaro, Jerzy Lileyko, Grażyna Kieniewiczowa, Halina Myszkówna, Andrzej Lipka, Andrzej Sołtan.

tych eksponatów, które z braku miejsca lub innych względów przechowywane są w magazynach. Mimo niewielkiej przestrzeni jaką zajmowała, wystawa zaskakiwała zwiedzających bogatym, wartościowym artystycznie i zróżnicowanym jakościowo zespołem warszawianów. To zaskoczenie jest zrozumiałe jeśli się pamięta, że miasto, którego dokumenty przeszłości gromadzi Muzeum — przed ćwierć wiekiem nie istniało, a jego dorobek kulturalny gromadzony przez siedem stuleci został zniszczony w sposób nie mający analogii w nowożytnej historii. W pożodze miasta uległo też zupełnemu zniszczeniu powołane w 1937 r. — jako oddział Muzeum Narodowego — Muzeum Starej Warszawy oraz jego zbiory. Uratowano jedynie część eksponatów, związanych z obrzędami i instytucjami miejskimi. Zespół ten gromadzony od XVI w. na ratuszu warszawskim stanowił rodzaj skarbcza miejskiego, w skład którego wchodziły ceremonialne naczynia ratuszowe, kałamarze, puszki i krucyfiksy Rady Miejskiej, kurek warszawskiego Bractwa Strzeleckiego z 1552 r. i inne przedmioty o charakterze pamiątkowym. W 1916 r. kolekcję tę przekazał Zarząd Miejski do Muzeum Narodowego w Warszawie. Uzupełniały ją zabytki związane z obrzędami cechowymi jak wilkowy, lady, sztandary itp. Po wojnie obiekty te powróciły jako trwałe

depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie, stając się niejako historycznym trzonem zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy. Poza tym cennym jakościowo lecz skromnym ilościowo depozytem, całość obecnych zbiorów Muzeum została zgromadzona w ostatnim ćwierćwieczu. Było to wielkim wysiłkiem, gdyż w Warszawie uległy zagładzie nie tylko zbiory publiczne, lecz także kolekcje prywatne i w ogóle cały dobytek mieszkańców. Mimo to, Muzeum zgromadziło — licząc tylko zabytki z zakresu sztuki, rzemiosła artystycznego i kultury materialnej — ponad 12 tysięcy obiektów.

Na obecne zbiory Muzeum składają się różne dokumenty politycznej i kulturalnej przeszłości Warszawy. Oprócz warszawianów Muzeum gromadzi też zabytki sztuki i rzemiosła artystycznego, które ilustrują kontakty kulturalne i handlowe Warszawy z innymi ośrodkami polskimi i europejskimi.

Na wystawie ukazano eksponaty w układzie rzeczowym, odmiennie niż na wystawach stałych, gdzie razem z różnymi materiałami dydaktycznymi ilustrują historyczny proces rozwoju miasta. Układ rzeczowy dał możliwość pokazania eksponatów jako dzieł sztuki i rzemiosła, w kontekście przedmiotów podobnych i z różnych okresów stylowych. Ponadto, układ taki charakteryzował zasadni-

Ryc. 24. Zespół sreber norymberskich XVI—XVIII w.





Ryc. 25. Muzeum Historyczne m. Warszawy. Sala ekspozycyjna wystawy „Darów i Nabytków”

cze właściwości zbiorów Muzeum Historycznego, zgromadzonych w zespołach malarstwa, głównie portretowego i wedytowego, grafiki, rzemiosła artystycznego i kultury materialnej, militariów, numizmatyki, różnego rodzaju pamiątek historycznych z okresu powstań narodowych (wśród których wyróżnia się kolekcja biżuterii patriotycznej ze zbiorów Eugeniusza Phulla), oraz pamiątek z okresu ostatniej wojny, okupacji i Powstania Warszawskiego. Osobnym, niezmiernie cennym zespołem jest zbiór druków, rycin, numizmatów i pamiątek z okresu powstania listopadowego oraz Wielkiej Emigracji, przekazany przez dr Ludwika Gocla. Spośród tych zespołów na wystawie Darów i nabytków pokazano obiekty najcenniejsze i najbardziej reprezentatywne.

Oprócz znanego i wielokrotnie w literaturze omawianego portretu książąt Mazowieckich — Sta-

niśława, Janusza i Anny, pokazano szereg portretów osobistości związanych z Warszawą. Na wyróżnienie zasługują portrety: Katarzyny z Drewnów Paparowej oraz Adama i Małgorzaty Kotowskich — będące rzadkimi przykładami warszawskich XVII-wiecznych portretów mieszczańskich. Szczególnie cennym nabytkiem jest kontrowersyjny portret czy też autoportret Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, nadwornego malarza Jana III. Okres Oświecenia zilustrowano szeregiem portretów malarzy z kręgu Bacciarellego. Prawdziwą ozdobą tego zespołu był portret koronacyjny Stanisława Augusta, będący warsztatową repliką znanego portretu króla z Pokoju Marmarowego na Zamku Królewskim. Okazałe prezentowały się też XIX-wieczne portrety mieszczaństwa i inteligencji warszawskiej, malowane przez J. T. Goldsteina,



Ryc. 26. Broń i pamiątki z okresu okupacji i Powstania Warszawskiego

A. Lessera, W. Gersona, St. Lentza, K. Mordasiewicz i innych.

Dużym sukcesem Muzeum było zebranie znacznej kolekcji warszawskiego malarstwa wędutowego z XIX w., posiadającego przede wszystkim znaczne wartości historyczno-dokumentalne, jak np. Z. Vogla i A. Majerskiego, M. Zaleskiego, zespół kilkunastu obrazów Jana Seydlitza oraz dwa obrazy — widok Krakowskiego Przedmieścia i wnętrze kościoła Kapucynów, mało dotychczas znanego węducisty Juliana Wyszynskiego.

W dziale rzemiosła artystycznego wyróżniały się wyroby ceramiczne obce i polskie m.in. z manufaktury królewskiej w Belwederze oraz Wolfa i Bernardiniego na Bielinie w Warszawie, a także z radziwiłłowskiej fabryki majolik w Nieborowie. Zwracała też uwagę kolekcja zegarów warszawskich zegarmistrzów z XVIII i XIX w. m.in. Jana Michała, Franciszka i Antoniego Gugenmusów, Jana Krantza, Józefa Piotrowskiego, Józefa Krukowskiego, Ludwika Maurycego Lilpopa i innych. Cenną pozycją Muzeum Historycznego jest zbiór sreber warszawskich liczący ponad 150 obiektów. Na wystawie pokazano najciekawsze wyroby złotników — Szymona Staneckiego, Jana Jerzego Bandaua, Teodora Pawłowicza, Józefa Różańskiego, monogramisty ASW, Emila Radkego, Macieja Nowakowskiego, Karola Malcza i innych. Szczególnie cennym nabytkiem Muzeum jest srebrny

puchar, zwieńczony figurą Syreny, warszawskiego cechu ślusarsko-puszkarskiego z ok. 1759 r. Puchar ten był przed wojną własnością Cechu. Po wojnie wypłynął w handlu antykwarskim i w 1966 r. został nabyty przez Muzeum.

Wśród militariów pokazano na wystawie, moriony wysokiej klasy artystycznej, wyrobu północno-włoskiego i norymberskiego oraz piękny okaz polskiego szturmaka z XVI w., pistolety wyrobu warszawskich warsztatów J. G. Junga i K. Wagnera, szablę batorówkę z XVIII w. i oprawną w srebro szablę na cześć Konstytucji 3 Maja oraz okazałą karabelę pamiątkową z 1862 r. w oprawie ze srebra, kości słoniowej i jaszczura, roboty Ignacego Höfelmaiera.

Dział numizmatyki zaprezentowano zbiorem medali królewskich z XVII i XVIII w. wśród których wyróżniał się zespół kilkunastu medali bitych przez Jana Filipa Holzhaeussera.

Odrębnym w charakterze zespołem muzealnym jest zbiór pamiątek z okresu ostatniej wojny i Powstania Warszawskiego. Na wystawie pokazano przykłady broni używanej przez powstańców, orzełki, odznaki i opaski różnych formacji wojskowych Polski Podziemnej oraz różnego rodzaju pamiątki i dokumenty, ilustrujące walkę z hitlerowskim okupantem. Warto podkreślić, że wszystkie eksponaty w tym zespole są darem lub depozytem złożonym przez byłych żołnierzy Polski Podziemnej lub ich rodziny.

Jednocześnie z wystawą „Dary i nabytki” udostępniono bogate zbiory dr Ludwika Gocla, umieszczone w wyodrębnionym ze zbiorów muzealnych Gabinecie, noszącym imię tego zasłużonego zbieracza. Gabinet Gocla został urządzony jako miejsce przechowywania całości zbioru i jednocześnie eksponowania jego części. Książki oraz medaliony, numizmaty i pamiątki historyczne umieszczono w stylizowanych szafach — gablotach. Ryciny przechowywane są w specjalnie skonstruowanej szafie. Część rycin, oprawionych w ramki, rozmieszczono na ścianach w sposób nawiązujący do XIX-wiecznego zwyczaju ekspozycji grafiki.

Gabinet Gocla będzie trwałym elementem ekspozycji Muzeum Historycznego, spełniając jednocześnie rolę magazynu i pracowni naukowej.

Zbiory Muzeum Historycznego m. st. Warszawy, których niewielką część pokazano na wystawie „Dary i nabytki”, zostały zgromadzone dzięki znacznym dotacjom finansowym Państwa, a także dzięki ofiarności społecznej Polaków zamieszkałych w kraju i poza jego granicami. Wystawa cieszyła się znacznym zainteresowaniem zwiedzających. Spotkała się też z życzliwym przyjęciem w prasie, radio i telewizji.

Wanda Jostowa

TEORETYCZNE PODSTAWY ORGANIZACJI REGIONALNYCH PARKÓW
ETNOGRAFICZNYCH
(NA PRZYKŁADZIE PODHALAŃSKIEGO PARKU ETNOGRAFICZNEGO)

Rozważania nad ogólnymi, teoretycznymi podstawami organizacji Regionalnych Parków Etnograficznych prowadzą do pojęcia regionu, które jest przedmiotem żywego zainteresowania w nauce współczesnej. Nad zagadnieniem tym pracuje lub współpracuje kilka nauk: geografia fizyczna, antropogeografia, historia gospodarcza, etnografia, socjologia, dialektologia. W krótkim artykule nie można poświęcić wiele miejsca wymienionym badaniom naukowym, niemniej nie podobna mówić o organizacji Regionalnych Parków Etnograficznych bez sformułowania pojęcia regionu kulturowego. Istnieją bowiem i inne regiony: regiony geograficzne, które w okresie determinizmu geograficznego pełniły rolę nadrzędną w stosunku do innych regionów; regiony gospodarcze dominujące w czasach współczesnych, gdy człowiek stopniowo i konsekwentnie podporządkowuje sobie przyrodę i dąży do tego, by świadomie kierować życiem gospodarczym na określonych obszarach, przekształcając w większym lub mniejszym stopniu krajobraz fizyczny a wraz z nim stan posiadania gospodarczego i kulturowego grupy ludności zamieszkującej określone terytorium. Choć wzajemny stosunek tych regionów i co nas najbardziej interesuje ich stosunek do regionu etnograficznego jest sprawą niezmiernie ciekawą, musimy zatrzymać się na regionie etnograficznym.

Jak wynika z licznych prac naukowych publikowanych na temat regionu w kraju i za granicą, region etnograficzny jest to określone terytorium, zamieszkałe przez określoną grupę społeczną zwaną

grupą etnograficzną lub regionalną. Grupa ta odznacza się specyficznymi cechami, zarówno obiektywnymi, jak i subiektywnymi, przy czym cechy te uważane są przez nią za jej własne dobro kulturalne, należące do jej układu wartości. Określenie to oczywiście nie jest równoznaczne z mniemaniem, że obszar zawarty wewnątrz regionu jest jednorodny; cechuje go jednak wewnętrzna zwartość ustalona na podstawie zgodności powiązań pomiędzy cechami zgrupowanymi. Ta sama definicja, przy czym kryteria jej wydzielenia są ogólniejsze, odnosi się do pojęcia grupy etnicznej.¹

Badania nad etnograficzną regionalizacją Polski prowadzone obecnie nie osiągnęły jeszcze stopnia, na którym można wykreślić niebudzące wątpliwości granice zasięgu poszczególnych grup regionalnych, tym bardziej, że granice te w ujęciu chronologicznym są płynne, poszczególne bowiem atrakcyjne grupy regionalne powiększają z reguły swój zasięg kosztem sąsiednich. Ponadto badania prowadzone na podstawie różnych kryteriów muszą dać różne wyniki. Niemniej u podstawy pracy nad organizacją skansenu regionalnego leży określenie terytorium, które znajduje reprezentację swej kultury w danym muzeum skansenowskim.

Jak wynika z materiałów znajdujących się w opublikowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki Memoriale w Sprawie Ochrony Budownictwa Drewnianego w Polsce² niejednokrotnie podstawę organizacji Parku Etnograficznego stanowi kilka regionów, niemniej region jest tą najmniejszą jednostką terytorialną i kulturową, którą można przyjąć jako bazę

wyjściową. Mając do czynienia z regionami (np. górskimi), które zachowały do współczesnych czasów wiele rysów tradycyjnej kultury ludowej, należałoby ze względu na ich bogactwo kulturowe tworzyć muzea pod otwartym niebem dla poszczególnych regionów. W tym kierunku prowadzone są prace na terenie województwa krakowskiego.

Przyjmując jako podstawę organizacji Parku Etnograficznego określony region, organizatorzy powinni na podstawie badań naukowych wytyczyć jego granice. Jako zasadnicze kryteria przy wyznaczaniu granic etnicznych przyjmuje się (według P. I. Kusznera): język i samookreślenie³. Gdy stosunki w tym zakresie uległy zatarciu, bądź są świadomie fałszowane (np. przez Niemców w stosunku do grupy Kaszubów lub w stosunku do górali podhalańskich w czasie II Wojny Światowej), zjawiska z zakresu kultury materialnej (budownictwo, strój, sposób odżywiania itp.) będą stanowić „papierek lekmuśowy”, który pozwala wykryć etniczny koloryt wątpliwych obszarów, Niewątpliwie te same kryteria powinny być zastosowane także przy wykreślaniu zasięgów grup etnograficznych. Dotychczas podstawą do oznaczania granic regionu były dla etnografa przede wszystkim:

- 1) warunki fizjograficzne izolujące w sposób naturalny jakąś grupę ludnościową i sprzyjające powstawaniu specyficznej kultury, związanej ze specyficznymi warunkami bytu;
- 2) przesłanki historyczne (dawny podział plemienny, dawne terytoria osadnicze, dawne granice polityczne, administracyjne, kościelne). Obecny region bowiem jest w pewnej mierze pochodną warunków które zaistniały w przeszłości historycznej;
- 3) dane językowe — zasięgi właściwości gwarowych;
- 4) cechy kulturowe, przede wszystkim z zakresu kultury materialnej, łatwo uchwytnie np. strój, budownictwo, rodzaj gospodarki.

Dodać tu jeszcze należy socjologiczny punkt widzenia — samookreślenie, bądź określenie nadawane grupie regionalnej przez sąsiadów.⁴

Nie należy spodziewać się, aby badania prowadzone pod tymi kątami widzenia dały linię pokrywającą się, niemniej wykażą szerszy lub węższy pas, w którym będą przebiegały zasięgi zjawisk.

Tutaj należy zaznaczyć, że dawne regiony etnograficzne, wyróżniające się zespołem cech kulturowych stają się z biegiem czasu coraz mniej zwarte, coraz trudniejsze do wyodrębnienia.

Ponieważ teoretyczne rozważania, jak wynika z tytułu artykułu, mają być oparte na doświadczeniach z pracy nad organizacją Podhalańskiego Parku Etnograficznego — przedstawione tutaj zostaną wy-

siłki jego organizatorów zmierzające do nadania podstaw metodologicznych projektowi Parku Etnograficznego.

Granice przestrzenne regionu Podhala przyjęto w sposób roboczy w oparciu o dotychczasową literaturę naukową. Ujęcie to w czasie pracy miało być sprawdzone przy pomocy badań terenowych. Z tych jedynie pogranicze Orawy i Podhala zostało opracowane w sposób zamierzony przez organizatorów. Ujęcie przebiegu granic Podhala przedstawia się w sposób następujący: od zachodu ogranicza je dawna granica polityczna polsko—węgierska, datująca się od XVI w., której postój na tej linii trwał do końca I Wojny Światowej tj. przeszło trzy wieki. Dawnej granicy politycznej odpowiadają właściwości językowe, gdyż gwara orawska różni się od podhalańskiej. Korzenie pierwszej tkwią bowiem w obszarze makowsko-jordanowskim, skąd osadnictwo przyszło na Orawę.

Kultura obu grup regionalnych, na pograniczu, w pasie zawartym w granicach sąsiadujących ze sobą wsi orawskich i podhalańskich, została poddana badaniom terenowym, przy czym jako kryteria przyjęto kilka zagadnień: strój — charakterystyczną legitymację regionalną, budownictwo i obrzędowość. Jakkolwiek można obserwować na pograniczu wzajemną dyfuzję zjawisk kulturowych (np. przyjęcie przez kilka wsi orawskich stroju podhalańskiego, występowanie w przeszłości w kilku pogranicznych wsiach podhalańskich chałupy z wyżką o typie zgodnym z orawskim) niemniej badania pozwoliły — na podstawie dominowania pewnych zjawisk — na zaliczenie jednych z nich do zasobu kulturowego Orawy, innych do wyposażenia kulturowego Podhala. Orawska chałupa z wyżką, choć występuje we wsiach obszaru makowsko-jordanowskiego na pograniczu z Orawą i w przeszłości występowała sporadycznie w kilku sąsiednich wsiach podhalańskich, jednakże nasilenie jej występowania na Górnej Orawie wskazuje na ścisły związek z tym regionem. Dom pozbawiony sieni, z wejściem przez boisko, charakterystyczny dla Górnej Orawy, nie występuje na Podhalu. Plan domu o sieni w szczycie, z amfiladowym układem izb jest właściwy (między innymi) Orawie, zaś dom symetryczno dwuizbowy Podhala. Tradycyjny strój orawski również różni się od podhalańskiego. Obrzędowość Orawy, nosząc jak i Podhala cechy ogólnej obrzędowości słowiańskiej, zachowała na Orawie rysy dawniejsze. Granica zachodnia Podhala od strony Orawy przyjęta a priori i sprawdzona w próbnym badaniach terenowych nie budzi żadnych zastrzeżeń. Granica Podhala od strony południowej również jest niewątpliwa, tworzy ją bowiem łańcuch Tatr. Na wschodzie przyjęto jako linię graniczną dolinę rzeki Białki. Odpowiada jej również dawna granica polityczna polsko-węgierska. Granica ta

nie została poddana badaniom terenowym analogicznym do tych, które prowadzone były na granicy podhalańsko-orawskiej, niemniej, jak wynika z obserwacji, nie występuje tutaj tak wyraźne rozgraniczenie jakie stwierdzono na zachodniej granicy Podhala. Typ domu śląsko-spiskiego o sieni w szczycie budynku i dwu izbach w amfiladzie obejmuje zarówno Spisz jak i północno-wschodnie Podhale. Północną granicę Podhala poprowadzono grzbietem Gorców i Działów Orawskich. Najbardziej dyskusyjny odcinek stanowi granica wschodnia w dolinie Dunajca, od strony Pienin. Organizatorzy przyjęli jako peryferia Podhala wieś Maniowy, choć jej kultura wykazuje wiele cech mieszanych. W ten sposób ujęty region Podhala obejmuje dawną z przed rozbiórów królewszczyznę — starostwo nowotarskie i część starostwa czorsztyńskiego. Wydaje się, że czynnikami regionotwórczymi były tutaj: dawna granica polityczna, odizolowanie kotliny podhalańskiej otaczającymi ją górami od reszty kraju, społeczno-ekonomiczna sytuacja królewszczyzn i to położonych na peryferiach organizmu politycznego oraz rola jaką odegrało Podhale w XIX i XX w. w kulturze ogólnopolskiej.

Ustalenie ram chronologicznych dla okresu, którego kultura winna być reprezentowana w Podhalańskim Parku Etnograficznym nie jest w pełni uzależnione od jego organizatorów; uwarunkowane jest ono bowiem zachowaniem się zabytków reprezentujących przykłady najstarszego budownictwa. Na Podhalu i Orawie dolną granicę chronologiczną stanowi koniec XVIII w. Kraje norweskie, z powodu odporności swego materiału drzewnego, mogą pochlubić się znacznie starszymi egzemplarzami drewnianego budownictwa. W Rumunii z powodu zastosowania drewna dębowego do budownictwa najstarszy obiekt w muzeum w Cluj, pochodzący z gór Maramuresz, datowany jest na XVII w. Sprawa górnej granicy chronologicznej Parku Etnograficznego jest otwarta i dyskusyjna. Usiłowano związać ją z okresem, który pozostawił w kulturze ludowej regionu wyraźne piętno w postaci zmian tradycyjnych form życia ludności. Dla Podhala przyjęto jako granicę lata 1880—1890, w którym to okresie na skutek emigracji (w szczególności do Ameryki) i ruchu turystycznego oraz uzdrowiskowego pojawia się w poważniejszym stopniu akumulacja kapitału w rękach chłopskich, co pociąga w konsekwencji przekształcenie się tradycyjnej kultury ludowej. Dla Orawy, choć podlegała ona temu samemu silnemu ruchowi migracyjnemu, okres bardziej dostrzegalnych przemian należy przesunąć do końca I Wojny Światowej; wtedy to bowiem chłop orawski, gnębiony ciężkimi warunkami materialnymi, madiaryzowany przez węgierską administrację, słowakizowany przez kościół, zapomniany wręcz w zakresie pracy kulturalno-oświatowej przez własne polskie

społeczeństwo, zamieszkujący jeden z najbardziej zapadłych zakątków Górnych Węgier znalazł się zupełnie nieprzygotowany na arenie politycznej, z prawem i obowiązkiem samostanowienia. To nagłe przerzucenie w odmienne warunki życia spowodowało w orawskiej kulturze ludowej zmiany w pewnych dziedzinach, dalej idące, niż w kulturze ludowej Podhala, gdzie istniała zawsze świadoma tendencja do zachowania wartości własnej kultury.

Obszar zawarty wewnątrz przyjętego terytorium odznacza się w pewnym stopniu różnorodnością, posiadając zarazem pewne wspólne cechy ogólne, o których była uprzednio mowa i ta różnorodność właśnie jest podstawą wydzielenia owych subregionów, które winny znaleźć swoją reprezentację w ogólnym skansenie regionalnym, wtedy bowiem ekspozycja będzie nosiła charakter problemowy.

Ponieważ osią kompozycyjną Parku Etnograficznego jest ludowe budownictwo, pozostaniemy przy typach budownictwa i formę architektoniczną przyjmujemy jako naczelną kryterium; przy czym jednostką będzie zagroda a nie pojedynczy budynek, zagroda bowiem odpowiada w lokalnej społeczności wiejskiej rodzinie, najniższej komórce ekonomicznej. Łączy ona w sobie funkcje pomieszczenia mieszkalnego i środka produkcji. Powyższe, naczelną kryterium typu budownictwa postanowiono uzupełnić dalszymi trzema subkryteriami: kryterium geograficznym, chronologicznym i socjologicznym, które pozwolą na wykazanie zależności budownictwa od różnorodnych czynników. Kryterium geograficzne pomoże w ujawnieniu związku jaki zachodzi pomiędzy typem budownictwa reprezentowanym w Parku Etnograficznym a strefami osadnictwa: stałego, półstałego i sezonowego, pomiędzy tymże typem a ukształtowaniem terenu (zagroda dolinna, stokowa, grzbietowa), wykaże wpływ zjawisk klimatycznych (insolacji, kierunku wiatrów) na postać zagrody oraz wykryje korelację pomiędzy typami gospodarki (z przewagą rolnictwa, z przewagą hodowli) prowadzonej przez mieszkańców zagrody. Tutaj winien także być uwzględniony typ urbanistyczny wsi, który jest wynikiem pierwotnych stosunków osadniczych (ulicówka, łańcuchówka, osadnictwo samotnicze). Kryterium socjologiczne pozwoli na ujawnienie zależności postaci zagrody od społeczno-ekonomicznej pozycji jej właściciela ew. fundatora. Kryterium chronologiczne nada ekspozycji muzealnej perspektywę historyczną.

Organizatorzy Podhalańskiego Parku Etnograficznego wychodząc z powyższych założeń zinventaryzowali budownictwo starszego typu w przyjętych uprzednio granicach. Ponieważ skala wyboru konkretnych obiektów przewidzianych do ekspozycji jest ograniczona możliwościami terenowymi i kredytowymi muzeum, każda z wybranych zagród winna spełniać wymagane warunki kilku postulatów (np.

zagroda chronologicznie najstarsza, z terenu płaskiego, przedstawiająca gospodarstwo zamożne). Stosując tego rodzaju układ krzyżowy organizatorzy doszli do wyboru obiektów, przy czym należy zaznaczyć, że proponowane przez nich zagrody traktowane są jako reprezentacje typu, i że w dalszym ciągu prac nad organizacją muzeum mogą być zastąpione innymi obiektami tego typu. Osobnym zagadnieniem jest kultura miasteczka, którą na tym terenie reprezentuje Nowy Targ. Klasyfikację zjawisk kulturowych przeprowadzono tutaj przez podział społeczeństwa dziewiętnastowiecznego Nowego Targu na trzy grupy zawodowe; rolników, rzemieślników i kupców, których wyrazem kultury był ich dom. Jakkolwiek podział ten w istocie nie był tak wyraźny, gdyż

mieszczanie nowotarscy niejednokrotnie opierali swoją egzystencję na różnych zajęciach, jednak jeden z zawodów dominował w życiu określonego człowieka, a inne wykonywane były ubocznie. Wśród rzemiosł na specjalną ekspozycję na tym terenie zasługuje kuśnierstwo.

Organizatorzy Podhalańskiego Parku Etnograficznego sądzą, powołując się na tezy Międzynarodowej Konferencji, która odbyła się w Kopenhadze, Aarhus i Sztokholmie, w dniach 5—9 lipca 1957 r., (zwołana przez ICOM i UNESCO w sprawie muzeów na wolnym powietrzu), że w ten sposób ustawiona ekspozycja nie będzie tylko prostą wystawą form architektonicznych, ale Muzeum Kultury Ludowej Podhala.

PRZYPISY

¹ K. Zawistowicz-Adamska, *La region dans la recherche ethnographique* „La Pologne au VII^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques”, Warszawa, 1964, ss. 191—202.

² Memorial w sprawie ochrony budownictwa drewnianego w Polsce. (Program organizacji Parków Etnograficznych) wyd. przez Zespół Doradczy do Spraw Parków Etnograficznych i Budownictwa Drewnianego przy Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków, Warszawa, 1966.

³ P. I. Kuszner, *Etničeskije teritorija i etničeskije granicy*, Moskwa, 1951.

⁴ K. Zawistowicz-Adamska, *La region ...*

⁵ W. Jostowa, *Pogranicze etnograficzne podhalańsko-
orawskie* (rękopis).

⁶ W. Jostowa, *Z zagadnień podhalańskiego budownictwa
(na marginesie organizacji skansenu)*, „Etnografia Polska”, t. 5, 1961.

⁷ W. Jostowa, *Organisationsarbeiten über die Gründung
von regionalen Freilichtmuseen auf dem Gebiete von Podhale
und Orawa*, „Ethnographica”, I Rocznik, Brno, 1959, ss. 139—143.

⁸ W. Jostowa, *Stan prac oraz założenia metodologiczne
Podhalańskiego Parku Etnograficznego*, „Biuletyn Informacyjny
Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, nr 31, 1960.

Jerzy Świecinski

JAK PROJEKTUJE SIĘ I REALIZUJE WYSTAWY MUZEALNE W USA?

1. CEL OPRACOWANIA

Gdy dokonuje się analiz budowy, wzgl. analiz stylu wystaw muzealnych określonego ośrodka kulturowego, kraju, itp., natrafia się w pewnym momencie na zagadnienia genetyczne. Jest to więc mniej-więcej tak samo, jak w badaniach z dziedziny historii sztuki, czy architektury, gdy samo stwierdzenie faktu ukształtowania czegoś w ten, czy inny sposób, jakkolwiek interesujące, przestaje wystarczać i przekształca się w pytanie: dlaczego owo coś zostało ukształtowane w taki, czy inny sposób, jakie są np. przyczyny powstania takich, czy innych konfiguracji cech budowy, rysów stylowych, wartości estetycznych, wzgl. „charakterów wyrazu”.

Szukając odpowiedzi na pytania genetyczne, natrafiamy niekiedy również na pytania, mające także praktyczne znaczenie. Zachodzi to wtedy, gdy zaczynamy zastanawiać się nad koniecznościami wzgl. przypadkowością powstawania danych zjawisk i procesów. Ujęcie to jest praktycznie ważne dlatego głównie, że jest ono zarazem rozważaniem nad wartością zjawisk, sklasyfikowanych uprzednio w kategoriach typu i genezy, np.: nad przydatnością informacyjną wystaw danego typu, ich wartością estetyczną jako tworu kulturowego itd. Pytając, czy coś, co zostało tak, lub inaczej ukształtowane, istotnie tak ukształtowanym być musiało, oddzielamy w poszczególnych rozwiązaniach to, co w nich tylko „zewnętrzne”, niejako z góry założone, „zadane”, od tego, co podlega prawom swobodnego wyboru i swobodnego kształtowania. Zdajemy sobie przez to sprawę, na co w danym środowisku, czy zespole warunków fizycznych, ekonomicznych itp.

projektant musiał się zgodzić, co zaakceptował, jako zjawisko naturalne i oczywiste, przeciwko czemu zaś walczy i co kształtuje sam, jako indywidualność twórcza o danej wrażliwości i sprawności projektodawczej. Wystawa muzealna tak przeanalizowana staje się przez to samo bardziej zrozumiała jako twór, a różne oceny wartości, nabierają aspektu bardziej relatywnego.

Można by oczywiście zadać pytanie, dlaczego proponowany temat rozpoczynam od wystaw tak odległych (przynajmniej geograficznie), jak wystawy amerykańskie? Odpowiedź jest wieloraka. Po pierwsze, wystawy te stanowią na pewno jedną z czołowych pozycji w skali światowej, a w niektórych działach, np. w przyrodznawstwie i technice, bezwzględnie pozycję czołową. Po drugie, są one niezwykle fascynujące jako typ, zwłaszcza, gdy są widziane z pozycji przybysza z Europy. Przez swoją odmienność, cechy występujące w wystawach europejskich, a więc bliżej już nas interesujących, stają się — przez kontrast — bardziej wyraziste, łatwiej dostrzegalne, niejako „przerysowane”. Wystawy amerykańskie są więc dobrym „materiałem laboratoryjnym” dla każdego analityka. I wreszcie, aspekt najzupełniej rodzimy. Wystawy amerykańskich muzeów (zwłaszcza przyrodniczych) oddziaływały w pewnym okresie na kształtowanie się stylu wystaw polskich, same zaś (oczywiście w bardzo lokalnym wymiarze) poddane były sporadycznie wpływowi polskiej metodyki projektowania. Można by zatem powiedzieć, że problematyka, jaką zamierzam tu poruszyć wiąże się w pewnym stopniu z problematyką muzeów polskich:



Ryc. 27. Pracownia projektowania działu etnografii w Smithsonian Museum. Dział Afrykanistyki

jest bowiem zagadnieniem wartości (przydatności) inspiracji obcych i ich przystosowalności do warunków krajowych, jak również wartości polskich

doświadczeń muzealnych w zastosowaniu do warunków bardzo odmiennych. Już z tych kilku momentów wynika, że warto jest proponowaną analizę podjąć.

2. ŹRÓDŁA

Pełne dotarcie do źródeł powstawania stylu i techniki wystaw muzealnych możliwe jest właściwie tylko w długotrwałym kontakcie bezpośrednim z pracowniami projektowania. Dane pośrednie są oczywiście także materiałem wartościowym, nie wystarczają jednak, gdy przychodzi badać ośrodki projektodawcze posługujące się technikami bardzo odmiennymi lub wytworzone na podłożu bardzo odmiennej kultury i odmiennej cywilizacji (np. standardu ekonomicznego).

Zebrane tu spostrzeżenia uzyskano drogą bezpośredniej obserwacji metod pracy w sześciu ośrodkach projektowania wystaw muzealnych Carnegie Museum w Pittsburgu, Carnegie Meridian Laboratory w Meridian, American Museum of Natural

History w Nowym Jorku, Smithsonian Museum oraz Museum of History and Technology w Waszyngtonie i wreszcie Museum of Natural Sciences w Cleveland), w ciągu mego sześciomiesięcznego pobytu. Obserwacją objęte były przede wszystkim działy zawarte w określeniu „Science and Technology” (zoologia, paleontologia, geologia, antropologia, etnografia, archeologia i technika), pominięto natomiast działy sztuki. W tym sensie opracowanie to pomyślano do pewnego stopnia jako uzupełnienie artykułu Jana Białostockiego, koncentrującego się głównie dokoła zagadnień muzeów sztuki (Muzealnictwo, 1959, Nr 9, pp. 65—81). W uwagach moich koncentrują się też głównie na stronie organizacyjno-warsztatowej wystaw muzeów amerykańskich.

3. ANALIZA

a) *Standaryzacja wystaw i jej konsekwencje w organizacji pracy*

Pierwszym zjawiskiem, uderzającym przybywając z Europy w pracowniach muzealnych USA, jest oparcie prac projektodawczych i realizacyjnych na

standardach oraz materiałach prefabrykowanych. Projektant amerykański, rozwiązując zadanie organizacji przestrzennej wnętrza wystawowego, projektując meble wystawowe, lub komponując plansze, w niewielkim tylko stopniu dokonuje tego, co w tra-

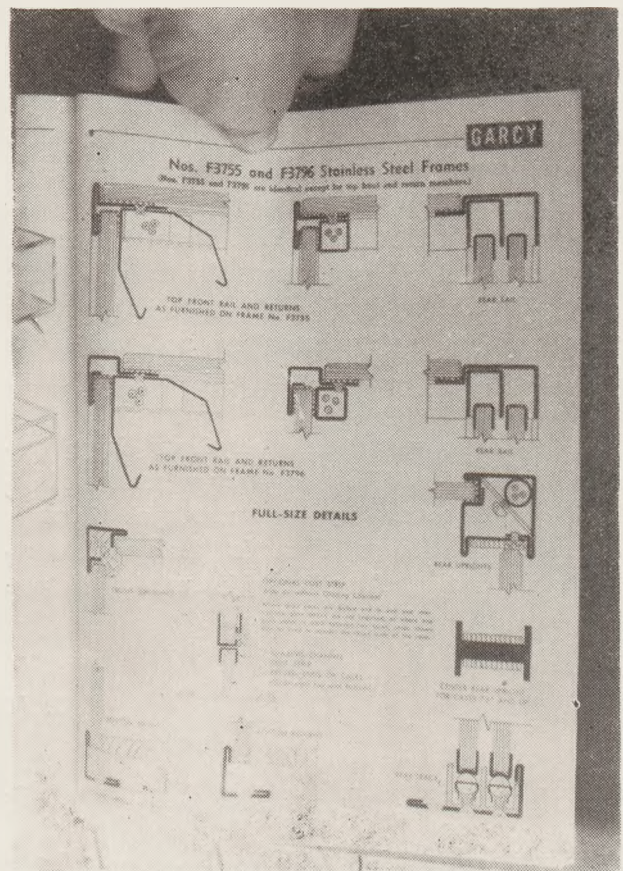


Ryc. 28. Pracownia rzeźbiarska działu etnografii Smithsonian Museum. Modele traktowane tu są jako rzeźby oryginalne

dycyjnym rozumieniu pojmujemy jako projektowanie. Nie tworzy on nowych form przestrzennych, lecz tylko składa je z gotowych części. Koncepcja ogólna ograniczona jest tym samym do ogólnego szkicu, który wypełnia się następnie szczegółami standardowymi, zaczerpniętymi z katalogów. Niekiedy projektant wręcz zaczyna od wertowania katalogu i dobierania części mogących przydać się w koncepcji ogólnej. Dopiero, gdy asortyment gotowych „kawałków” jest dostatecznie bogaty, tworzy z nich rodzaj „składanki”, która dzięki wysokiej standaryzacji elementów, zawsze daje całość poprawną funkcjonalnie. Półproduktami objęte jest przy tym dosłownie wszystko, co tylko może być przydatne w budowie wystaw jakiegokolwiek rodzaju. W katalogach znaleźć można więc: elementy potrzebne do budowy stropów podwieszonych, gablot, plansz, różne typy wsporników, instalacji uszczelniających szyby itd. a nawet elementy budowy, które tradycyjnie należałoby nazwać „artystycznymi” jak: składniki kompozycji graficznych, imitowane powierzchnie (faktury) itp. Standaryzacją objęte są nawet zestawienia kolorystyczne i znaki graficzne. Projektant amerykański w większości przypadków nie potrzebuje posługiwać się farbą i znać technik malarskich (mieszania farb np.) gdyż stosuje samo przylegające

(self-adhesive) papiery i folie kolorowe, które dobiera przy pomocy specjalnej książeczki zestawień kolorystycznych. Ponieważ wiele z tych folii jest przezroczystych, odpada konieczność tworzenia kolorów wypadkowych, powstających np. w wyniku zachodzenia na siebie kolorowych płaszczyzn. To, co w technice tradycyjnej opracowuje się „na wycucie”, wgl. przy pomocy mieszania farb składowych, dokonuje się teraz samo, przy pomocy folii, a kolor wypadkowy jest fizycznym skrzyżowaniem kolorów pierwotnych, nałożonych na siebie. Liternictwo jest podobnie zestandaryzowane. Pismo odręczne stosowane jest w muzeach amerykańskich zupełnie wyjątkowo i tylko wtedy, gdy zachodzi potrzeba stosowania kroju czcionki nieosiągalnej w handlu (np. napisy stylizowane). W wypadkach normalnych liternictwo odbija się z gotowych arkuszy (transfer-type), lub drukuje techniką silk-screen. Obie te metody mają tę przewagę nad zwykłym drukiem, że pozwalają na wkomponowanie napisu bezpośrednio na planszę graficzną i uniknięcia niepożądanego efektu „plakietek z napisami”¹.

Zarówno techniki transfer-type, jak i silk-screen są stosunkowo kosztowne, zwłaszcza, gdy trzeba wykonywać napisy o dużych czcionkach (arkusz czcionek nie większy od podwójnej kartki papieru maszynowego kosztuje 1 dolar), nie mniej jest ona



Ryc. 29. Przykładowa strona katalogu GARC, Carnegie Museum. Reklama elementów oświetlenia gablot

Ryc. 30. Jedna z hal pracowni taksydemicznej w Meridian. Na podłodze z lewej strony „cegły” płasteiny Lefranc'owskiej do modelowania korpusów zwierząt



bardzo praktyczna. Grafik mający do dyspozycji zestawy czcionkowe, nie potrzebuje pisać liternictwa, jak np, graficy polscy, lecz jedynie zestawia gotowe elementy. W technice transfer-type ilość typów czcionek jest praktycznie nieograniczona i odpowiada ilości typów stosowanych w pismach ilustrowanych, oraz w grafice użytkowej. Silk-screen operuje zwykle mniejszą ilością zestawów, co jednak w praktyce muzealnej nie jest specjalnym brakiem, ponieważ większość napisów, tekstowych jest ujednolicono do jednego, najwyżej dwu krojów i kilku wielkości. Czcionki standardowe w arkuszach transfer-type osiągalne są w czterech podstawowych kolorach. Silk screen daje nieograniczone możliwości kolorystyczne, ponieważ liternictwo jest tam tłoczone przy pomocy farb lakierowych, które projektant może mieszać w dowolnej kombinacji. Mając więc do dyspozycji dwie te metody, projektanci amerykańscy mają zagadnienie liternictwa i podkładów kolorystycznych właściwie z góry rozwiązane poprawnie, a możliwość powstawania złego liternictwa skutkiem niskiego wykwalfikowania grafików, praktycznie nie istnieje².

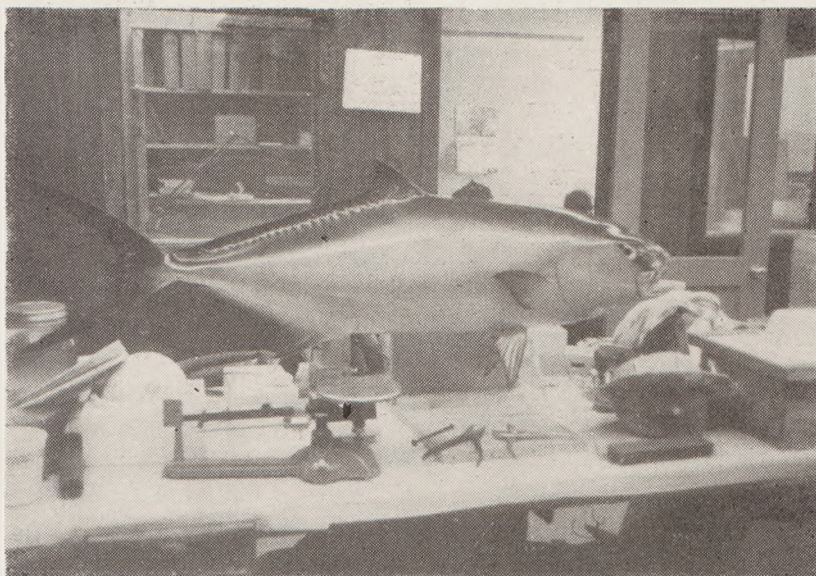
Stosowanie standartów i gotowych „kawalków” montażowych stwarza jednak pewne niebezpieczeństwa. Upodabnia ono bowiem czasami pracę grafika do pracy robotnika fabrycznego, prowadząc do automatyzacji myślenia i zaniku koncepcji twórczych. Tam, gdzie projektantowi wszystko dane jest gotowe i gdzie nie ma precedensu do przeprowadzania eksperymentów twórczych, poszukiwanie oryginalnej formy wystaw może być zredukowane do minimum, ostateczny wynik w postaci projektu, lub zrealizowanej wystawy, jakkolwiek często pozbawiony koncepcji, zostaje zaakceptowany głównie dzięki elegancji tworzywa, oraz doskonałej obróbce technicznej zmontowanej całości. W niektórych

ośrodkach muzealnych (np. w Museum Carnegie) redukcja fazy projektowania koncepcyjnego stało się niemal zasadą, a eksperymentowanie twórcze uznaje się za zbędną „stratę czasu”. Zasada ta podpierana jest ponadto założeniem, że projektant wystaw, skoro został zaangażowany do pracy, musi być w swoim zawodzie dostatecznie „wyuczony”. Jego godziny pracy traktowane są jako godziny produkcji. Na przemyślenie nowych form czasu praktycznie nie ma. W rezultacie projektowanie staje się zużytkowaniem wiedzy zdobytej na studiach bez możliwości dalszego jej rozwoju. System ten realizowany jest przy pomocy odpowiedniej kontroli postępów pracy³.

Szybkość sporządzania projektu w fazie koncepcyjnej dyktowana jest w muzeach amerykańskich również swoistą dla tego kraju atmosferą konkurencji. Projektant (o ile nie jest sławą światową o którego współpracę należy się ubiegać) musi tworzyć szybko i bezbłędnie, ponieważ na jego miejsce czeka wielu innych. Że zaś o trybie pracy projektodawczej opinie wydają z reguły nie fachowcy, lecz zarząd muzeum, wzgl. fundatorzy, dłuższe eksperymentowanie nad formą, może być dla projektanta wręcz niebezpieczne, gdyby np. ocenione było jako chwiejność decyzji, lub wręcz jako brak kwalifikacji. Lepiej jest więc poprzestać na koncepcji mniej wypracowanej artystycznie, ale dającej się szybko opracować, niż dążyć do wypracowania koncepcji bardziej oryginalnej i artystycznie wartościowszej, lecz wymagającej więcej czasu na szkice, przemyślenia i wielokrotne korektury pomysłu. Nic więc dziwnego że system ten otwiera drogę do rutyny i skostnienia, jak również do tworzenia łatwizn, eleganckich może i na pewno doskonale wykonanych w sensie technicznym ale z trudem dających się zaakceptować z pozycji rzeczywistej twórczości.



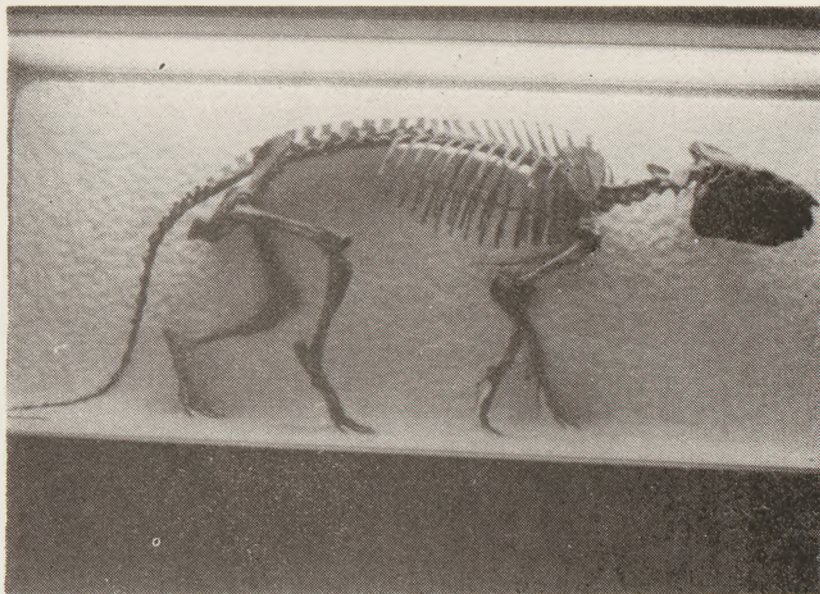
Ryc. 31. Muzeum Instytutu Smithsonian.
Pracownia montażu szkieletów



Ryc. 32. Model ryby morskiej z żywicy
epoxydowej, gotowy do zainstalowania
na wystawie



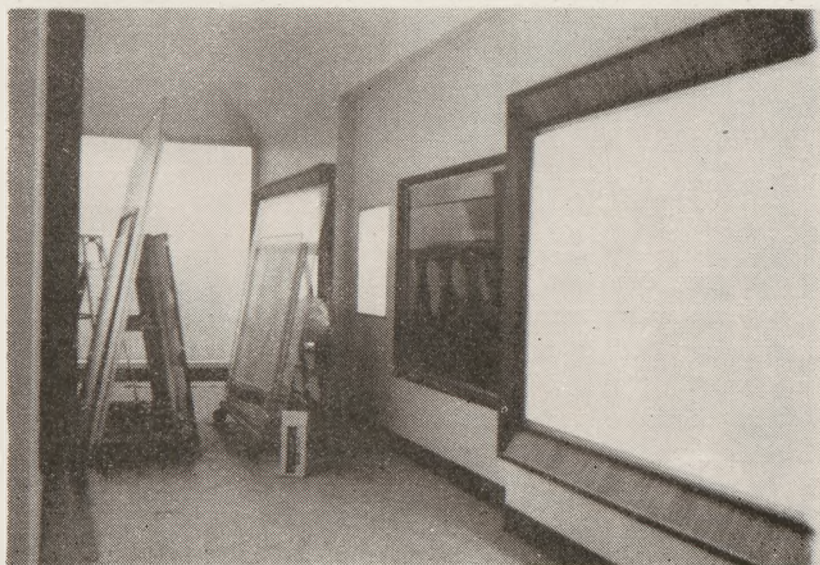
Ryc. 33. Przykład jednej z lepszych ekspozycji paleontologicznych Smithsonian Museum. Szkielet osadzony na podstawie z gipsu zbrojonego. Pismo wykonane techniką silk-screen. Litery większe w tytulu naklejane



Ryc. 34. Technika ekspozycji szkieletów kopalnych. Szkielet wmontowany (częściowo wtopiony) w szkło z dłutowanego gipsu



Ryc. 35. Przykład dramatyzacji światłem. Okazy podświetlone od dołu reflektorami. Widok z galerii roboczej Smithsonian



Ryc. 36. Smithsonian Museum. Nowy dział wystawowy w budowie. Gabloty zaprojektowane jako witryny ściennie. Szyby w obramieniu duralowym galwanizowanym, osadzonym w ramy fornirowane orzechem. Podłoga terazzo

Rzecz interesująca, że przy tym systemie pracy i kontroli jej postępów, czas potrzebny na zabiegi techniczne, nawet w fazie przygotowania projektu, nie jest kwestionowany, nawet, jeśli zabiegi te są pracochłonne. Nie stosuje się też systemu terminów przy oddawaniu prac projektowych i realizacyjnych. Pozorna sprzeczność ze stanowiskiem wobec faz pracy, nie dających wyników widocznych na zewnątrz wynika właśnie z tego, że prace przygotowawcze, mające techniczny charakter, są łatwo uchwytnie kontroli. Każdy projektant może więc zawsze wykazać się ich postępem a wynik sprawdzalny jest naocznie dla każdego. Zasada braku terminów polega głównie na tym, że nie czas z góry określony determinuje o pracy, lecz przeciwnie, rodzaj pracy determinuje o czasie jej oddania. Jeśli więc na wykonanie gabloty potrzeba np. miesiąca, termin ten jest akceptowany, nawet gdyby uprzednio wyobrażano sobie, iż praca ta powinna być wykonana w trzy tygodnie. Rozumuje się bowiem, że nie praca była wykonywana wadliwie, lub opieszale, lecz że przypuszczenia były błędne. Przy systemie kontroli ciągłości pracy i precyzyjnego uregulowania przerw, zjawisko opieszłości jest n.b. całkowicie wyeliminowane, a czas, w jakim roboty zostają definitywnie oddawane, musi być uznany za rzeczywisty i rzetelnie wykorzystany⁴.

Powolne tempo prac realizacyjnych regulowane jest jeszcze innym czynnikiem. Praca oddana musi być bezwzględnie precyzyjna. Muzea amerykańskie łatwiej tolerują złą koncepcję, niż złe wykonawstwo. Zasada ta wyklucza do pewnego stopnia pośpiech. Pracownik muzealny, pracując w zasadzie bez przestojów i przerw (nie potrzebuje np. czekać na materiały, które dostarczane mu są synchronicznie do stadium wykonywanej pracy), ma przez cały czas na uwadze jakość wykonywanej roboty. Tymbardziej, że jakiegokolwiek odchylenia w tej mierze, lub opór wobec kierownika pracowni (choćby stawiany nawet w najlepszej wierze, np. celem usprawnienia pracy i wkładem własnej inicjatywy), kończą się za pierwszym razem ostrzeżeniem następnym zaś bezdyskusyjnym zwolnieniem ze stanowiska⁵.

b) *Mechanizacja pracy*

Moment ten wiąże się w znacznym stopniu z poprzednim i podobnie jak poprzedni ma za cel zapewnienie wykonawstwu najwyższej jakości technicznej, przy jednoczesnym zaoszczędzeniu czasu i wysiłku. Wystawy amerykańskie realizuje się więc przy zastosowaniu wszystkich możliwych środków mechanicznych, redukując wykonawstwo odręczne do minimum. W rozmaitych ośrodkach skala zastosowania metod technicznych jest oczywiście bardzo różna i zależy od zasobności instytucji. W ośrodkach

mniejszych i średnich, mechanizacja ogranicza się do wprowadzenia metody natrysku przy gruntowaniu plansz, oraz do stosowania liternictwa maszynowego (silk-screen). Ośrodki większe stosują na szerszą skalę przede wszystkim technikę silk-screen, realizując w niej nie tylko napisy, ale i wielkie plansze graficzne, np. mapy, diagramy itp.

Największą rozpiętość skali możliwości ukazują działy preparatoryki i budowy modeli dydaktycznych. Laboratoria zainstalowane np. dla wykonywania preparatów odwadnianych w temperaturach niskich i przy stosowaniu niskich ciśnień (dry-freezing method) w muzeum Smithsonian, zajmują przestrzeń dającą się porównać do przestrzeni sal niejednego całego fakultetu chemii, lub hal produkcyjnych zakładu przemysłowego średniej wielkości. Każdy typ preparatu powierzany jest, odpowiednio do rodzaju technologii, odrębnej grupie specjalistów, zwykle bardzo wysoko, chociaż wąsko wyszkolonych. W ośrodkach mniejszych, jedna osoba musi z konieczności opanować różne techniki preparatorskie, co nie wpływa jednak zwykle na obniżenie poziomu wykonawstwa.

c) *Zagadnienie powstawania koncepcji projektu, jej akceptacji oraz stadiów przygotowania projektu do realizacji. Współpraca poszczególnych specjalistów i zagadnienie kryteriów poprawności projektu.*

Projekt wystawy amerykańskiej wzięty jako całość powstaje w wyniku współdziałania a niekiedy przeciwdziałania bardzo różnych czynników. W procesie tego powstawania wyróżnić można kilka wyraźnie odrębnych faz.

Jako pierwsza pojawia się przede wszystkim zawsze sprawa wyboru tematyki wystawy i związanej z nią idei wystawienniczej. Wystawy najpoważniejsze organizowane są na zasadzie naukowej doniosłości tematu. Są to wystawy stosunkowo liczne, ale nie najliczniejsze i jak się wydaje, nie specyficzne dla środowiska amerykańskiego. Liczniejszymi są wystawy powstające „okolicznościowo”, np. z okazji wypraw naukowych, lub pozyskania zbiorów. Wystawy takie również eksponują zagadnienie naukowe, traktują je jednak jakby na drugim planie wobec samej imprezy, która była przyczyną zebrania materiałów naukowych. Tematyka tych wystaw przesuwa się nieznacznie z „czystych” zagadnień naukowych na referowanie działalności poszczególnych osób, instytucji itp., przy czym niebłahym momentem stają się podziękowania adresowane do fundatorów ekspedycji, wzgl. do firm, które (zwykle dla celów autoreklamowych) użyczyły sprzętu, wzgl. dopomogły do zmontowania ekspozycji. Do tej kategorii

należy ogromna większość wielkich wystaw w muzeach różnych klas. Typem trzecim są wystawy organizowane „ku czci”, zwykle określonego fundatora, kolekcjonera, niekiedy nawet pewnego „klanu” benefaktorów. Organizowane są jako wyraz wdzięczności, bądź zamawiane są wręcz przez daną osobę, od której muzeum jest finansowo zależne (tak np. powstała wystawa trofeów w Muzeum Carnegie). W niektórych przypadkach, czynnikiem decydującym o wyborze tematyki jest opinia publiczna, uzewnętrzniająca się jako żądania publiczności zbudowania odpowiedniego działu wystawowego⁶.

Rodzajem ostatnim, są wystawy „kwestarskie”, organizowane z myślą o pozyskaniu datków pieniężnych ze strony publiczności. Wystawiane są wtedy, jakby „próbki” wykopalisk, czy innego rodzaju znalezisk, przy czym opisana jest ich wartość naukowa, tudzież koszt, który był potrzebny dla ich zebrania. W odpowiednich tekstach umieszczonych obok okazów nakłania się też publiczność do składania ofiar pieniężnych na sfinansowanie dalszych eksploatacji „zabytkoosnego” terenu.

Nic dziwnego, że wystawy, które w swej genecie mogą być zależne od tak wielkiej ilości czynników, nierzadko zupełnie przypadkowo działających (np. od czyjejś fantazji, czy „gestu”), nie mogą być zbudowane jako logiczne całości. Brak sekwencji tematów w muzeach amerykańskich jest zresztą zjawiskiem naturalnym i właśnie logicznie przeprowadzona tematyka odbierana jest tam jako coś wyjątkowego. Przeciętny odbiorca uważa za zupełnie oczywiste, że w muzeum wielodziałowym paleontologia następuje np. po ochronie przyrody, a sąsiaduje w działem sreber renesansowych, przy czym wklina się w nią jeszcze wystawa gadów współczesnych, mająca znów przedłużenie w etnografii. Jest to bowiem układ przypominający popularne

pisma ilustrowane, gdzie przeskok od tematu do tematu są naturalne i należą niejako do „istoty” tego rodzaju wydawnictw. Nic też dziwnego, że i projektanci budują swe wystawy w zupełnie dowolnych układach.

O ile całość działu wystawowego poszczególnych muzeów przedstawia zlepek niewiążących się ze sobą tematów, poszczególne „rozdziały” tej składanki zbudowane są z dużą logiką, niekiedy nawet z pedanterią. Naukowe przygotowanie poszczególnych tematów jest też zwykle bardzo staranne.

Podstawą układu tematycznego każdej większej wystawy jest scenariusz (t.zw. „copy”), którego autorem jest z reguły kustosz danego działu. Scenariusz zatwierdzany jest zawsze przez kierownictwo muzeum i dopiero po tej legalizacji może być podstawą do opracowań architektoniczno-plastycznych. Zasada ta w praktyce modyfikowana jest oczywiście dość często. Nie jest więc przypadkiem rzadkim, gdy scenariusz, mimo „oficjalnego” zatwierdzenia, zmieniany jest jeszcze kilkakrotnie, a zmiany wprowadzane są równoległe z postępującymi pracami projektowymi, lub nawet później, gdy wystawa wkracza w stadium realizacji. Zmienia się wtedy nie tylko teksty liternicze, ale dopełnia (niekiedy wręcz „dopycha”) materiał okazowy, wymienia się eksponaty i zmienia raz ustalone ich położenia. Samo zatwierdzenie scenariusza bywa też fikcją, tymbardziej, że wyższe szczeble hierarchii władz muzealnych nie muszą być kompetentne w zatwierdzanych przez siebie sprawach merytorycznych. Jest oczywiście gorzej, gdy zatwierdzający, jakkolwiek specjalista z innej zupełnie dziedziny, uważa się za uprawnionego do wprowadzania zmian. W tych przypadkach, tekst scenariusza wędruje wielokrotnie w górę i w dół szczebli diabiny administracyjnej dla uzyskania właściwej weryfikacji⁷.



Ryc. 37. Polskie projekty dla Carnegie Museum (technika collage). Pittsburg 1967

Projektant-plastyk, otrzymując scenariusz wystawowy, obowiązany jest „przetłumaczyć” go na wizualny język form przestrzennych i układów ekspozycyjnych. Nie jest on jednak zawsze w swym zadaniu niezależny. Projektant działa swobodnie tylko wówczas bowiem, gdy prócz tekstu scenariusza i materiału ekspozycyjnego nie dostaje żadnych dodatkowych poleceń na temat rozwiązania plastycznego. Takie polecenia mogą być mu bowiem dołączane, bądź ze strony kustosa⁸ bądź dyrektora. W wypadkach skrajnych, projektant dostaje wręcz szkic koncepcji, którą ma jedynie zrealizować. Ochrona koncepcji własnej, lub dyskusja nad koncepcją narzuconą, bez względu, czy ta ostatnia jest sensowna, czy nie, jest oczywiście wykluczona. Muzea amerykańskie nie posiadają zresztą ani komisji artystycznych zatwierdzających projekty, ani też projektant nie może odwołać się do jakiegokolwiek komisji zewnętrznej, gdyby nawet taka istniała. Jest on praktycznie całkowicie zależny od decyzji władz muzealnych t.zn. praktycznie: od wyrobienia estetycznego tych, którzy autorytatywnie i bezdyskusyjnie projekt zatwierdzają⁹.

Pierwsza faza projektu, jak już wspomniano, wykonywana szybko, niemal „od jednego razu”. Jest to stworzenie koncepcji ogólnej w postaci szkicu. Po zatwierdzeniu szkicu buduje się makietę wystawy. Makietowanie projektu przedstawia się bardzo różnie, zależnie od miejscowych tradycji ośrodka projektodawczego. W Carnegie Museum, budowano np. dwie makiety: jedną w skali 1:5 i drugą 1:1, wykonując wszystkie ekspozyty niezwykle starannie z kartonu i drzewa balsa. Okazy definitywne montowano dopiero wówczas, gdy całość kompozycji ustalona była na atrapach. W Smithsonian Museum stosowano jedynie makietowanie 1:1, a ekspozyty markujące wycinano w postaci płaskich sylwetek z tektury, lub nawet papieru pakunkowego. Rozmaicie wykonywano w poszczególnych ośrodkach płaskie plansze projektowe. Wszędzie jednak stosowano technikę rysowania i malowania od razu „na czysto”, tak, że korektury układu mogły być dokonane jedynie przez przerysowanie całości planszy od nowa. Demonstracja metody „collage” w Carnegie Museum, a zwłaszcza wykorzystywania kawałków ilustracji kolorowych i literackich, wycinanych z różnych pism ilustrowanych i reklam, tak bardzo popularnej wśród projektantów polskich, przyjęta była niemal jako odkrycie i rzeczywiście umożliwiła przyspieszenie fazy projektowania w planszach płaskich przynajmniej kilkakrotnie, nie mówiąc już o wprowadzeniu możliwości wielokrotnych korektur bez obawy zniszczenia planszy i potrzeby jej przerysowywania.

Zamknięcie fazy projektowania nie oznacza zamknięcia wszelkiego eksperymentowania nad formą wystawy w ogóle. Ponieważ do ostatniego momentu

projektant może zawsze oczekiwać dopływu nowych poleceń, wzgl. dopływu ekspozycyjnych, musi być on przygotowany na konieczność improwizacji „na czysto”. W niektórych przypadkach, czynnikiem domagającym się zmian jest opinia publiczna, działająca nawet wtedy, gdy wystawa została ukończona i otwarta dla zwiedzających. Dzieje się tak, gdy np. treści zawarte w wystawie nie odpowiadają gustom, lub uczuciom publiczności¹⁰.

Wystawy amerykańskie cechują się na ogół dobrą dokumentacją źródłową. Dla zbudowania dioramy, wysła się pracowników niekiedy o setki, czy tysiące kilometrów celem zebrania materiału fotograficznego i malarskiego. Zbiera się odciski kory, odlewy skał, nawet piasku. Zbiera się notatki na pozór błahe, ale mające zapewnić prawdziwość i autentyczność reproduktowanego zjawiska. Dla poprawnego wypchania jednego okazu ptaka, ssaka, czy gada, sięga się do kartotek fotograficznych, liczących tysiące pozycji. Jest to więc bardzo dalekie od tradycji wielu muzeów europejskich, gdzie podstawą preparatoryki zwierzęcej są jeszcze nadal stare litografie z Brehma i gdzie ptaki egzotyczne montuje się na gałązkach pocziwej buczyny, czy topoli, w nadziei, że nikt nie spostrzeże mistyfikacji.

Niezwykła pedanteria wystaw, zwłaszcza dioramowych, prowadzi jednak często do wyeliminowania z nich czynnika estetycznego. Wielkie dioramy muzeum nowojorskiego mimo, że wykonane niezwykle „wiernie”, są najnudniejszymi utworami plastycznymi, jakie zdarzyło mi się kiedykolwiek widzieć. Ponieważ kopiowanie natury stało się w nich wszystkim, utraciły one cechy dzieła plastycznego, obrazu przestrzennego, jako zobrazowania natury, którym powinny być z racji swej istoty. Dioramy starsze, z drugiej połowy XIX w., mimo iż straszą niskim poziomem estetycznym, są w pełni tolerowane.¹¹ a niekiedy uchodzą za „ulubione przez publiczność”. Dyrektor jednego z większych muzeów, zapytany w dyskusji, dlaczego toleruje pewną starą i szczególnie brzydką dioramę, odpowiedział, że diorama ta jest poprawna, ponieważ wszystkie jej składniki (z piaskiem włącznie!) są oryginalne, zaś t.zw. „piękno”, czy „estetyka” tego utworu są mu obojętne. Nikt zresztą nie odważyłby się zmienić, np. unowocześnić, a cóż dopiero usunąć ekspozycję, do której przyzwyczyli się pokolenia. Modernizacja na zasadzie dokładania nowego do starego, nie zaś przebudowy całości, jest też jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzeów amerykańskich¹². Wielkie muzea, np. nowojorskie wychodzą z tego impasu na zasadzie odcinania całych kompleksów sal (pozostawiając je w stanie niezmiennym jako „działy martwe”) i budowania nowych wystaw w nowym miejscu. Możliwe to jest tylko tam, gdzie muzeum ma nadmiar miejsca dla ekspozycji.

Poprawność dokumentacji, dążenie do autentyczności tego, co się wystawia, pojmowane bywa w amerykańskich muzeach także i w inny nieco, bardziej „artystyczny”, wzgl. intuitywny sposób. Zaznacza się to zwłaszcza w wystawach etnograficznych, gdzie prócz rzeczowej poprawności, dąży się do uchwycenia „ducha” poszczególnych kultur. Wielkie muzea (np. Smithsonian) poszło w usiłowaniu zachowania tej autentyczności tak daleko, że działy kultur egzotycznych powierzyło projektantom egzotycznego pochodzenia. Dział afrykanistyki projektował więc artysta pochodzenia murzyńskiego, dział orientalny — azjata itd. Wychodzą bowiem z założenia, że artyści ci, jakkolwiek urodzeni w Stanach i należący od pokoleń do kultury amerykańskiej,

łatwiej mogli wczuć się w ducha sztuki krajów z których pochodzili ich przodkowie, niż projektanci pochodzenia europejskiego.

* * *

Zebrane tu spostrzeżenia nie są na pewno kompletne i z pewnością wymagają uzupełnień oraz korektur. Operując materiałem pochodzącym z kilku, a nie ze wszystkich ośrodków nie można było zbudować jednak obrazu pełniejszego. Mając nadzieję, że dopływ wiadomości, wrażeń i spostrzeżeń będzie z czasem powiększał się, zdecydowałem przedstawić Czytelnikowi ten prowizoryczny obraz. Sądzę bowiem, że i on, choć w części spełni rolę opracowania bardziej fundamentalnego.

PRZYPISY

¹ Np. w muzeum brytyjskim (Natural History) stosowany jest stale druk. Powstaje wtedy niepożądany efekt upstrzenia plansz graficznych, lub wewnątrz gablot plakietkami z liternictwem.

² Trzeba od razu zaznaczyć, że metoda transfer-type, oraz silk-screen, jak również metoda stosowania folii półprzezroczystych i fakturowych charakterystyczna jest nie tylko dla muzeów amerykańskich, lecz stosowana jest we wszystkich większych muzeach krajów zachodnich. Tam, gdzie nie dociera, naśladuje się przynajmniej jej efekty, zastępując ją innymi metodami, np. stosowaniem liternictwa fotografowanego na papierach fotograficznych, pokrywających całą powierzchnię plansz graficznych. U nas, graficy naśladują czcionkę standartową techniką odręczną. Wymaga to oczywiście bardzo wysokich kwalifikacji technicznych.

³ Być może jest to przypadek skrajny, nie mniej jest on o czymś mówiący. W dziale wystawowym Museum Carnegie, projektant i cały jego zespół przedstawiał prace bieżące trzy razy dziennie do kontroli ich postępu, przy czym po każdym dniu pisane były raporty z wykonanych robót. Rejestrowano więc stan pracy każdego rana, w południe i przed zamknięciem muzeum. O tym, by projektant mógł poświęcić kilka godzin choćby na szkice i przemyślenia projektu, lub mógł skorzystać ze zbiorów bibliotecznych w zakresie architektury wewnątrz (biblioteka położona była piętro wyżej), nie było mowy. Projektowanie było tam mechaniczną produkcją a powstanie koncepcji musiało być dokonane od razu poprawnie, od jednorazowego szkicu. Jakiegokolwiek odbiegnięcie od tego schematu, groziło bezpośrednio konsekwencjami administracyjnymi, t.zn. natychmiastowym zwolnieniem z pracy.

⁴ W muzeum Carnegie dyskutowano, czy opłaca się ze względu na wydajność pracy, wprowadzenie przerwy śniadaniowej („coffee-break”) o godzinie 10, ustalając ostatecznie, że wprowadzenie tego krótkiego relaksu może być korzystne. Było jednak nie do pomysłenia, by wyznaczony czas 15 minut na wypicie kawy mógł być przekroczony. Było też nie do pomysłenia, by pracownicy zespołu projektodawczego mogli się choćby na krótką chwilę oderwać od pracy, rozmawiać itp. Czy system taki stosowany jest w innych ośrodkach równie rygorystycznie, trudno mi oczywiście powiedzieć.

⁵ System taki bez kwestji zapewnia wzorowe wykonanie każdego szczegółu projektu, nakładając zarazem na projektanta znacznie większą odpowiedzialność niż tam, gdzie wykonawca może interpretować i uzupełniać „miejsca niedopowiedziane” w projekcie i korygować ewentualne błędy. Z drugiej strony system ten prowadzi w niektórych wypadkach do automatyzacji pracy wykonawców, graniczącej niemal z bezmyślnością. Pracownik muzealny, któremu polecono konkretne zadanie wedle instrukcji projektanta, będzie to zadanie wykonywał „na ślepo”, bez względu czy jest ono sensowne, czy też nie. Za wynik odpowiedzialny jest bowiem nie on, lecz wydający instrukcję.

⁶ Niekiedy są to żądania sfingowane, za którymi kryje się chęć zbudowania wystawy „ku czci” określonej jednostki np. benefaktora muzeum.

⁷ W jednym z odwiedzanych przeze mnie muzeów USA, wystawy herpetologiczne zatwierdzał i korygował merytorycznie archeolog, jedynie z racji swego vice-dyrektorskiego stanowiska

⁸ W strukturze administracyjnej muzeów USA, kustosz („curator”) stoi nieporównanie wyżej od projektanta, głównie dzięki posiadaniu tytułu naukowego.

⁹ Tym trybem właśnie powstały gabloty typu „barn-door”; porówn. „Curator”, 1964 VII/1, pp 14—18.

¹⁰ Tak więc np. malarz muzealny, Ottmar von Fuehrer, autor wielu monumentalnych płócien, musiał zmienić niektóre szczegóły w obrazie przedstawiającym powstanie wykopalisk w Rancho la Brea, ponieważ widok zwierząt topiących się w asfaltowym jeziorze był dla zwiedzających zbyt wstrząsający.

¹¹ Muzeum nowojorskie ma cały szereg dioram bardzo starych, które nie są unowocześniane. Obok tego buduje się dioramy we współczesnym stylu „syntetycznym”.

¹² Choć nie tylko ich. Podobna sytuacja panuje np. w British Museum, gdzie pod naciskiem opinii publicznej, dokonano tylko bardzo połowicznej modernizacji starych sal wiktoriańskich,

Janina Gostwicka

MEBLE W WAWELSKICH WNĘTRZACH

Wnętrze mieszkalne, czy reprezentacyjne z minionych lat w obliczu prawdy historycznej jest trudnym dla badacza zagadnieniem. Tworzyło ono bowiem żywe układy, ciągle zmienne, związane ściśle z tętnem ówczesnego życia, współdziałające z nim w sensie najbardziej aktywnym. Zależne nie tylko od wielkich kataklizmów dziejowych lub niezwykłych wydarzeń, czy ceremoniału, lecz po prostu także i od powszednich, codziennych spraw jego użytkownika. Sam człowiek w nim przebywający odgrywa w tym zagadnieniu specyficzną rolę. Wnętrze bowiem było zawsze z nim najściślej powiązane jako tło życia i niemy jego świadek. Tak pojęte dawne wnętrza — *stricto sensu* — nie istnieje. Natomiast nie przestała jednak istnieć atmosfera, jaką posiadają do dziś same budowle mieszkalne z dawnych czasów. Ich mury, proporcje, rzuty mówią dziś o koncepcjach myślowych ludzi, którzy je tworzyli. Zachowane zaś do dziś realia, którymi były owe wnętrza wypełnione, tzw. mobilia, są chyba najlepszym wykładnikiem myśli, zamiłowań, mody i obyczajów tamtych ludzi. Mają zresztą w sobie coś więcej, niż przedmioty współczesne, które dziś widzimy w witrynach sklepowych, czy na wystawach; stare noszą w sobie dodatkowo ślady współżycia z człowiekiem, piętno historii. Określają modus *vivendi* ówczesnych ludzi. Ślady zaś zużycia nie dyskwalifikują ich i nie należy tych przedmiotów oceniać *in minus*, gdyż wartościowanie w stosunku do dawnych realiów jest inne, niż do współczesnych. W morzu pozostałości z przed wieków nie tylko podniszczonych przez czas, ale przez kontakt z człowiekiem, dokonuje się na odcinku wyposażenia dawnego wnętrza odkrycie przeszłości. Jest to jednak odkrycie cząstkowe. Zachowane bowiem do dziś realia, w przeważającej liczbie przypadków, są wyizolowane

z danych wnętrz i zatraciły kontekst całości wnętrza.

Współczesne muzealnictwo stanęło wobec poważnego dylematu. Zachowane zamki i pałace urządzone według rozmaitych koncepcji muzealno-konserwatorskich, zarówno w Polsce jak i w świecie, reprezentują szeroki wachlarz możliwości rozwiązania trudnego problemu.

W szczupłych ramach artykułu trudno nawet wymienić główne tendencje panujące w tej dziedzinie. Poprzestanę zatem na kilku uwagach dotyczących wytycznych, jakie towarzyszyły mi przy organizowaniu wnętrz na Zamku wawelskim w momencie urządzania komnat po odzyskaniu z Kanady kolekcji arrasów Zygmunta Augusta (w roku 1961). Jest to przykład dość wyjątkowy i może nietypowy — ale tym ciekawszy. Trzeba pamiętać, że elementy składowe wnętrza w postaci mobiliów nie we wszystkich epokach pokrywały się z założeniami architektonicznymi danego wnętrza. Zależało to zarówno od projektodawcy jak i użytkownika. Niekiedy nowe formy wnętrza były włączane w starą architekturę. Kolizje, działające nawet dysonansowo, stanowią jedną z indywidualnych cech wnętrza polskiego. Nowa moda szybciej wkraczała do układów wnętrza, niż do architektury, choć także obok nowych modnych mobiliów zdarzały się i stare, jeszcze nie wycofane z użycia.

Trzeba nadto wspomnieć, że zamknięta przestrzeń architektoniczna jako miejsce tworzenia wnętrza nie była w Polsce jedyną okazją do rozwiązania wnętrza, podobnie zresztą jak w innych krajach Europy, głównie południowych. Świadczą o tym liczne wiadomości. Do takich należały między innymi altany ogrodowe jak np. w ogródku Bony koło skrzydła



Ryc. 38. Wawel. Zamek I p. Sypialnia Zygmunta I

wschodniego zamku na Wawelu, czy też próby poszerzenia przestrzeni zabudowanej w plenerze, zwłaszcza z okazji tzw. festynów, czy uczt na wolnym powietrzu. Fryz z sali Poselskiej na Wawelu według *Tabulae Cebetis* obrazuje m. in. taką właśnie ucztę na otwartej przestrzeni. Życie namiotowe w licznych wyprawach wojennych dawało również możliwości do organizowania układów przestrzennych — mieszkalnych.

Kiedy mówimy o wnętrzu — przede wszystkim interesuje nas całość, nie tylko poszczególne przedmioty; problem ich zagospodarowania we wnętrzu. Same bowiem stanowią tylko elementy spełniające funkcję częściową. Wyrwane z podłoża tracą nić wspólnoty, ową współzależność. Bez kontekstu wnętrzowego nie potrafią żyć funkcją estetyczną, jaką spełniały niegdyś, gdy były włączone w całe zespoły. Badanie wnętrza nie może więc ograniczać się wyłącznie do poznawania jego akcesoriów gdyż daje to zaledwie obraz cząstkowy, pozbawiony owego

modułu, który reguluje kompleksowe współistnienie przedmiotów w danym wnętrzu architektonicznym.

W oparciu o tak postawione zagadnienie — natrafiamy na poważne kłopoty przy rekonstrukcji wnętrza. Brak podstawowej dokumentacji — dziś powiedzielibyśmy fotograficznej, czy filmowej, względnie inwentaryzacyjnej z przed blisko pięciu wieków — nie pozwala ustalić związków mobiliów we wnętrzu renesansowym. Nie posiadamy zatem w ręku klucza dla rozszyfrowania tego problemu. Wiemy np. że współczesne pojęcie tzw. garnituru meblowego było w renesansie zupełnie nieznaną i obcą tej epoce. Mieszanie mobiliów różnej proveniencji (włoskich, polskich, niemieckich itd.) oraz posługiwanie się przedmiotami zarówno najmodniejszymi na równi z tymi z przed pół wieku było jak najbardziej w modzie. Znajomość ówczesnych zwyczajów, ceremoniału dworskiego ułatwia wprawdzie poznanie organizacji wnętrza, ale go jeszcze nie tworzy. Przy badaniach danego wnętrza musimy bowiem zdać sobie sprawę

z pewnych pojęć dotyczących kultury materialnej, które ułatwiłyby odczytanie faktów. Trzeba pamiętać, że podział funkcjonalny mieszkania na jadalnię, sypialnię, salon — był nieznany n. p. w renesansie.

W źródłach archiwalnych dotyczących zamku wawelskiego spotyka się określenia poszczególnych pomieszczeń, w rodzaju: *aula*, *atrium*, *caminata*, *vaporarium* lub *stuba* czy *stubella*. Czasami zjawiają się określenia dłuższe np. *gdzie stary król zwykł jadać* lub *wielka sala królowej*, *stuba virginum*. Jest również mowa o sali zwanej *Tanecznicą*. Pojawienie się tzw. *cassapani* czyli prototypu późniejszej kanapy dla dostojnych gości w pomieszczeniu sypialnym nie było obce królowi Zygmuntowi Staremu na zamku wawelskim. Nie stawiało się też stołu przy kanapie, co wchodzi w modę dopiero w zaawansowanym wieku XVIII. Inny był bowiem rozkład mieszkania w gotyku, renesansie, baroku, XVIII czy XIX wieku.

Gust epoki, jaki panował na dworze krakowskim wraz z upodobaniem królewskiej małżonki rodem z Włoch — Bony Sforza — stwarza jeszcze jeden aspekt wizji wnętrza z tamtych czasów. Te skrawki wiadomości, bardzo wąskie, odcinkowe, niedokładne tworzą zaledwie pewne przesłanki potrzebne dla koncepcji zorganizowania wnętrz renesansowych na Wawelu, nie dając syntezy.

Ponadto mamy dwa źródła, z których korzystamy. Są to tzw. przekazy pisane oraz materiały ikonograficzne. Do pierwszej grupy zaliczamy wszelkie dawne opisy, lustracje i inwentarze zamkowe, następnie rachunki dworskie skrupulatnie wówczas prowadzone przez podskarbiego Andrzeja Kościeleckiego, a potem przez dwóch kolejnych burgrabiów zamku: najpierw Jana, po nim zaś Seweryna Bonera, dalej opisy literackie, liryki, diariusze z podróży do Polski, w końcu powieści obyczajowe itd. Wszystkie te jednak przekazy pisane, są bardzo nieścisłe; często w nierealny i nierzeczowy sposób odtwarzają wnętrza. Wyczuwa się w nich nutę subiektywizmu autorów, lub literackiego upiększenia. Np. opis wierszowany na temat wesela Zygmunta Starego z Boną Sforza przez Andrzeja Krzyckiego z roku 1518, czy też takiż opis przez Niccolò Antonio Carmignano w języku włoskim — nie dają obrazu wyglądu Wawelu z tego czasu. To samo można powiedzieć i o opisie Stanisława Orzechowskiego zaślubin Zygmunta Augusta z Katarzyną Mantuańską. Inne źródła pisane, jak stare inwentarze, lustracje, czy opisy dworu są znowu tak lakoniczne i zdawkowe, że orientacja na temat wyglądu pomieszczeń opisanych jest niemożliwa.

To samo można powiedzieć i o diariuszach z podróży, powieściach obyczajowych, różnych pamiętnikach, które na równi z poezją wnoszą bardzo mało w naszą wiedzę o wnętrzach i ich układach.

Wobec braku fotografii — rolę jej przejmują dokumentacja czerpana ze źródeł ikonograficznych. Szuka się więc tematów wnętrzowych w XVI-wiecznym malarstwie, grafice, płaskorzeźbie i innych sztukach plastycznych oraz wychwytuje to, co jest nieosiągalne przez autopsję nawet samych zabytków tzn. badanie relacji przedmiotów, znajdujących się w określonym czasowo lub historycznie pomieszczeniu. Umiejętność korzystania z tych źródeł jest uwarunkowana z jednej strony dobrą znajomością samych realiów architektury wnętrza, z drugiej zaś właściwym podejściem do dzieła sztuki, mającego jako temat wnętrze. Odróżnienie fantazji twórczej, pewnej licencji artystycznej dla celów czy to kompozycji barwnej czy też rejestracyjnego stworzenia wartości wizualnych pozwoli badaczowi umiejętnie przyswajać sobie potrzebne wiadomości z zakresu wnętrzarstwa¹.

Przebudowa Wawelu przez Franciszka Florentczyka, Benedykta Sandomierzanina i Bartłomieja Berecciego (1507—1536) na pałac renesansowy stanowi przełom; wnosi radykalne zmiany koncepcji wnętrza. Nowością staje się teraz przestrzenne traktowanie wnętrza, związanego z nowym ukształtowaniem struktury architektonicznej w postaci między innymi galerii, krużganków i logii widokowych. Wprawdzie charakter obronności i zasklepienie się w samym wnętrzu tkwi głęboko w psychice polskiej, niemniej nowe formy zdobienia go niwelują do pewnego stopnia relikty gotyckich tradycji. Zastąpienie stropów belkowanych — kasetonowymi z rozetami lub z głowami w rzeźbie (jak w sali Poselskiej), wprowadzenie fryzów malowanych zwanych krańcami, portali rzeźbionych i polichromowanych, wielkich okien z małymi szybami (*vitreoli*), zamiast pęcherzy, boazerii i szaf murowanych, pawimentów czyli posadzek z glazurowanej cegły lub tarcic — oto główne elementy architektury wnętrza. Dodać należy, że system ogrzewania włączony zostaje jako jeszcze jeden element zdobniczy w postaci kolorowych pieców i kominków. Zjawia się też ogrzewanie centralne — kanały cieplne pod podłogami niektórych sal zamkowych. Dekoracje wnętrz w postaci malowideł ściennych Antoniego z Wrocławia, Dionizego Stuby, Stanisława Szczerby i Hansa Dürera, obrazów sztalugowych i nadwieszanych stropów z malowanego płótna oraz wielkiej ilości tkanin (*arrasów* zwanych oponami czy szpalerami, i tak zwanych stref czyli brytów adamaszku zawieszanych pionowo, upięć baldachimowych itp.) stwarza wraz z bogatymi meblami nowe przestrzenie mieszkalne i reprezentacyjne.

Oczywiście na renesansowy Wawel z jego wystrojem należy popatrzeć jako na unikat, gdyż większość siedzib magnackich tkwiła głęboko w dawnych tradycjach.

Rola mebla w warunkach wnętrzowych nabiera specyficznego znaczenia, windując go w hierarchii mobiliów na pierwsze miejsce. Sprzęt bowiem do końca wieku XVII wciąż w Polsce stanowi zbytek, formę luksusu — a moment społeczny długo bazuje na wartości materialnej tych przedmiotów. Stąd może mówić się do dziś o umeblowaniu wnętrza, myśląc i o zawieszeniu obrazów i tkanin i świeczników, poza oczywiście wstawieniem mebli. W tym

kontekście rola mebla niekiedy wydaje się być przeceniona, choć faktycznie meble organizują wnętrza. Wynika to z tego, że służą mu one w zależności od spełnianej funkcji. Są zgraną pomocą w egzystencji ludzkiej cywilizowanego świata, przesuając na drugi plan sprawę zdobienia.

Wnętrza zamku królewskiego na Wawelu pełne były mebli w czasach historycznych. Stwierdzają to materiały archiwalne. Ten materiał rękopiśmienny



Ryc. 39. Krzesło tzw. Dantego. Włochy XVI/XVII w.

stanowi dziś jedno ze źródeł podstawowych dla rekonstrukcji historycznego wystroju wnętrza Wawelu. Zgromadzone dziś zabytki, tworzące zespoły stylistyczne, prócz oczywiście arrasów Zygmunta Augusta, o których najwięcej się mówi, są obiektami wprawdzie muzealnymi, lecz nie tymi, które znajdowały się w zamku wawelskim w czasach historycznych. Sprzęt królewski, który zdobił niegdyś komnaty wawelskie zaginął bezpowrotnie, zniszczony, zrabowany, wywieziony lub spalony w pożogach wojennych.

Wnętrze wawelskie, stanowiące dziś prócz Skarbcza i Zbrojowni jeden z fundamentalnych pionów instytucji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, są niezależnie od założeń czysto muzealnych, historyczną pamiątką rezydencji królewskiej. Ten osobliwy moment został uwzględniony w całej rozciągłości, kiedy przystąpiono do reorganizacji wnętrza Wawelu po odzyskaniu arrasów Zygmunta Augusta.

W biegu historii, wnętrza wawelskie ciągle się przeistaczały, jak zmienne były ich ramy architektoniczne, gusty kolejnych władców i moda. Także

uroczystości dworskie i państwowe niejednokrotnie przeistaczały je w sposób dość zasadniczy.

Najbogaciej reprezentowane są obecnie na Wawelu meble renesansowe. Za Zygmunta I i Bony, kiedy zamek królewski zabłysnął jako nowe dzieło architektury włoskiej, mieszczące w swym korpusie wiele sal, musiano zapłacić je przede wszystkim meblami. Z rachunków wielkorządowych dowiadujemy się o sprzętach zarówno zakupywanych za granicą jak i wykonywanych w Polsce przez rzemieślników różnej narodowości, pracujących dla potrzeb dworu. Importem zostały objęte głównie meble włoskie, które nadały ton meblarstwu królewskiemu. Ponadto wiele było mebli wykonywanych według wzorów renesansu niemieckiego, gdyż duży był napływ sił rzemieślniczych z Niemiec. Obce więc meble odgrywały rolę prototypów dla produkcji rodzimej.

Sprzętem typowo włoskim była występująca często w rachunkach wielkorządowych ława z poręczami zaopatrzona w jedną lub dwie skrzynie. Nazywano ją *podnoszista*² lub „na kształt skrzynie się zawierająca”³. Rachunki z roku 1535 wymieniają taką właśnie ławę. Służyła ona jako kanapka, lub prowizoryczne łóżko (*ubi solet dormire rex iuvenis*)⁴. Była to niewątpliwie charakterystyczna *cassapanca*, jeden z najwspanialszych sprzętów florenckich, stworzonych przez włoskie Odrodzenie. Wiele skrzyń (*cistae*) znajdowało się też w krakowskim zamku, jak świadczą rachunki dworskie. Używano ich jako kufrów podróżnych, inne zdobiły wnętrza izb lub komnat; służyły różnym celom. Przechowywano w nich zastawy srebrne, biżuterię, akta, rachunki, pieniądze, broń, ubranie, a nawet żywność. Stanowiły uniwersalny sprzęt, zastępujący szafę. Opisy są jednak zbyt lakoniczne, by można wysnuć wnioski o ich wyglądzie. Wiele z nich zapewne było prostych i skromnych, przeznaczonych do sieni i przedpokoi, często okutych żelazem — nazywano je zamczystymi. Niektóre natomiast były złożone lub malowane albo pięknie fladowane ze sztukwerkem⁵ czyli intarsją i chyba te należy uważać za włoskie. Królowa Bona przywiozła ze sobą do Polski szereg skrzyń roboty neapolitańskiej, w których mieściła się jej wyprawa ślubna. Naoczny świadek uroczystości przedweselnych w Neapolu, kupiec i kronikarz Giuliano Passero, w swym *Giornale*⁶ pisze, że skrzynie te były bogato rzeźbione w drewnie i polichromowane na czerwień i złoto. Posiadały herby Aragonów i Sforzów. Wiadomości te, choć skąpe, jednak nieco dokładniej określają wygląd skrzyń niż innych sprzętów, jakie znalazły się w wawelskim zamku i pozwalają przypuszczać, że stanowiły one wzory do naśladowania dla rodzimej produkcji stolarskiej.

Kredensy, w których przechowywano srebra królewskie, a które nazywano *credenza*, w odróżnie-

niu od rodzimej „służby”, były również wykonywane na wzór włoski.

Stołów dla zamku sprawiano wiele. We wczesnej fazie renesansu stół we Włoszech był meblem prowizorycznym, skonstruowanym z kilku desek ułożonych na koźlach. Być może, że zwyczaj ten przybył i do Polski — stąd tyle wiadomości archiwalnych o prymitywnych stołach (*Item pro mensa alias skladani stol maiestate regiae*)⁷. Niezależnie od nich wykonywano również stoły pięknie fornirowane (*pro mensa de flader pulchra*)⁸, niekiedy tzw. sadzone, czyli intarsjowane.

W opisie wyprawy ślubnej królowej Bony, sporządzonym przez Giuliano Passero znajduje się między innymi opis łoża włoskiego⁹, rzeźbionego i złożonego, wspartego na kolumnach wraz z baldachimem, czyli podniebieniem oraz kotarami w liczbie 23. W rachunkach polskiego dworu królewskiego powtarzają się notaty o wykonaniu szeregu łóżek kolumnowych, niekiedy wykonywanych robotą tokarską (*thokarskiej roboti*)¹⁰.

Ta garść danych archiwalnych mówi, że pracownie stolarskie wykonywały dla Wawelu meble, które były kopiami mebli sprowadzanych z Włoch, lub sprzęty według tradycyjnych wzorów, może jeszcze gotyckich. Rachunki bonerowskie, z lat około 1535 roku wymieniają np. typ łoża bez podniebia, otoczonego skrzyniami. W skrzyniach przechowywano odzież i bieliznę, a zarazem stanowiły one rodzaj ławy, względnie stopnia po którym wchodziło się do łóżka. Typ ten rozpowszechniony w całej Europie w pełnym gotyku, przeżył schyłek i wyszedł z użycia około roku 1500. U nas, utrzymał się i w renesansie (*item pro lecto in due scamnis facts una*)¹¹.

Meble włoskie były więc tą nowością świetnie zharmonizowaną z nową architekturą Wawelu. Przedstawienia wnętrz zamkowych wraz z meblami króla Zygmunta I, znajdujące się na sztychach w dziele Tomasza Tretera (*Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii*)¹² wydanym w Rzymie w roku 1588, potwierdzają od strony ikonograficznej niektóre dane archiwalne. Tak zwane krzesła Dantego czy też rzeźbione łoże z baldachimem — stanowią bezsporne typy mebli włoskich.

Obecna kolekcja wawelskich mebli renesansowych, nawiązująca do dawnej tradycji, obejmuje meble najwyższej jakości, zarówno włoskie jak i niemieckie.

Najbogatszy zbiór włoskich mebli renesansowych, pochodzący w dużej mierze ze słynnej kolekcji Sickarta z Wiednia, daje ciekawy przegląd prawie wszystkich typów mebli. Są tu skrzynie zwane *cassoni* (od graniastych do tzw. sarkofagowych) dalej ławy skrzyniowe (*cassapanche*), kredensy (*buffetti*), komody (*cassettoni*), stoły (*tavole*) wsparte na rzeźbionych

podporach lub balasach do stołów kredensowych (*tavole a credenza*), zydle (*sgabelli*), krzesła z oparciem (*sedie, poltrone*) lub bez, w końcu krzesła składane, o nazwach takich jak Savonaroli, Petrarki czy Dantego. Wszystkie te meble pochodzą od połowy wieku XV do połowy wieku XVII, głównie z warsztatów pñ. włoskich (Lombardia, Bolonia, Wenecja) oraz tokańskich (Florencja, Siena).

Ich formy dekoracyjne są bardzo urozmaicone. Przeważa rzeźba, o ile wykonane są w pełnym drewnie, najchętniej w orzechu. Najbardziej ulubionym motywem była groteska, występująca gównie w intarsji. Formy najwcześniejsze — zwszcza przy dekoracji skrzyń — operuj stiukiem zonym. Flo-

rencka skrzynia posagowa na Wawelu z połowy wieku XV posiada taką wwnie dekoracj, wzboacon o temperowy obraz w scianie frontowej, przedstawiający scen zaślubin.

Prócz bogatej ornamentyki podkreślającej budow architektoniczną mebli ważną rolę odgrywały herby, rzeźbione lub wykonane w intarsji względnie stiuku, wykorzystane jako motyw dekoracyjny. Okrelaly one równocześnie przynaleno własnościową danego mebla (st z palacu Palmierich w Sienie cassapanca Medicich). Źródła archiwalne często wspominają o herbach Zygmunta I lub Bony umieszczonych na nowo wykonanych meblach.

Następną grup zabytków renesansowych sta-



Ryc. 40. Sala przed sypialni Zygmunta Starego

nowią meble południowo-niemieckie. Wyróżniają się one bogatą intarsją czyli sztukwerkiem (jak czytamy we wzmiankach archiwalnych), pokrywającym masywne bryły szaf, kredensów oraz skrzyń. Takie właśnie meble wykonali rzemieślnicy — Niemcy pracujący dla potrzeb dworu królewskiego, o czym świadczą przekazy archiwalne.

W cytowanych poprzednio rachunkach dworu królewskiego figuruje wzmianka z roku 1549 o stole niemieckim (*item pro mensa nova germanica*). Wiadomo również, że odpowiednikiem włoskiego *sgabello* był niemiecki zydel, wymieniany niejednokrotnie w rachunkach dworskich pod nazwą schidel lub zedel czyli zydel. Jak mógł on wyglądać mówi nam fragment fryzu Cebesza z sali Poselskiej na Wawelu, mieszczący się na ścianie (od strony krużganku) gdzie przedstawiono ucztę.

Zachowane zabytki świadczą o infiltracji renesansowej stolarszczyzny niemieckiej na nasz teren; przytoczyć można przykład szafki dębowej z intarsją z roku 1513, znajdującej się do dziś w zakrystii katedry krakowskiej (jest to jedyny sprzęt, który przetrwał na Wawelu od czasów zygmunto-wskich).

Dość wyraźnie zarysowuje się też kontakt ze Śląskiem, który był ośrodkiem wzmożonego ruchu artystycznego stolarstwa, blisko wpływów południowych, płynących z Włoch, lub z południowych Niemiec. Wrocław i Nysa dostarczały na dwór królewski specjalistów stolarzy. Nysa zdaje się w tym czasie była większym ośrodkiem produkcji stolarskiej, a pod datą 1536 roku znajdujemy w zapisach źródłowych konkretną wzmiankę o przywiezionym stamtąd stole dla królewskiego dworu.

Oprócz wspaniałej kolekcji mebli włoskich oraz tych kilku niemieckich, równie cenna jest wawelska kolekcja renesansowych mebli francuskich. Składa się na nią szereg kredensów inkrustowanych marmurem, tzw. *armoires à deux corps*, pokrytych płasko-rzeźbioną dekoracją w duchu Jean Goujon, pochodzących głównie z Ile de France. Uzupełniają je: stół do rozkładania, pięknie rzeźbiony, na kolumnach i fotel z arkadą w zaplecku, tzw. *caquetoire*. Meble te związane stylistycznie z czasami późnego renesansu, kojarzą się z epizodem krótkiego pobytu Henryka Walezego na Wawelu.

Słynna kolekcja arrasów Zygmunta Augusta znana jest powszechnie. Po powrocie z Kanady arrasy o tematyce figuralnej zostały zawieszane w salach reprezentacyjnych II piętra, tak jak wisiały w czasach historycznych — seriami. Znalezienie numerów tkanych (wprawdzie nie kolejnych — bo wiele z nich zaginęło) na arrasach tzw. zwierzęcych, podłużnych oraz wyłowienie wzmianek o fryzach arrasowych w źródłach pisanych — pozwoliło na właściwe rozmieszczenie ich w pierwszej sali zygmunto-wskiej na I piętrze.

Przedstawienia dawnych polskich wnętrz uwi-daczniają prócz dużej ilości tapiserii, kobierców i kilimów, występowanie licznych tkanin dekoracyjnych innego typu, jak przerozmaitych draperii w formie kotar, firan, zasłon, lambrekiniów, dekoracyjnych festonów, przesłon przy obrazach, i zwierciadłach, zawieszon świeczników itp. Bywały całe pokoje obite tkaninami łącznie z zakryciem stropu, udrapowanym odpowiednio. Reliktem z epoki gotyku są łoża, których niewidoczny szkielet był zakryty tkaniną, a całości dopełniały: dach baldachimowy tzw. niebo oraz kotary boczne zwane namiotami łoża. Wiemy, że tkanina wiodła prym we wnętrzu, nie mówiąc już o jej roli dopełniającej w meblach wyścielanych, czy w nakryciach obrusowych, względnie serwetach obszytych frędzlą, w końcu licznych poduszkach kładzionych na ławy czy krzesła. To krótkie wyliczenie form zdobienia tkaniną przypomina czym ona była w dawnym polskim wnętrzu i równocześnie nasuwa smutne refleksje, że całe to bogactwo dawnych wnętrz minęło bezpowrotnie. Zniszczone, zetlałe, spłowiałe, czy podarte tkaniny zostały wyrzucone, pocięte, przekształcone, aby już nigdy nie zagrać w układach stworzonych przez dekoratorów epoki i gdyby nie notatki archiwalne, oraz przedstawienia w malarstwie ściennym i sztalugowym, iluminacjach, czy grafice, umarłyby bez wieści.

Obok mebli i tkanin inne przedmioty z zakresu rzemiosła artystycznego, jak szkło, ceramika, srebra, brąz, miedź, cyna, przedmioty z kości lub półszlachetnych kamieni dopełniały całości, nie mówiąc oczywiście o malarstwie.

Dokumentacja ikonograficzna, przy urządzaniu wnętrz wawelskich oparła się o bardzo rozbudowany materiał, zarejestrowany w specjalnej kartotece. Wnętrza podzielono rzeczowo na zagadnienia takie, jak: sypialnia, jadalnia, gabinet pracy, itd. (oczywiście tytuły robocze), względnie: łóżko, krzesło, kominek itp. W obrębie tych zagadnień zastosowano podziały uściślone do poszczególnych krajów Europy, poczynając od ikonografii polskiej, poprzez dzieła włoskie, francuskie, niemieckie, holenderskie itd. W odniesieniu do epoki renesansu położono szczególny nacisk na ikonografię włoską.

Przy komponowaniu renesansowych wnętrz wawelskich w większości wypadków liczone się z historyczną funkcją danych pomieszczeń. Rozkład zamku czasów Zygmunta i Bony jest nam dziś znany. Wiadomo mianowicie, że prywatne apartamenty króla — tzw. *domus regiae maiestatis* — znajdowały się w skrzydle południowo-wschodnim I piętra. Były to tak zwane gmachy średnie, zaś apartamenty królowej czyli *domus reginalis maiestatis* były umieszczone w skrzydle zachodnim nad bramą, gdzie dziś mieści się Wystawa

Wschodu. Apartamenty zaś reprezentacyjne obejmowały II piętro, czyli jak je wówczas nazywano gmachy wyższe.

W objętych przez państwo zamkach i pałacach opracowano na ogół muzealną wersję wystroju wnętrz. Istnieje już dziś wiele koncepcji urządzenia wnętrz, a polskie muzealnictwo daje szereg przykładów interpretacji tego niełatwego zadania. Przy maksymalnym wykorzystaniu źródeł, zarówno pisanych jak i ikonograficznych, musi się brać pod uwagę współczynnik zmienności wnętrz w ciągu biegu historii oraz tak ważny moment, jakim jest współczesność. Nie można bowiem podejść do przeszłości z pominięciem teraźniejszości. Balast przeobrażeń historycznych, owa komponenta faktów przefiltrowana przez umysłowość i doświadczenie człowieka współczesnego nie pozwala na tworzenie układów wnętrzowych o charakterze panoptycznym — lecz każe rozwiązywać te problemy w sposób świadomy. Użycie bowiem wyłącznie materiałów np. ikonograficznych, przeniesionych żywcem z obrazów, rycin, i td. — stworzyłoby izolowane, sztuczne formy, brzmiące nienaturalnie we współczesnym świecie. Różne są drogi prowadzące do tego celu. Jednym z przykładów niech będą komnaty wawelskie.

Komponując realne wnętrza wawelskie, uwarunkowane funkcją pomieszczeń z jednej strony, a akcesoriami z zakresu mobiliów z drugiej strony, pamiętać trzeba było zawsze o podejściu realizującym się w kompozycji układów najaktualniejszych i zerwać z ogólnie przyjętą konwencją stworzoną przez XIX wiek.

Wnętrza wawelskie, niezależnie od tego czy reprezentują ściśle określone funkcjonalnie wnętrza historyczne, czy też oddalają się od tego założenia, bez bliższego sprecyzowania dawnej funkcji zawsze są skomponowane w oparciu o zasadę pewnej równowagi mas i ich optycznego ciężaru w tym wnętrzu, w którego skład w równej mierze wchodzi zabytkowe mobilia, jak i elementy architektoniczne w postaci okien, pieców, kominków posadzek i stropów. Proporcje wysokości do powierzchni jak i rozmieszczenie otworów drzwiowych i okiennych opatrzonych firankami względnie bez nich — wszystko to działa na kompozycję danego wnętrza. Oczywiście odpowiedzialności za interpretację konserwatorską odnoszącą się do strony architektonicznej renesansowego Wawelu, gdzie mieszczą się komnaty, nie ponosi obecna Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Jest to dzieło w przeważającej mierze jednego z głównych odnowicieli Wawelu z okresu międzywojennego, Adolfa Szyszko-Bohusza, który wprowadził pewne przekształcenia koncepcji linii historycznej zamku z wieku XVI — polegające głównie na zuniifikowaniu (w formie amfilady) poszczególnych mieszkań królewskich, które łączyły się bądź to

krużgankiem, bądź wewnętrznymi schodami. Również pewne detale architektoniczne potraktowane wspólnie, jak posadzki czy osłony grzejników centralnego ogrzewania, są pewną dywersją w obecnej koncepcji wawelskiego wnętrza renesansowego. Niektóre przekształcenia rzutów pionowych jak np. wysokości pomieszczeń II piętra (na skutek wprowadzenia stropów żelbetonowych) oraz zmiany otworów drzwiowych powodują w konsekwencji inną interpretację muzealną tych pomieszczeń. Sala Poselska w XVI wieku miała dwoje drzwi wejściowych, podczas gdy piec był umieszczony w narożniku przeciwnym od strony krużganku.

Wszystkie te zmiany architektoniczne włączone siłą faktu w obecne wnętrza komnat wawelskich są jeszcze jednym akcentem historycznym współbrzmującym w ogólnym wyglądzie sal zamkowych, chociaż historyczność tę należy już zaliczyć do spraw konserwatorskich okresu międzywojennego.

Obecne opracowanie wnętrz komnat wawelskich nie stanowi jedynej drogi rozwiązania ekspozycyjnego. Małe próbki, jak wyglądały sale zamkowe w okresie międzywojennym, pokazują nam zachowane zdjęcia z okresu przedwojennego, znajdujące się w archiwum fotograficznym Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

Również po roku 1945, kiedy Wawel został odzyskany z rąk okupanta i aktem państwowym zamieniony na muzeum o charakterze pomnika narodowego z racji swej rangi historycznej — ówczesna dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu urządziła wnętrza wawelskie, operując zabytkami, w większości wypadków rewindykowanymi z Niemiec. Oczywiście wśród nich brak było zasadniczych obiektów — arrasów Zygmunta Augusta, które wówczas znajdowały się jeszcze w Kanadzie.

Dzisiejsze unaocznienie realnych wnętrz wypunktowanych realiami zabytkowymi najwyższej klasy, wśród których flamandzkie arrasy Zygmunta Augusta i włoskie meble renesansowe stanowią główną komponentę, nabiera szczególnego sensu. Połączenie bowiem mobiliów i funkcji mieszkalno-reprezentacyjnych z systemem podania tej ekspozycji w sposób kompozycji wnętrzowej, stawia zagadnienie komnat wawelskich chyba we właściwy sposób. Problemowe ujęcie zagadnienia nie przekreśla bowiem komunikatywności układów; widz wprowadzony współczesną kompozycją układów patrzy na historię poprzez elementy wnętrza ułożone problemowo. Uniknięcie zaś całego arsenału stelaży, podiów, gablot jako nieodzownych akcesoriów współczesnego muzealnictwa — jest wprowadzeniem *in statu nascendi* w sedno zagadnienia. Ale ten eksperyment jest możliwy tylko w stosunku do takiego muzeum jak Wawel i nie posiada precedensu w świecie. Jest unikalny¹³.

PRZYPISY

¹ Szczegółowe omówienie tych zagadnień znajdzie czytelnik w artykule autorki pt.: Zagadnienia wnętrza polskiego (do końca w. XVI). *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 3. Warszawa 1960, s. 327.

² A. Chmiel, *Wawel II Materiały archiwalne do budowy zamku (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V)*, Kraków 1913, s. 369.

³ Tamże, s. 514.

⁴ O. Łaszczyńska — Rachunki budowy zamku krakowskiego 1535 (*Źródła do dziejów Wawelu, I*), Kraków, s. 61.

⁵ Chmiel o.c.s. 226.

⁶ Publikowany przez Di Giacomo S., *Bonne Sforza à Naples* (*Gazette des Beaux-Arts, III*), *périodiz.*, t. 18, Paris 1897, s. 318—419.

⁷ Chmiel o.c.s. 309.

⁸ Tamże s. 226.

⁹ Di Giacomo o.c.s. 418—419.

¹⁰ Chmiel o.c.s. 309.

¹¹ Łaszczyńska o.c.s. 61.

¹² Muzeum Narodowe w Krakowie, *Zbiory Czartoryskich, Biblioteka*, nr 2921, IV.

¹³ Treść niniejszego artykułu była tematem odczytu autorki wygłoszonego w lipcu 1970 r. w Centre d'Études Supérieures de la Renaissance przy Uniwersytecie w Tours — na Treizieme Stage International.

Irena Iskrzycka

MUZEALNE IZBY PAMIĄTEK

Muzealne Izby Pamiątek, zwane również Wiejskimi Izbami Pamiątek lub Izbami regionalnymi to najmłodsza forma dokumentowania tradycji przeszłości oraz współczesności na terenie kraju. Inicjatywa ich tworzenia pojawiła się zaledwie przed trzema laty a już w chwili obecnej można mówić o coraz szerszym ich rozwoju przede wszystkim w tak zwanej Polsce powiatowej. To zupełnie nowe zjawisko w naszych warunkach świadczy między innymi o tym, że wieś i Polska powiatowa skutecznie zaczynają odrabiać swoje zacofanie kulturalne i równać do coraz bardziej rozwiniętych pod względem kulturalnym większych ośrodków miejskich. Jeśli poszerzyć to zagadnienie o powstawanie na szeroką skalę innych obiektów kulturalnych jak domy kultury, kluby rolnika, kluby ruchu i inne, to zrozumiałe się staje, że jest to nieodłączna część składowa ogólniejszego procesu rozwoju kultury, charakteryzującego się między innymi powszechnym rozkwitem form i środków masowego upowszechnienia treści kulturalnych. Zjawisko to potwierdza również, że istnieje zapotrzebowanie na tego rodzaju ośrodki oraz że współczesna wieś jest bardziej wykształcona; zapotrzebowania takiego nie odczuwała wieś w Polsce międzywojennej ani bezpośrednio po drugiej wojnie światowej. Między innymi i z tego powodu, że wiele przedmiotów ludowej kultury materialnej (sprzęty domowe czy narzędzia rolnicze), które dziś znajdują się w muzeach i izbach pamiątek — stanowiło przedmiot praktycznego użytkowania.

Problem masowego rozwoju izb pamiątek wiąże się również w pewnym stopniu z niedostateczną siecią muzeów regionalnych, które swym zasięgiem działania i programem pracy nie obejmowały w pełni danych regionów i nie były w stanie wyczerpująco

dokumentować w swych ekspozycjach zarówno przeszłości jak i współczesności oraz specyfiki tak zwanego mikroregionu. Wytworzone luki zaczęły wypełniać powstające żywiołowo izby pamiątek, będące odzwierciedleniem ambicji kulturalnych poszczególnych miejscowości i aktywności społecznej części ich mieszkańców.

Przeprowadzenie decentralizacji władzy stało się niewątpliwie momentem sprzyjającym rozwojowi tej akcji i realizacji tego typu przedsięwzięć. Otworło to pole dla szerokiej inicjatywy społecznej i podjęcia przez władze terenowe licznych inicjatyw w zakresie kultury i rozwoju ruchu regionalnego oraz pobudziło patriotyzm lokalny. Ich konsekwencją poza wieloma innymi poczynaniami jest także powstawanie izb pamiątek, które zaczęły się najpierw pojawiać w postaci małych zaczątków zbiorów o charakterze regionalnym, gromadzonych siłami działaczy społecznych, lokalnych towarzystw i zrzesseń. Zbiory te lokowane przy różnych instytucjach, domach kultury, świetlicach, szkołach itp. stopniowo zaczęto udostępniać, co z kolei wyłoniło na różnych terenach Polski szereg problemów natury organizacyjnej i merytorycznej wymagających indywidualnych rozwiązań. Wtedy też pojawiła się próba zdefiniowania tych zbiorów, która przyniosła w rezultacie pojawienie się nowych określeń jak: „wiejska izba pamiątek”, „izba regionalna” itp., które dzisiaj zyskały sobie prawo obywatelstwa i jak najpowszechniej się przyjęły. Nazwy te w chwili obecnej mogą być już bardziej precyzyjnie zastosowane w odniesieniu do konkretnych zbiorów, których charakter, program ekspozycji oraz lokal — w jakim zabytki się znajdują — może sugerować właściwą nazwę. Inny bowiem jest charakter i zakres gromadzenia zbiorów np. w

izbach regionalnych mieszczących się z reguły w zabytkowych wiejskich budynkach, inny w wiejskich izbach pamiątek powstających we wsiach w lokalach przydzielonych, inny wreszcie w izbach pamiątek lokalizowanych w miasteczkach i w większych osiedlach.

Powstawanie izb pamiątek głównie na przestrzeni ostatnich kilku lat (i to w sposób niemal żywiołowy) świadczy również o rozbudzeniu świadomości historycznej społeczeństwa spowodowanej w dużym stopniu ogólnokrajowymi i regionalnymi obchodami XX-lecia Polski Ludowej oraz 1000-lecia Państwa Polskiego; następnie prowadzoną z inicjatywy Rady Ochrony Pomników Walk i Męczeństwa szeroką akcją upamiętnienia miejsc walk i martyrologii narodu polskiego realizowaną przy pomocy władz wszystkich szczebli, organizacji społecznych, organizacji młodzieżowych, wojska i tp.

Żywy ruch masowego organizowania izb pamiątek wyraża się w chwili obecnej istnieniem na terenie całego kraju ponad 60 takich placówek z czego więcej niż połowa przypada na województwo lubelskie. Pozostałe istnieją między innymi w województwach: rzeszowskim, zielonogórskim, poznańskim, katowickim, gdańskim, olsztyńskim, bydgoskim, krakowskim i koszalińskim.

Rozwinięcie tak licznych inicjatyw w zakresie tworzenia izb pamiątek przyczyniło się niewątpliwie

do wzmocnienia zainteresowania tym problemem oraz do podniesienia ich znaczenia i podkreślenia pełnej pożyteczności i przydatności oraz roli społecznej i wychowawczej tej formy gromadzenia zbiorów. Izby Pamiątek w wielu środowiskach pełnią bowiem znaczną rolę w popularyzowaniu historii i tradycji kulturalnych; w dokumentowaniu współczesności, szczególnie poprzez zabytki dotyczące najnowszej historii i osiągnięć danej miejscowości. Są one również środkiem przyczyniającym się do wzbudzenia w mieszkańcach szacunku dla dóbr kulturalnych, umiłowania regionu oraz uczucia zdrowego patriotyzmu lokalnego.

Izby pamiątek stały się również przedmiotem obrad i dyskusji w skali ogólnopolskiej. Znalazło to wyraz na ogólnopolskim sympozjum „Wieś zabytkowa ośrodkiem turystyki” zorganizowanym na terenie Kielc i Ziemi Kieleckiej w dniach 15 i 16 września 1967 r. z inicjatywy Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury — Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Kielcach.

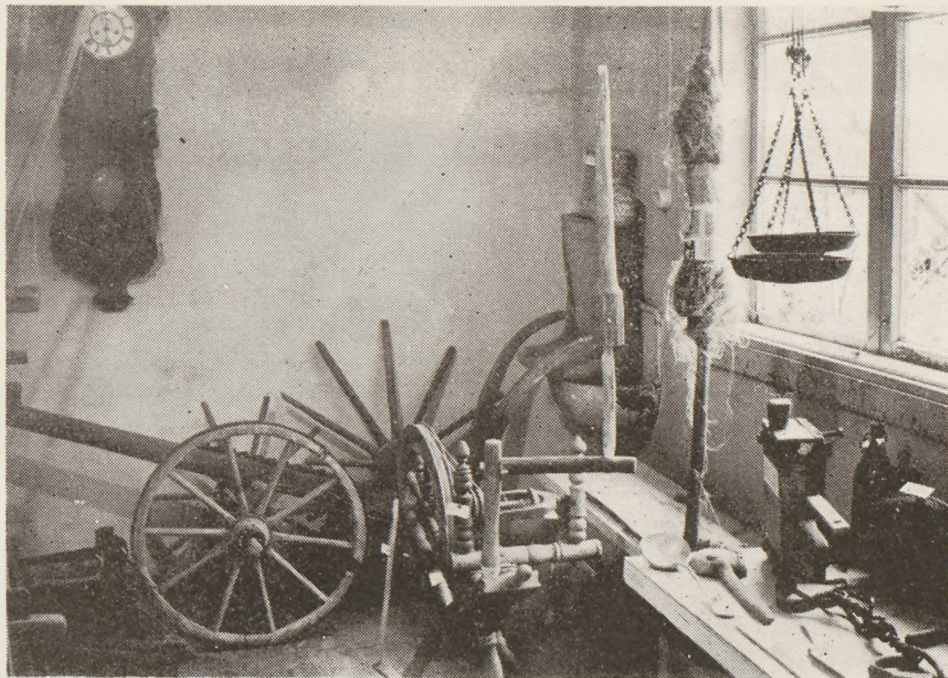
Rola jaką mogą odegrać izby pamiątek w dokumentowaniu wydarzeń II wojny światowej a szczególnie martyrologii narodu polskiego, ruchu oporu oraz upamiętnienia wielkich wydarzeń historycznych tego okresu, znalazła odbicie na plenarnym posiedzeniu Rady Ochrony Pomników Walk i Męczeństwa, które odbyło się w Warszawie w dniu 5 lutego 1968 r.

Masowy rozwój izb pociąga za sobą nieuchronnie wyłanianie się wielu problemów natury organizacyjnej i merytorycznej oraz znalezienie sposobów i metod mających na celu opiekę nad tą formą gromadzenia zbiorów, możliwości niezbędnej pomocy finansowej oraz umożliwienia dalszego rozwoju tej pożytecznej inicjatywie społecznej.

Fakt, że powstawanie izb pamiątek znalazło tak podatny grunt w województwie lubelskim nie jest zjawiskiem przypadkowym. Jestto bowiem część Polski legitymująca się zarówno bogatymi tradycjami historycznymi jak i odrębną kulturą ludową. Ziemia lubelska odegrała znaczną rolę w historii Polski zarówno w wiekach minionych jak i w czasach nam bliskich. Jedynie dla przykładu można wymienić z dawnych dziejów unię horodelską i lubelską, liczne konfederacje oraz walki powstańcze 1830 i 1863 r. Przechodząc do najnowszej historii wymienić należy udział chłopstwa lubelskiego w rewolucji 1905 roku, powstanie i działalność w latach 1918—1919 pierwszych w Polsce Rad Robotniczych i Żołnierskich oraz żywą działalność Komunistycznej Partii Polski. W okresie okupacji hitlerowskiej tutaj znajdowało się centrum walk partyzanckich



Ryc. 41. Wiejska Izba Pamiątek w Kopinie pow. Chełm



Ryc. 42. Wiejska Izba Pamiątek w Józefowie pow. Opole Lubelskie

oddziałów polskich i radzieckich a zwłaszcza Armii Ludowej i Gwardii Ludowej. Na terenie Lubelszczyzny ożywioną działalność prowadziła Polska Partia Robotnicza; tutaj w Chełmie i Lublinie powstał pierwszy rząd w wyzwolonym kraju i działał Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego.

Bogate tradycje oraz żywy rozwój i aktywizacja poszczególnych regionów znalazły swoje odbicie między innymi i w ruchu muzealnym, który od momentu decentralizacji legitymuje się wzrostem ilości placówek muzealnych z 3 w 1958 roku do 16 w roku obecnym. W liczbie tej, oprócz Muzeum Okręgowego, mieści się 11 placówek regionalnych i 4 biograficzne. Niezależnie od powstających placówek muzealnych istniały na terenie województwa niewielkie zbiory tworzone lub inspirowane przez nauczycieli, bibliotekarzy lub aktywnych w danym środowisku ludzi o wyrobieniu społecznym. Z chwilą wysunięcia przez Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie inicjatywy organizowania Wiejskich Izb Pamiątek na terenie całego obszaru województwa, ruch ten został odpowiednio wykorzystany i ukierunkowany. Patronat i opiekę nad tą akcją objął Wojewódzki Komitet Frontu Jedności Narodu. Zadaniem tworzonych izb miało być rozbudzenie w społeczeństwie i młodzieży ducha patriotyzmu, miłości do regionu oraz dumy ze swego środowiska i jego osiągnięć. Główny nacisk położony został na organizowanie izb dokumentujących czasy najnowsze, gdyż w tej dziedzinie istniały praktycznie największe możliwości pozyskania materiału ekspozycyjnego.

Niezależnie od tego głównego kierunku objęto opieką i doprowadzono do otwarcia izb w tych miejscowościach, gdzie istniały już wcześniej zgromadzone zbiory. Stąd też w opracowanym przez Muzeum Okręgowe i Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie projekcie założeń programowych i organizacyjnych Wiejskich Izb Pamiątek nie zawężono tematyki zbiorów, która miała objąć zarówno okazy archeologiczne jak i dokumenty historyczne i ekspozyty z zakresu kultury i sztuki ludowej. Warunkiem podstawowym miało być gromadzenie zbiorów pochodzących wyłącznie z danej miejscowości i świadczących o jej bogatej przeszłości i dorobku współczesnym.

Drugim zadaniem izb miało być udostępnienie mieszkańcom zgromadzonych zbiorów, a tym samym przyczynienie się do zainteresowania miejscowego społeczeństwa dziejami własnego regionu oraz zachęcenie do dalszego gromadzenia eksponatów.

Zbiory izb pamiątek pochodziły z darów, stanowiły kolekcje zgromadzone przez jednego zbieracza lub były wypożyczane przez miejscową ludność lub instytucje. Obejmowały one zarówno oryginalne dokumenty jak i fotografie, odznaczenia, dyplomy, ekspozyty z zakresu kultury ludowej itp. Założeniem inicjatorów było wciągnięcie do tej pracy jak najszerszego aktywu terenowego. Do inicjowania i patronowania powołane zostały towarzystwa regionalne, muzea regionalne, powiatowe domy kultury oraz inspektorzy Oświaty i Kultury. Do obowiązków tych instytucji lub stowarzyszeń należało współdziałanie z osobą wybraną na tzw. gospo-

darza — opiekuna izby i zabezpieczenie właściwej akcji informacyjnej w środowisku, towarzyszącej gromadzeniu zbiorów.

Dla usprawnienia pracy organizacyjnej w terenie powoływano na miejscu komitety organizacyjne Wiejskich Izb Pamiątek, w skład których wchodziłi oprócz działaczy wyżej wymienionych instytucji także przedstawiciele prezydiów gromadzkich Rad

Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie materiały pomocnicze dla organizatorów wiejskich izb pamiątek pt.: „Jak gromadzić i opracowywać pamiątki z zakresu historii najnowszej” opracowane przez mgr Marię Gąszczykową Kierownika Oddziału Historycznego Muzeum Okręgowego w Lublinie oraz mgr Halinę Księżką z Wojewódzkiego Domu Kultury.



Ryc. 43. Wiejska Izba Pamiątek w Grabowcu pow. Hrubieszów

Narodowych i Komitetów Gromadzkich Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Powodzenie tych akcji zależało w dużej mierze od zaangażowania władz terenowych stąd wpływała konieczność szerokiej propagandy na rzecz organizowanych izb. Ażeby pracę poprowadzić jak najwłaściwiej, zapewnić maksimum fachowej pomocy, Wydział Kultury powierzył nadzór merytoryczny Muzeum Okręgowemu w Lublinie oraz Wojewódzkiemu Archiwum Państwowemu. Pomocy organizacyjnej udzielał Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie.

Praca Wojewódzkiego Archiwum Państwowego polegała na udostępnieniu niezbędnych archiwaliów lub ocenie zgromadzonych dokumentów. Muzeum Okręgowe natomiast udzielało konsultacji w terenie w zakresie gromadzonych zbiorów, pomagało w pracach organizacyjnych, konsultowało scenariusze wystaw lub pomagało w ich opracowywaniu oraz czuwało nad realizacją ekspozycji. Dla ułatwienia gospodarzom izb zorientowania się w metodach gromadzenia zbiorów, zadaniami i rolą izb pamiątek w danej miejscowości wydane zostały z funduszy

Podstawową zasadą przy gromadzeniu dokumentów i opracowywaniu ekspozycji było uprzednie dokładne poznanie historii danej miejscowości i regionu za pomocą wydawnictw, poprzez konsultacje w Wojewódzkim Archiwum Państwowym, z referatem Historii Komitetu Wojewódzkiego PZPR i Komisji Historycznej przy Wojewódzkim Komitecie Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego.

Drugim etapem pracy było opracowanie kroniki najważniejszych wydarzeń historycznych. Uporządkowana chronologicznie wiedza o najważniejszych wydarzeniach była pomocą w opracowaniu scenariusza.

Trzecią fazą pracy organizacyjnej było gromadzenie eksponatów przede wszystkim dokumentów i realiów ważnych dla danej miejscowości i nadających się do ekspozycji. We wskazówkach dla organizatorów izb podano również wzór ankiety, mającej posłużyć do zebrania relacji od osób związanych z ruchem oporu lub mogących udzielić innych wiadomości o okresie okupacji. Zamieszczono także wzorcowy scenariusz mogący się przydać osobom opracowującym zebrany materiał dla celów wystawienniczych. Materiały



Ryc. 44. Wiejska Izba Pamiątek w Grabowcu pow. Hrubieszów

zawierały także wykaz ważniejszych wydarzeń z historii najnowszej, które miały ułatwić zorientowanie się w wyborze właściwego kierunku gromadzenia zbiorów i opracowaniu wystawy będącej najlepszą ilustracją dziejów danego regionu.

Dla powstających izb niezbędnej pomocy finansowej udzielał Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie. Obejmowała ona koszty gablot, oprawy plastycznej, koszty wykonania fotografii dokumentów itp. Wszystkie inne prace wchodzące w zakres konsultacji i nadzoru merytorycznego wykonywane były przez pracowników Muzeum Okręgowego, Wojewódzkiego Domu Kultury i Wojewódzkiego Archiwum Państwowego, społecznie.

Akcja organizowania izb pamiątek ujęta od jej początków w ramy organizacyjne dała w szybkim czasie pomyślne wyniki. Pierwszą izbę pamiątek otwarto uroczystie w 1965 roku w Turobinie (pow. Krasnystaw) przy udziale władz wojewódzkich, powiatowych oraz przedstawicieli miejscowego społeczeństwa. W 1966 roku było już 20 izb a w chwili obecnej jest ponad 30.

Trzeba przyznać, że pomimo dużego wysiłku organizatorów najlepsze wyniki osiągnięto w tych powiatach i w tych miejscowościach, gdzie istniało zainteresowanie i zaangażowanie zarówno miejscowych władz jak i gospodarza izby. Z 32 istniejących na Lubelszczyźnie placówek najczęściej przypada na powiaty: — Opole 6, Chełm — 5, Hrubieszów — 5,

i Zamość po 3, pozostałe powiaty posiadają po 1 izbie.

We wszystkich izbach Muzeum Okręgowe wykonało dokumentację fotograficzną zarówno ekspozycji jak i ciekawszych eksponatów.

W trakcie kilkuletnich doświadczeń organizacyjnych zarysowały się również wyraźniej profile i charakter zbiorów poszczególnych placówek. Najwięcej z nich (21) dokumentuje wyłącznie lub częściowo w swoich ekspozycjach okres okupacji a więc zagadnienie bliskie i godne trwałego upamiętnienia zwłaszcza, że wiele wsi lubelskich odegrało poważną rolę w niesieniu pomocy walczącym partyzantom i uzyskało tytuły wsi — bohaterów. Z izb poświęconych tej tematyce na wymienienie zasługuje izba w Ostrowie Lubelskim zorganizowana z inicjatywy Związku Bojowników o Wolność i Demokrację — Oddział Wojewódzki w Lublinie, której opiekunem jest Władysław Wysocki. W czasie okupacji miejscowość ta była punktem oparcia oddziałów partyzanckich i siedzibą dowództwa Armii Ludowej a jej mieszkańcy brali czynny udział w walkach z hitlerowcami. Stąd właśnie dokumentacja izby poświęcona jest latom wojny — bardzo różnorodna i bogata dzięki pomocy Zakładu Historii Komitetu Centralnego PZPR.

Również izba pamiątek w Wilkołazie (pow. Kraśnik) powstała z inicjatywy miejscowego nauczyciela Jana Bownika i gromadzi najczęściej materiału ekspozycyjnego dotyczącego ostatniej wojny. Grypsy miesz-

kańców Wilkołaza więzionych na Zamku Lubelskim, fotografie bojowników o wolność stanowią szczególnie ważny materiał ekspozycyjny.

Drugą grupę izb lubelskich stanowią placówki odzwierciedlające ciągłość historycznego rozwoju danej miejscowości od czasów najdawniejszych aż do współczesności ze szczególnym wyeksponowaniem osiągnięć w Polsce Ludowej. Tutaj dla przykładu wymienić należy ekspozycję izby w Siedliskach (pow. Chełm) i w Przybysławicach (pow. Puławy). W pierwszej z wymienionych izb mieszczącej się przy Liceum Ogólnokształcącym, której opiekunem jest nauczyciel historii, dział historyczny zawiera cenne dokumenty mówiące między innymi o udziale Siedliszczan w powstaniu styczniowym. Ze specjalną pieczołowitością wyeksponowano materiały z okresu okupacji oraz okresu pierwszych lat istnienia Polski Ludowej. Materiał ikonograficzny i dokumentalny ukazuje przeobrażenia osady w okresie XX-lecia Polski Ludowej.

Izbę Pamiątek w Przybysławicach mieszcząca się w Domu Kultury przy cukrowni „Garbów” wyróżniają bogate materiały zarówno z przeszłości Garbowa i okolicy jak i okresu międzywojennego, w którym na terenie tego regionu działało Zjednoczenie Lewicy Chłopskiej „Samopomoc” oraz Komunistyczna Partia Polski. Bogato wyeksponowano również tragiczne dzieje regionu w okresie okupacji a zwłaszcza materiały dotyczące walki zbrojnej z okupantem.

Odłąbną grupę stanowią izby dokumentujące zarówno historię powiatu w ujęciu retrospektywnym od czasów najdawniejszych aż do współczesności jak i ekspozyty z zakresu kultury ludowej zarówno materialnej jak i sztuki ludowej. Profil taki posiada 10 izb, spośród których wysuwa się na pierwsze miejsce oceniona jako najlepsza w województwie, izba pamiątek w Karczmiskach (pow. Opole), której opiekunem jest Jan Czarniecki. Dział historyczny zapoznaje między innymi z tradycjami ruchu ludowego na tym terenie, działalnością organizacji konspiracyjnych w okresie okupacji oraz dorobkiem XX-lecia Polski Ludowej. W dziale przedstawiającym kulturę ludową zgromadzono wiele narzędzi pracy a także współczesnej sztuki ludowej. Izba posiada ponadto taśmy z nagraniami pieśni i gawęd ludowych z tej wsi. W tej grupie na uwagę zasługuje również izba w Tarnogrodzie, pow. Biłgoraj, zorganizowana w miejscowym Domu Kultury. Poświęcona jest ona historii tej miejscowości w ujęciu retrospektywnym. Obok najstarszych wiadomości o Tarnogrodzie ukazano tradycje walk narodowo-wyzwoleńczych oraz dokumenty dotyczące okupacji hitlerowskiej. Materiały tej ostatniej części ukazują wielki wkład mieszkańców osady w walce z hitleryzmem. Ekspozycje

kończą plansze ilustrujące osiągnięcia w okresie XX-lecia Polski Ludowej. W izbie znajdują się ponadto ekspozyty z zakresu kultury ludowej.

Najmniej liczne ilościowo są izby pamiątek mające charakter monograficzny. Do takich należy niewątpliwie Izba Pamiątek w Woli Gułowskiej, pow. Łuków, którą opiekuje się nauczyciel historii. Całość materiału poświęcona jest pamięci generała Kleeberga — dowódcy ostatniej bitwy stoczonej w kampanii wrześniowej (październik 1939 r.). Na zbiory składają się broń i przedmioty ekwipunku żołnierskiego znalezione na polu bitwy.

Zorganizowano też Izby monograficzne poświęcone wybitnym działaczom jak np. Marianowi Buczkowi działaczowi Polskiej Partii Robotniczej, który urodził się w Nurzynie (pow. Łuków) oraz Irenie Kosmowskiej związanej z Krasieninem (pow. Lublin) są w stadium organizacji.

Przedstawione przeze mnie problemy dotyczą aktualnej sytuacji w zakresie organizacji Wiejskich Izb Pamiątek na Lubelszczyźnie. Dalszym etapem będzie powstanie nowych placówek oraz otoczenie opieką już istniejących. Akcja ta została zaplanowana dla uczczenia 25-lecia Polski Ludowej, stąd też główny akcent położony będzie na dokumentowanie postępowych tradycji i walk narodu polskiego, walki i martyrologii w okresie okupacji hitlerowskiej oraz powojennych osiągnięć poszczególnych regionów, osad i miast, w możliwie szerokim ujęciu. Istniejące już ekspozycje z tego zakresu będą uzupełniane i rozbudowywane. Szczególnie powiaty Janów, Kraśnik, Parczew — mimo, że nie posiadają muzeów regionalnych — są predystynowane do tworzenia izb ze względu na bogate i ważne dla współczesności tradycje ruchu oporu w okresie okupacji. Opiekę nad izbami tworzonymi na tych terenach obejmą Powiatowe Domy Kultury, ZBoWiD i Towarzystwo Opieki nad Pomnikami Walk i Męczeństwa.

Zakładanie izb uzależnione jest także od odpowiednich warunków lokalowych, właściwego zabezpieczenia zbiorów i znalezienia odpowiedniego opiekuna izby.

Te nowe zadania stojące przed muzealnictwem lubelskim wynikające między innymi i z dużego kredytu zaufania jakim Prezydium W.R.N. obdarza placówki muzealne naszego województwa są zadaniem naprawdę nie łatwym i wymagającym dużego wkładu pracy oraz inicjatywy. Trzeba jednak spojrzeć na nie również od strony efektu końcowego, którym będzie powstanie nowych izb pamiątek, placówek będących ważnym elementem w wychowaniu patriotycznym społeczeństwa a zwłaszcza młodzieży, uczących miłości do regionu i dumy z osiągnięć własnego środowiska.

Kamilla Piskozub

KONSERWACJA ARRASÓW I GOBELINÓW KRAKOWSKICH

Zamek królewski na Wawelu posiada bogaty zbiór tkanin zabytkowych różnego typu a najcenniejszą wśród nich i liczebnie największą jest kolekcja arrasów Zygmunta Augusta, z XVI wieku. Tkaniny o tak dużej wartości, często będące w użyciu, nie mogły pozostawać bez stałego nadzoru i opieki. Wiadomo, że od dawna otaczano je zawsze bardzo troskliwą opieką. W niedługi czas po sprowadzeniu pięknych „opon” flandryjskich zaangażowano tkaczy specjalistów i powierzono ich trosce cenne tkaniny. Tak było za Zygmunta Augusta a także później za Zygmunta III Wazy. Istniała wówczas na Wawelu pracownia, w której tkacze z Flandrii tkali nowe „opony” według życzeń i zamówień króla, ale należał do nich również stały nadzór nad arrasami, ich konserwacja i naprawa powstałych uszkodzeń. W rachunkach królewskich znajdujemy wzmianki podające wyasygnowane na ten cel sumy, stamtąd też wiadomo o naprawie kilku uszkodzonych arrasów, którą musiano zarządzić już po kilkunastu latach ich użytkowania.¹

Arrasy wawelskie, choć zawsze otoczone troskliwą opieką kolejnych władców i zarządców Skarbcza Koronnego, w którego skład weszły na mocy testamentu Zygmunta Augusta, nie uniknęły w ciągu dziejów dość poważnych uszkodzeń jak np. te którym uległy w czasie przygotowań sal zamku warszawskiego na uroczystości koronacyjne Stanisława Augusta Poniatowskiego. Poodcinano wówczas dość bez trosko części bordiur, by dostosować tkaniny do wysokości ścian. Jeszcze gorszy los spotkał je gdy wywiezione po rozbiorach do Rosji i porozdzielane między kilka rezydencji carskich, leżały na składach lub zawieszane na ścianach pałaców niszczały bez należytej opieki. Nie liczono się tam zupełnie z ich

wartością artystyczną ani materialną, przykrawano je, wycinano otwory na obramienia drzwi, kominków, świeczników itp., dostosowując do warunków pomieszczeń w których się znalazły. Do dziś kilka z najpiękniejszych tkanin nosi na sobie ślady tego barbarzyńskiego obchodzenia się z nimi a kilka pociętych na obicia meblowe zniszczonych zostało bezpowrotnie.²

Po rewindykacji arrasów z Rosji, po pierwszej wojnie światowej założono na Wawelu pracownię konserwatorską, która zajęła się przede wszystkim oczyszczeniem ich (były brudne i zamolałe), zabezpieczeniem i przygotowaniem do ekspozycji. Pracownia ówczesna nie posiadała dostatecznych funduszy ani odpowiedniej ilości wykwalifikowanych pracowników by podjąć pełne prace konserwatorskie, natomiast stałą jej troską była ochrona bezcennych tkanin i zabezpieczanie ich przed ewentualnymi zniszczeniami. Pracownia działała bez przerwy do r. 1939. Po drugiej wojnie światowej także od razu pomyślano o zorganizowaniu pracowni konserwatorskiej, która objęła by opiekę nad ocalałymi w zamku gobelinami. Głównym jednak jej zadaniem miała być w przyszłości konserwacja arrasów po ich powrocie z Kanady. Pracownia założona w 1947 r. musiała czekać 14 lat na tę chwilę. Kiedy wreszcie w 1961 r. arrasy znalazły się znów na zamku wawelskim przystąpiono natychmiast do generalnego ich przeglądu a potem do kolejnych zabezpieczeń i gruntownej konserwacji uszkodzonych sztuk. Mimo ogólnie bardzo dobrego stanu wszystkich arrasów, osiem tkanin z serii werdiur ze zwierzętami doznało dość znacznych uszkodzeń w czasie ewakuacji z kraju w 1939 r. Nie było to wynikiem jakiegoś zaniedbania lecz warunków w jakich ewakuacja musiała się odbywać. Nie zauważono,



Ryc. 45. Arras „Wilk zagryzający zającą”, fragment uszkodzeń dolnej części obrazu — stan przed konserwacją

że w czasie transportu jedna ze skrzyń, w których przewożono arras, została uszkodzona a znajdujące się w niej tkaniny zamokły. Kiedy po kilkutgodniowej podróży skrzynię otwarto, stwierdzono, że arras pokryte są pleśnią. Oczyszczono je wówczas natychmiast — zajęła się tym pracownia w Aubusson we Francji — jednak straty wywołane przez pleśń były już nieodwracalne. Osiem tkanin, jedne z najpiękniejszych arrasów z serii werdiur ze zwierzętami, które przed wojną były w doskonałym stanie, ucierpiały tak poważnie, że zniszczenia na dwóch dochodzą do 80%. Pleśń uszkodziła nie włóknami w osnowie i wątku do tego stopnia, że rozsypują się one pod dotknięciem. W wielu wypadkach miejsca na pozór nieuszkodzone, o wątku dobrze zachowanym, po dokładniejszym przebadaniu okazują się również zniszczone, osnowa wewnątrz jest zmurszała i nawet przy bardzo słabym nacisku

rozchodzi się. Dwie tkaniny jak już powiedziałam mają zniszczenia dochodzące do 80% ale i w tych które najmniej ucierpiały uszkodzenia są dość poważne i wynoszą 20—30%. Naczelnym i najpilniejszym zadaniem stało się więc podjęcie jak najszybciej prac konserwatorskich. Jako pierwsze wyznaczone zostały do gruntownej konserwacji dwa najmniej uszkodzone arras z wyżej wymienionej serii: „Jastrząb zabijający kuropatkę” nr inw. Wawel 3824 i „Wilk zagryzający zającą” nr inw. Wawel 3832.

Omówię szczegółowiej kolejne etapy prac konserwatorskich przy arrasach od rozpoczęcia konserwacji aż do jej ukończenia. Za przykład niech posłuży postępowanie konserwatorskie przy arrasie „Wilk zagryzający zającą”.

Pierwszą czynnością poza wykonaniem dokumentacji fotograficznej i opisu stanu przed konserwacją było przygotowanie całego szeregu rysunków



Ryc. 46. Ten sam arras, fragment dolnej części obrazu — w trakcie konserwacji z częściowo wykonaną rekonstrukcją uszkodzeń

uszkodzonych partii tkaniny; miały one służyć później do rekonstrukcji zniszczeń. Rysunek przeniesiony w konturach z arrasu na kalkę techniczną został opracowany bardzo dokładnie w kolorach na podstawie oryginału i pozostałych na tkaninie śladów w miejscach ubytków. Dużą usługę oddawały nam przy tym również fotografie ze stanu przed zniszczeniem, które szczęśliwie ocalały w archiwum Instytutu Sztuki, Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Na naszą prośbę zrobiono nam w tamtejszej pracowni fotograficznej odbitki całości oraz powiększenia poszczególnych fragmentów najbardziej uszkodzonych partii arrasu.

Tkaniny wyznaczone do konserwacji są naogół bardzo brudne i wymagają oczyszczenia a najczęściej prania. Arras, o którym mowa, został razem z innymi oczyszczony w Aubusson, odpadła więc konieczność prania. Duże ubytki i uszkodzenia osnowy

powstałe skutkiem działania pleśni pociągnęły za sobą również poważne braki i uszkodzenia wątku wełnianego i jedwabnego. Ten ostatni okazał się wprawdzie o wiele odporniejszy na działanie pleśni, zachował się dobrze dość mocny i zdrowy, ale skutkiem uszkodzenia osnowy w wielu miejscach musiało się go zastąpić nowym, ponieważ tam gdzie osnowa już się rozpadła, watek nie miał się na czym utrzymać, splątał się i pousuwał, a ułożenie go z powrotem we właściwy sposób przy wciąganiu nowej osnowy (w trakcie wstępnych prac konserwatorskich) było najczęściej niemożliwe. Przy tak dużych uszkodzeniach i przy ich rodzaju należało gruntownie prześmyśleć postępowanie konserwatorskie. Do tej chwili nie miałyśmy tkanin z osnową całkowicie zniszczoną, zmurszałą i rozpadającą się. Zdarzały się duże ubytki osnowy w określonych partiach gobelinu, ale w całości była ona naogół zawsze zdrowa i bardzo mocna.

Stanęliśmy więc przed nowym problemem, trudnym i jak się okazało żmudnym, pracochłonnym, wymagającym jeszcze większej niż dotychczas, o ile to możliwe, cierpliwości i w pewnym sensie wytrzymałości fizycznej; trzeba było na całej tkaninie przeciągnąć nitką w nitkę osnowę wzmacniającą. Nasz arras ma długość przeszło 4 m, jest gęsto tkany, nitek osnowy jest kilka tysięcy, więc zadanie to niebagatelne. Wciąganie osnowy wzmacniającej przeprowadzamy na tkaninie płasko ułożonej na stole używając do tego nici bawełnianych typu kordonku i cienkich igieł o ostrym końcu, ponieważ igła o końcu ostrym łatwiej wchodzi między wątek i osnowę (do uzupełniania brakującego wątku stosujemy igły o tępym końcu — kanwowe). Posługujemy się przy tej pracy również szczypczykami, którymi ujmujemy się igłę przy przesuwaniu przez żeberko tkaniny. Ułatwia to samą czynność i chroni palce przed kluciem. Przy wciąganiu staramy się nadać osnowie takie napięcie, jakie posiada osnowa autentyczna. Gęstość tkania w arrasach wynosi przeciętnie 8 nitek osnowy na 1 cm przy około 20—50 nitkach wątku (nić złota i srebrna 20—30, wełniana 30—46, jedwabna 28—50). Gęstość jest więc duża, tkanina o splocie rypsu jest bardzo ścisła, tak że wprowadzenie do żeberka tkaniny igły wymaga dużej wprawy, uwagi, cierpliwości i wysiłku ręki. Przy dłuższej trwającej pracy odczuwa się nieraz ból, skurcz mięśni i ścięgien od stale powtarzanego tego samego ruchu ręki. Wprowadzanie igły z cienką nitką bawełnianą odbywa się bardzo mozolnie, małymi odcinkami 0,5—1 cm długości. Można więc sobie wyobrazić ile czasu zajmuje przeciągnięcie jednej nitki osnowy na długości 127 cm a następnie wszystkich nitek na całej szerokości tkania. Dla zobrazowania tej żmudnej pracy przeliczyłam ilość nitek osnowy wzmacniającej, którą trzeba było przeciągnąć na powierzchni arrasu „Wilki zagryzający zająca” o wymiarach 424 cm × 127 cm — było ich 3226. Wciągnięcie tej ilości nitek zajęło 22 miesiące, przy pracy przeciętnie czterech osób. W miejscach dużych ubytków i mniejszych braków osnowy dodaje się jeszcze po nałożeniu tkaniny na krosno konserwatorskie osnowę wełnianą ale już tylko na przestrzeni na której występuje brak. Końce tej nowej osnowy umocowuje się, wprowadzając je do sąsiedniego żeberka lub przytrzymując na odwrocie tkaniny przy wykańczaniu jej po przeprowadzonej konserwacji.

Kolejną czynnością po uzupełnieniu osnowy było nałożenie arrasu na krosno konserwatorskie i rozpoczęcie równie żmudnego i mozolnego uzupełniania brakującego wątku i rekonstrukcji uszkodzeń i ubytków. Przygotowane uprzednio rysunki i zdjęcia fotograficzne ze stanu przed zniszczeniem umożliwiały dokładną rekonstrukcję uszkodzeń. Przy rekonstrukcji staramy się zachować maksimum auten-

tyku jaki da się uratować. Usuwamy tylko te części, które same już wypadają i kruszą się. W większości gobelinów najslabszy i najgorzej zachowany jest wątek jedwabny, przeważnie zetłaty i kruchy, przy konserwacji musi się go w przeważającej części zastąpić nowym. W arrasach obecnie konserwowanych wątek jedwabny jest jeszcze bardzo dobrze zachowany i mocny, z wyjątkiem miejsc gdzie występują uszkodzenia osnowy, natomiast wątek wełniany jest zmurszały, kruszący się i rozsypujący; on też wymaga największych uzupełnień. Uzupełnianie wątku jest bardzo żmudne i powolne. Nie przerzuca się go na dłuższej przestrzeni jak na warsztacie tkackim ale musi nim przepleść osnowę przy pomocy igły nitką za nitką jak przy cerowaniu. Trzeba przy tym wypracować nitką rysunek, często bardzo drobniawowy, z dużą ilością odcieni, wymagający ciągłych zmian koloru, do tego pamiętać się musi stale o zachowaniu reguł dawnej techniki tkactwa gobelinowego.

Na omawianym arrasie występują duże ubytki i większe uszkodzenia w dolnej partii obrazu obejmującej postać wilka z zającem na tle roślinnym, pas o szerokości 70 × 90 cm oraz w górnej części obrazu fragment z lecącym ptakiem na tle nieba i drzew, pas o szerokości 60 × 87 cm. Rozmiar zniszczeń ilustrują zdjęcia nr 45 i 47 podające stan fragmentów przed konserwacją. Zdjęcia nr 46 i 48 pokazują te same fragmenty w trakcie konserwacji z częściowo już zrekonstruowanymi ubytkami. W tej chwili prace konserwatorskie, tzn. rekonstrukcje uszkodzeń zostały wykonane w 1/3 całości. Trwają już 21 miesięcy a do końca zajmą prawdopodobnie jeszcze około 2-3 lat. Pracę przedłuża nie tylko sam sposób uzupełniania braków ale i to także, że kiedy w początkowej fazie mogły pracować przy arrasie cztery osoby na całej szerokości krosna, w pewnym momencie musiało się zredukować ilość pracujących do dwóch a potem do jednej osoby. Nastąpiło to wówczas, kiedy przystąpiono do najbardziej uszkodzonych partii arrasu, gdzie rekonstrukcje wymagają długotrwałej, mozolnej pracy. Partie te obejmują ograniczoną przestrzeń, przy której dwie osoby już się nie mieszczą. Tym samym zatrzymuje się postęp prac na mniej uszkodzonych partiach, ponieważ nie można przesunąć tkaniny na wale krosna zanim nie zostaną wykonane wszystkie uzupełnienia na całej szerokości. Wiadomo już jak się wykonuje rekonstrukcje i uzupełnianie wątku, nie zdziwi więc nikogo jeżeli powiem, że konserwacja arrasu trwa o wiele dłużej niż utkanie nowego.

Do konserwacji arrasów używamy nici wełnianych, jedwabnych, złotych i srebrnych. Nici wełniane specjalnie przygotowane w Łódzkich Zakładach Przemysłu Wełnianego, posiadają odpowiednią szorstkość, grubość i skręt. Jedwab sprowadzony jest częściowo



Ryc. 47. Ten sam arras, fragment uszkodzeń w górnej części obrazu — stan przed konserwacją



Ryc. 48. Ten sam arras, fragment górnej części obrazu w trakcie konserwacji z częściowo wykonaną rekonstrukcją uszkodzeń

z Francji, a częściowo dostarczyły go nam Państwowe Zakłady Jedwabnicze w Milanówku. Nić złotą i srebrną udało się nam kupić od prywatnego posiadacza, jest to nić pochodząca ze starych koronek, bardziej więc odpowiednia niż była by nić nowa. Jedwab i wełnę otrzymujemy w kolorze naturalnym. Przygotowanie kolorów w tych materiałach postępuje równoległe z pracami wstępnymi (rysunki, wciąganie osnowy), wymaga ono również dużo czasu. Każdy arras czy gobelin, niezależnie od ilości użytych w nim odcieni, posiadał pierwotnie kolory zdecydowane, czyste. Skutkiem działania czasu, światła, kurzu i warunków atmosferycznych kolorom zdecydowanym i jednolitym przybyło szereg odcieni, poszarzały lub zdecydowanie się zmieniły. Przygotowując materiał konserwatorski musimy te zmiany uwzględnić. Do barwienia używamy barwników roślinnych, takich jakie stosowano do dawnych tkanin. Uważamy, że jedynie one są właściwe, mają jednak tę niedogodność, że są bardzo trudne w obróbce. Łatwiej nimi otrzymać kolory czyste, zdecydowane, natomiast kiedy się musi wydobyć kolory szare, złamane, spłowiałe i przybrudzone, trudności się mnożą. Trzeba wielu prób i poszukiwań nieraz wieńczonych niepowodzeniem. Nie wystarczy uzyskać żądany kolor, musi on jeszcze być poza tym dostatecznie trwałe na światło a wiadomo, że wiele barwników roślinnych daje mało trwałe wybarwienia. Każdy więc kolor przechodzi 3-miesięczną próbę światła. Próby przeprowadza się przeważnie w okresie wiosennym i letnim, wtenczas kiedy słońce najsilniej operuje. Mamy szereg kolorów, które nie zmieniły się zupełnie lub tylko w minimalnym stopniu, ale są i takie które musiały się całkowicie wyeliminować po negatywnym wyniku próby na światło słoneczne. Najtrwalsze wybarwienia daje indygo i łączone z nim kolory, największe natomiast zmiany zachodzą w czerwieniach i kolorach uzyskiwanych z koszenili i krapu. Dość dużą trwałość mają kolory z kory dębu, nawet w jasnych tonach, oraz większość odcieni żółtych otrzymywanych z liści brzozy a także żółtego drzewa, choć to ostatnie w dawnych tkaninach dość szybko blaknie.

W czasie mojej bytności w pracowniach krajowych i zagranicznych stwierdziłam, że większość z nich stosuje dziś do barwienia materiałów konserwatorskich barwniki syntetyczne (kwasowe lub metalokompleksowe). Barwniki te są o wiele łatwiejsze w opracowaniu, nie wymagają tylu prób, receptura jest prosta a trwałość na światło najczęściej duża. Jednak mimo najstaranniej dobranej koloru włókno barwione barwnikami syntetycznymi należącymi do zupełnie innej grupy barwników, daje w zestawieniu z włóknem barwionym barwnikami roślinnymi zupełnie inny efekt kolorystyczny widoczny szczególnie w świetle sztucznym, które zmienia kolory dwóch grup barwni-

ków w zupełnie odmienny sposób. Wszystkie naprawy występują wówczas bardzo wyraźnie, odmienne w kolorze, walorze. Dlatego uważamy, że jedynie właściwe do barwienia materiałów konserwatorskich są barwniki roślinne, które przy ewentualnym dalszym procesie płowienia będą zmieniać się tak samo jak dawne i w świetle sztucznym zmiany będą również takie same.

Kończącą czynnością przy każdym konserwowanym arrasie czy gobelinie są prace wykończeniowe: zszywanie szparek powstałych na granicach dwóch kolorów, wykańczanie granatowych taśm brzeżnych, umocowywanie końców osnowy na odwrocie i na zakończenie podszywanie całej tkaniny siatką bawełnianą, która tworzy konstrukcję podtrzymującą jej ciężar. Siatkę łączy się z arrasem zębato prowadzonymi przeszyciami w kilku rzędach, mniej sięcej w odstępach 30 cm. W ten sposób ciężar całej tkaniny jest równomiernie rozmieszczony na siatce a nie obciąża się tylko pewnych jej partii i włókiem. Do górnego brzegu doszywa się taśmę bawełnianą odpowiedniej szerokości, dla lżejszych i mniejszych tkanin węższą, szerszą dla ciężkich i dużych oraz kółka lub haczyki. Przez długi czas podszywałyśmy odwrocia tkanin bawełnianymi taśmami rozmieszczonymi co 40 cm i złączonymi z nią w pewnych odstępach. Kilkunastoletnie obserwacje wykazały jednak, że taśmy nie spełniają dostatecznie swojego zadania. Szukałyśmy więc innych rozwiązań. Na podstawie obserwacji mogłam stwierdzić, że najlepiej zabezpieczone, najtrwalsze i najlepiej znoszące długotrwałą ekspozycję są tkaniny podszyte na całej powierzchni płótnem. Płótno w dużej masie jest jednak dodatkowym i to dużym obciążeniem starej tkaniny, poza tym przszyte na wszystkich brzegach nie daje możliwości kontroli odwrocia. W czasie zwiedzania pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Pradze miałam okazję poznać — między innymi interesującymi mnie problemami — także tamtejszy sposób podszywania tkanin zabytkowych. Tam właśnie zastosowano podszywanie tkanin na całej powierzchni siatką bawełnianą a kilkunastoletnie doświadczenie wykazało jak najlepsze wyniki tej metody. Siatka jest bez porównania lżejsza od płótna i daje możliwość stałej kontroli odwrocia, dlatego ze wszystkich sposobów podszywania tkanin zabytkowych jakie mogłam obserwować w różnych pracowniach, ten wydał mi się najszlachetniejszy i najlepszy. Zdecydowałam się więc zastosować go do naszych tkanin a kilkuletnia praktyka potwierdziła słuszność tej decyzji.

Konserwacja pierwszego arrasu, który miałyśmy na naszym warsztacie „Jastrząb zabijający kuro-patwę” nr inw. Wawel 2834 trwała cztery lata. Konserwacja drugiego „Wilk zagryzający zająca” chyba dłużej bo i zniszczenia były większe. Trzeci

z kolei arras z 8-miu uszkodzonych werdiur „Rak” nr inw. Wawel 3830 jest w tej chwili w końcowej fazie wciągania osnowy wzmacniającej i przypuszczalnie w jesieni lub z końcem bieżącego roku (1979) ten etap prac zostanie zakończony. Będzie można wówczas przystąpić do rekonstrukcji uszkodzeń.

Prócz konserwacji gruntownej wykonujemy również dużo zabezpieczeń tkanin zabytkowych. Większość arrasów i gobelinów należących do zbiorów wawelskich znajduje się w ekspozycji w zamku na Wawelu lub w Pieskowej Skale. Tylko kilka z nich przeszło gruntowną konserwację, choć nie jeden czeka na to. Gruntowna konserwacja trwa niestety długo a możliwości naszej pracowni mimo dość dużego składu osobowego (7 osób) są ograniczone, tymbardziej, że prócz arrasów i gobelinów mamy pod swą opieką i inne tkaniny jak choćby namioty wschodnie, czy duży zbiór wschodnich kobierców. Każdy arras czy gobelin przed wydaniem do ekspozycji zostaje przeglądnięty i jeżeli są jakieś uszkodzenia, a tak jest najczęściej, zabezpiecza się je aby tkanina nie niszczała dalej. Jak wyglądają zabezpieczenia? Na odwróciu tkaniny, w miejscach gdzie wątek i osnowa lub sam wątek są osłabione czy przetarte oraz w miejscach małych ubytków — podszywamy gęstą siatkę bawełnianą odpowiednio podbarwioną przytrzymując ją dużymi ściegami, ujmujemy przy tym zawsze nitkę osnowy jako zaczepienie ściegu. W miejscach większych ubytków podszywamy nieduże kawałki płótna podbarwionego na odpowiedni kolor. Po odwróceniu na prawą stronę wszystkie uszkodzone miejsca przytrzymujemy na podszytej siatce czy płótnie za pomocą nitki kładzionej i przytrzymanej drobnymi ściegami ujmującymi odpowiednie nitki osnowy i wątku. Przy kładzeniu nitki musimy uważać by jej zbyt nie naprężyć, mogłoby to spowodować ściągnięcie tkaniny w tym miejscu, nitka powinna być położona dość swobodnie, ścieg przytrzymujący i tak ją trochę napręży. Nitkę kładziemy gęściej lub rzadziej w zależności od uszkodzeń, w odstępach od 3 mm do 5—6 mm.

Jako przykład zabezpieczenia podam zabezpieczenia wykonane na arrasie z początku XVI w. „Herbowy ze zwierzętami” nr inw. Wawel 1457 i arrasie z końca XV w. „Wskrzeszenie Łazarza” nr inw. Wawel 1458. Pierwszy z wyżej wymienionych arras „Herbowy ze zwierzętami” (tkanina bardzo cenna), był bardzo brudny, tak że zatracił całkiem swój właściwy koloryt. Brzegi obszyte miał czarną taśmą płócienną, w miejscach uszkodzeń szereg łąt z grubego filcu z cerami wykonanymi grubą wełnianą nicią — wszystko to sprawiało, że nie bardzo można już było dopatrzeć się dawnej jego piękności. Aby mu przywrócić choć w przybliżeniu pierwotny wygląd musiało się go wyprać. Przedtem jednak

trzeba było pousuwać wszystkie łąty z filcu, cery i inne obce dodatki. Przy tej okazji odkryliśmy wśród łąt sześć niedużych kawałków wąskiej taśmy brakującej w górnej bordiurze, w sumie około 50 cm. długości. Ubytki i uszkodzenia odkryte po usunięciu niewłaściwych napraw zabezpieczone zostały przed praniem siatką naszytą na nie dwustronnie. Do prania użyliśmy sapogenu, neutralnego środka piorącego, polecanego nam w Instytucie Przemysłu Organicznego w Łodzi. Środek ten istotnie działa bardzo dobrze, nie szkodząc ani włóknu ani barwom tkanin, co miałyśmy okazję stwierdzić niejednokrotnie. Po wypraniu, bardzo dokładnym wyplukaniu aż do czystej wody i wysuszeniu arras zajaśniał bogatą barwą kolorów, które okazały się, mimo tak wielkiego uprzednio zabrudzenia, nie bardzo zmienione i prawie tak samo żywe i świeże jak były pierwotnie. Miałyśmy skalę porównania na niezmiennym odwróciu tkaniny i na małych odcinkach taśmy, wyprutych z łąt. Wystąpiły jedynie pewne zmiany kolorów zielonych w kierunku niebieskiego (indygo pozostało a żółty barwnik, prawdopodobnie żółte drzewo spłowiło). Ponieważ przeprowadzenie gruntownej konserwacji, najwłaściwszej w tym wypadku, było niemożliwe, zdecydowano przeprowadzenie zabezpieczeń. Wszystkie uszkodzone i osłabione miejsca a także większe i mniejsze ubytki zostały podszyte i uzupełnione kawałkami odpowiednio podbarwionego płótna lnianego o dość grubym splocie odpowiadającym fakturze arrasu. W ten sposób uzupełniony został duży brak bocznej bordiury z lewej strony i dwóch górnych narożników a także brakujące taśmy granatowe wykańczające tkaninę. Jedynie taśma w żółto-pomarańczowym kolorze brakująca w górnej bordiurze została uzupełniona nowo utkaną; włączone do niej zostały przy tym znalezione kawałki taśmy autentycznej. Odwrócie jak na wszystkich tkaninach podszyte zostało siatką bawełnianą. W ten sposób zabezpieczona tkanina może spokojnie przetrwać długi czas i czekać na moment gdy będzie możliwe przeprowadzenie gruntownej konserwacji.

Drugi arras „Wskrzeszenie Łazarza” stwarzał trochę inne problemy. Arras ten wykonany na osnowie lnianej daje dość rzadko spotykany przykład użycia lnu w osnowie w tkaninach z tego czasu. Osnowa w nim jest już bardzo słaba i spękana a skutkiem tego powstało wiele uszkodzeń na całej tkaninie. Bardzo liczne dawne naprawy, wykonane grubą nicią wełnianą, niedobraną w kolorze i gatunku, dają obraz nieumiejętnie kiedyś przeprowadzonych reparacji. Prawie całe tło kwiatowe „zahaftowane” jest takimi naprawami, zniekształcającymi rysunek i psującymi wrażenie całości. Uzupełnienia wykonane z grubej tkaniny bawełnianej o splocie rypsu, z domalowanymi fragmentami brakującego rysunku, wypełniają duże ubytki w partiach figuralnych

arrasu. Odwrocie podszyte płótnem złączone było z arrasem grubymi cerami przechodzącymi z lica tkaniny w miejscach uzupełnienia braków obcą tkaniną rypsową. Ustalając postępowanie konserwatorskie zdecydowałyśmy usunąć płótno i wypruć grube cery z wyjątkiem „zahaftowanego” tła kwiatowego, które musiało się zostawić. Osnowa w tych partiach jest bardzo skłuta i słaba. po usunięciu cer przy braku wątku w tych miejscach mogłyby powstać nowe duże uszkodzenia, więc choć cery są rażąco pozostawiłyśmy je nadal aż do ewentualnej gruntownej konserwacji. Należało jednak cały arras wzmocnić i dać mu podkład, na którym mogłaby się oprzeć bardzo już słaba tkanina. Zastosowałyśmy tutaj gęstą siatkę bawełnianą, którą podszyłyśmy całą tkaninę na odwrociu. Na siatce od strony lica przytrzymane zostały wszystkie uszkodzenia i osłabione

miejsca. Uzupełnień z domalowanymi fragmentami nie zmienialiśmy, pozostały one nie ruszone, są dobrze wykonane, uporządkowałyśmy tylko ich złączenia z arrasem. Wyprute więc zostały wszystkie przeszycia i cery wykonane grubą nicią, usunięto je także w bordiurze i tam wszędzie gdzie można było to zrobić bez narażenia tkaniny na uszkodzenie. Brzegi arrasu były postrzępione, z wysnutym w kilku miejscach wątkiem, zabezpieczyłyśmy je podszywając ze wszystkich stron listwy z odpowiednio podbarwionego płótna i przytrzymując na nim wszystkie uszkodzenia. Arras bardzo zyskał po tych zabiegach tak na wyglądzie jak i na spoistości. Prócz siatki wzmacniającej otrzymał jeszcze siatkę dla podtrzymywania ciężaru, tym razem zastosowałyśmy siatkę o 1 cm. oczkach a połączenie jej wykonane zostało jak we wszystkich tego rodzaju pracach.

PRZYPISY

¹ M. Gębarowicz i T. Mańkowski, *Arrasy Zygmunta Augusta*, „Rocznik Krakowski” XXIX, Kraków 1937,

rozd. I i VIII. T. Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII w.*, rozdz. I i VIII.

² M. Gębarowicz i T. Mańkowski, o.c., rozdz. VIII.

Przemysław Michałowski

PRZEGLĄD WYDAWNICTW MUZEÓW ARTYSTYCZNYCH W POLSCE
W LATACH 1964—1968

Bibliografia muzeów polskich w zakresie wydawnictw własnych za wymienione w nagłówku lata przedstawia się imponująco i obejmuje ponad 600 pozycji. Oczywiście różnią się one gatunkowo między sobą i reprezentują wszelkie rodzaje druków, od parostronicowych komunikatów i „składek” do potężnych nieraz objętościowo roczników i katalogów. Również i zakres tematów jest bardzo szeroki i obejmuje wszystkie dyscypliny reprezentowane przez muzea. Daje się zauważyć zwłaszcza dużą ilość wydawnictw historycznych, dowodzących wagi, jaką przykładają muzea do badań i popularyzacji historii, w tym często najnowszej, własnego regionu, oraz badań archeologicznych. Nas jednak interesować będą wydawnictwa artystyczne (jak to było w zwyczaju dotychczasowych przeglądów) uszeregowane według dorobku poszczególnych instytucji muzealnych i dające wierny poniekąd obraz ich działalności badawczej, naukowej i popularyzatorskiej.

Jak zwykle nadzwyczaj okazań przedstawiają się wydawnictwa Muzeum Narodowego w Warszawie, zawsze niezmiernie starannie, często pociągająco w swej formie edytorskiej podane. Wśród licznych katalogów zbiorów i wystaw niewątpliwie wysuwa się na czoło monumentalny katalog zbioru portretów polskich w Wilanowie.¹ Opracowany przez szeroki zespół autorów i przygotowany do druku pod kierunkiem Stefana Kozakiewicza, jest doskonałym przykładem naukowego katalogu rozumowanego, poświęconego wybranemu zagadnieniu, zaopatrzonego w niezwykle starannie opracowany materiał dokumentalny. Obszerna bibliografia, materiał porównawczy, staranne ilustracje, stwarzają z niego nieocenioną pomoc we wszelkich badaniach nad portretem polskim XVII—XIX wieku.

Równie starannie edytorsko i naukowo opracowany został dwutomowy katalog zbiorów malarstwa europejskiego.² Opracowany przez zespół pracowników Galerii Malarstwa Obcego pod kierunkiem Jana Białostockiego, bogato ilustrowany, zawiera w pierwszym tomie 870 pozycji malarzy o nazwiskach na litery A—M, w drugim 1741 pozycji pozostałych twórców, malarzy anonimowych oraz uzupełnienia.

Liczne katalogi wystaw pociągają zarówno różnorodnością tematyki, jak i pięknym opracowaniem typograficznym. Dużą

wagę należy przyłożyć do katalogu wystawy, która była wielkim wydarzeniem naukowym i artystycznym, nie tylko w skali krajowej. Mowa tu o wystawie malarstwa weneckiego XV—XVIII w.³ Zgromadziła ona dzieła ze zbiorów polskich oraz ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Drezdeńskiej i Galerii Narodowej w Pradze. Zestawiony materiał zabytkowy, niezmiernie cenny, niekiedy, jeśli chodzi o zbiory polskie, mało znany, dał szereg okazji do ważnych i cennych porównań i wniosków.

Szereg wydawnictw upamiętniających wystawy monograficzne z zakresu malarstwa otwiera pamiętnik wystawy Ferdynanda Ruszczyca⁴. Obszerny, bogato ilustrowany, zawiera cały materiał, jaki udało się zgromadzić na wystawę, reprezentujący całą niemal zachowaną spuściznę artystyczną wielkiego malarza. Starannie opracowany daje dobrą okazję do poznania jego oblicza artystycznego i znaczenia Ruszczyca w naszej sztuce.

Bardzo okazale przedstawiają się katalogi wystaw współczesnych przedstawicieli naszej plastyki Jana Cybisa i Eugeniusza Eibischa⁵. Uderza szczególnie, wydany w dwóch częściach katalog wystawy Cybisa, zawierający obszerne zestawienie obrazów olejnych, akwarel i rysunków, pełną bibliografię i imponującą ilość barwnych tablic.

Zainteresowania muzeum sztuką współczesną znajdują wyraz m.i. także w wystawach plakatu, stanowiącego specjalność zbiorów muzeum, których pokłosiem są katalogi: Od Młodej Polski do naszych dni i Laureaci I międzynarodowego biennale plakatu. Wymienić należy także takie publikacje z dziedziny sztuki nowoczesnej i współczesnej, jak katalog prac Feliksa Topolskiego, Stanisława Osostowicza, Wojciecha Zamecznika, z wystaw sztuki obcej katalogi: Sztuka szwajcarska od Hodlera do naszych dni, Malarstwo angielskie od Hogartha do Turnera, Jose Guadalupe Posada i współczesna sztuka meksykańska.

Zwrócić należy uwagę na cenną dokumentalną pozycję, jaką jest bibliografia wydawnictw Muzeum Narodowego w Warszawie, obejmująca lata 1945—1966⁶.

Nadzwyczaj regularnie ukazujące się Roczniki Muzeum Narodowego (T. 9, 10, 11 i 12) oraz wielojęzycznego Bulletin

de Musée National de Varsovie (Vol. 6, 7, 8 i 9), o niezwykle bogatej i cennej treści, zamykają przegląd wartościowej i okazałej produkcji wydawniczej Muzeum Narodowego w Warszawie.

Wśród wydawnictw Muzeum Narodowego w Krakowie zwracają uwagę katalogi wystaw z dziedziny sztuki, która jest wybitną domeną jego zainteresowań naukowych, często natomiast pomijaną w działalności innych muzeów, mianowicie katalogi wystaw z zakresu rzemiosł artystycznych, budzących nieraz szersze zainteresowanie, niż inne dyscypliny sztuki. Wymienić tu należy katalogi takich wystaw i zbiorów własnych jak: Pasy metalowe polskie i obce w zbiorach MNK, Broń palna europejska, Polskie hafty średniowieczne, Ubior i akcesoria mody wieku XIX, Szkła artystyczne Henryka Tomaszewskiego. W serii katalogów wystaw poświęconych twórczości czołowych malarzy nowoczesnych polskich ukazał się, jak zwykle niezmiernie starannie opracowany, zestawiający wielką ilość materiału ekspozycyjnego katalog wystawy Stanisława Ignacego Witkiewicza⁷. Jest on niejako podsumowaniem ciągle niesłabnących zainteresowań twórczością tego artysty, dając równocześnie okazję do nowych rozważań i wniosków.

Zainteresowaniom dla ciągle aktualnych i żywych wartości sztuki okresu Młodej Polski dały wyraz dwie bardzo cenne wystawy i ich publikacje: Sztuka Młodej Polski⁸ oraz Grafika polska około roku 1900⁹. Z konsekwentnie wydawanych przewodników po zbiorach należy wymienić Dom Jana Matejki i Zbiory Czartoryskich. Zamykają przegląd dwa wydawnictwa ciągle, jak zwykle świetnie redagowane i pełne niezmiernie cennych artykułów naukowych, Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie (T. 8 i 9) i Studia i materiały do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego (T. 2 i 3).

Muzeum Narodowe w Poznaniu ma do zanotowania na swym koncie wydawniczym szereg pozycji o dużym znaczeniu naukowym i artystycznym. W ramach regularnie ukazujących się katalogów zbiorów malarstwa obcego wyszedł kolejny tom poświęcony malarstwu flamandzkiemu XVII—XVIII w.¹⁰. Jest on rozumowanym katalogiem, wyposażonym w obszerną bibliografię, obejmującą najcenniejsze obiekty zarówno wystawione w galerii, jak i znajdujące się jeszcze chwilowo w magazynach. Takim samym katalogiem zbiorów, reprezentującym inną dziedzinę sztuki, są Pasy jedwabne polskie i wschodnie¹¹. Wchodziły one w skład większej wystawy, złożonej również z innych zbiorów, której towarzyszył katalog Kontuszowe pasy.

Nową formę wydawniczą stanowi seria 7 przewodników po ekspozycjach poszczególnych zbiorów z ich historią, charakterystyką i opisem. Zwięzły tekst, liczne i atrakcyjne ilustracje czynią z nich pożądaną pozycję popularyzatorską. Obok galerii malarstwa i sztuki średniowiecznej ukazują one wszystkie oddziały muzeum, a więc Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Historii miasta Poznania, Instrumentów Muzycznych, Wojskowe, muzea w Rogalinie i w Gołuchowie.

Wielkie wystawy monograficzne malarzy polskich, które należały do wydarzeń naukowych i kulturalnych o dużym znaczeniu, upamiętnione zostały świetnie opracowanymi i wydanymi na dobrym poziomie poligraficznym katalogami. Mowa tu o katalogach wystaw Marcellego Bacciarellego i Jacka Malczewskiego¹². Stanowią one pełną próbę omówienia i scharakteryzowania twórczości tych malarzy w oparciu o najnowsze badania naukowe, dając, zwłaszcza jeśli chodzi o prawdziwie monumentalny katalog wystawy Malczewskiego, najpełniejsze dotychczas zestawienie materiału zabytkowego i bibliograficznego, co podkreśla ich naukowe znaczenie. Tak samo cennym katalogiem rozumowanym jest publikacja poświęcona wystawie Andrzeja Wróblewskiego, zorganizowanej

w 10 rocznicę śmierci¹³. Nadzwyczaj starannie i pięknie edytorsko opracowany katalog, z barwnymi tablicami, daje wnikliwą charakterystykę twórczości artysty, jednego z czołowych przedstawicieli młodej generacji plastyki polskiej.

Wydarzeniem była także wystawa malarstwa hiszpańskiego w zbiorach polskich, której sumiennie opracowany katalog jest cenną pozycją naukową, omawiającą zagadnienie dotąd w wystawiennictwie muzealnym i publikacjach nie poruszone¹⁴. Charakterystyka malarstwa hiszpańskiego, wnikliwe omówienie zebranych dzieł, których wzbogaceniem były obrazy użyczone przez Galerię Narodową w Pradze i Muzeum Sztuki w Budapeszcie, obszerna bibliografia i liczne ilustracje składają się na treść katalogu.

W dziedzinę historii polskiego współczesnego muzealnictwa wprowadza wystawa Nabytki i dary 1945—1967 ze zbiorów Muzeów Narodowych, której starannie opracowany katalog zawiera wstępy historyczne i spis wystawionych muzealiów. Coraz bardziej regularnie ukazujący się periodyk Muzeum Narodowego w Poznaniu pt. Studia Muzealne (z. 4, 1964, z. 5, 1966 i z. 6, 1968), w którym prócz interesujących artykułów i komunikatów naukowych zwraca uwagę stała, ciekawa kronika działalności muzeum, zamyka przegląd jego wydawnictw.

W wydawnictwach Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, posiadających odmienny charakter od wydawnictw innych muzeów, gdzie przeważają katalogi wystawowe, na czoło wybijają się publikacje źródłowe, wchodzące w skład serii Źródła do dziejów Wawelu¹⁵, czy takie, również oparte na badaniach archiwalnych jak Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy w. XV w archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu (opr. B. Miodońska, t. 2 Biblioteki Wawelskiej, 1967). Taki sam wysoki poziom naukowy i troskliwe opracowanie cechuje kolejny, trzeci tom Studiów do dziejów Wawelu, obszerne, 562 strony liczące dzieło.

Muzeum Sztuki w Łodzi zaczęło wydawać swą publikację ciągłą, której pierwszy tom ukazał się pt. Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930—1962 (1965). Poza tym kilka katalogów wystaw plastyki współczesnej, która jest specyfiką zbiorów muzeum oraz sztuki dawnej reprezentuje działalność wydawniczą muzeum łódzkiego. Wymienić z nich należy przede wszystkim starannie opracowany i bogato wydany katalog wystawy Karola Hillera (1967) oraz katalogi interesujących wystaw portretu sarmackiego XVII—XVIII w. (opr. M. Bohdziewicz i J. Kłotowska, 1967) i arcydzieł malarstwa holenderskiego XVII wieku ze zbiorów polskich (opr. M. Potemski, 1967).

Nie zmniejszyło swego rozmachu wydawniczego Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, które w licznych drobnych, lecz starannie wydanych drukach propaguje specjalność, jaką się zajmuje. Są to opracowane przez Krystynę Kondratiukową publikacje z okazji takich wystaw, jak czeskie gobeliny artystyczne (1966), gobelin i kobierzec polski 1962—1966, gobeliny Heleny i Stefana Gałkowskich (1967) i w.i.

Wśród niezmiernie ożywionej i obszernej działalności wydawniczej Muzeum Śląskiego we Wrocławiu na czoło wysuwają się starannie i na dużym poziomie naukowym opracowane, regularnie już ukazujące się Roczniki Sztuki Śląskiej (t. 3, 1965, t. 4, 1966, t. 5, 1967, t. 6, 1968), w których nadal dominują prace poświęcone sztuce regionu. Z licznych katalogów i informatorów zbiorów i wystaw czasowych należy wymienić przede wszystkim tak pożądaną we wszystkich muzeach, które posiadają dobre zbiory malarstwa, katalog rozumowany galerii¹⁶. Jest to pożyteczna, o dużej wadze i znaczeniu publikacja. Równie cenny jest katalog zbiorów w zakresie śląskiej rzeźby, obejmujący na razie rzeźbę drewnianą (opr. A. Ziomecka, 1968). Szerokim zainteresowaniom naukowym i popularyzatorskim dają wyraz także pozycje, związane głównie z wystawami czasowymi, jak np. Techniki zdobnicze metali (opr. W. Siedlecka, 1964), Śląska sztuka

średniowieczna (opr. A. Fedorowicz, 1965), Malarstwo Śląskie 1520—1620 (opr. B. Steinborn, 1966), Stanisław Dębicki 1866—1924 (opr. P. Łukaszewicz, 1966) i w.i.

Bardzo ożywioną jest nadal działalność wydawnicza Muzeum Okręgowego w Toruniu. Są to jednak, z małymi wyjątkami i poza konsekwentnie wydawanym Rocznikiem Muzeum w Toruniu, którego 2 woluminy, składające się na tom II ukazały się w r. 1966 i 1967, publikacje raczej drobne. Niemniej jednak interesujące jako wyraz żywej działalności muzeum, obejmującej szeroki wachlarz zagadnień. Należy przede wszystkim wymienić starannie opracowane katalogi zbiorów sztuki gotyckiej¹⁷ czy złotnictwa¹⁸ oraz inne, jak katalog retrospektywnej wystawy plastyki toruńskiej (1966), czy pejzażu polskiego od połowy XVIII do początku XX w. (opr. H. Załęska, 1968).

Muzeum Pomorskie w Gdańsku nic ma do zanotowania na swym koncie zbyt wielu wydawnictw. Sprowadzają się one do drobniejszych rozmiarów katalogów i informatorów, poświęconych malarstwu i rzemiosłu artystycznemu, konkretnie tkaninom zabytkowym. Niemniej pochwalić się może cennym, starannie naukowo opracowanym katalogiem wystawy rysunków niderlandzkich, po raz pierwszy opracowanych i zebranych w tej formie¹⁹.

W działalności wydawniczej Muzeum Okręgowego w Białymstoku mamy do odnotowania przede wszystkim trzy imponujące, bogate treściowo tomy Rocznika Białostockiego (t. 6, 1966, t. 7, 1967, t. 8, 1968) oraz Bibliografię regionu białostockiego (t. 1: 1944—1962 — opr. U. Lewicka i J. Pochodowicz, 1964). Na resztę składają się drobniejsze druki, często o charakterze składek, dokumentujące działalność muzeum w zakresie wystaw o różnorodnej tematyce, obejmującej zarówno malarstwo polskie jak i numizmatykę czy sztukę ludową.

Obszerny jest dorobek wydawniczy Muzeum Okręgowego w Lublinie, które wykazując dużą aktywność na wielu polach, stara się ją trwale udokumentować. Są to przeważnie druki mniejsze, niemniej starannie opracowane i podane, dowodzące ambitnych zamierzeń muzeum. Mamy wśród nich publikacje związane z wystawami takich artystów, jak Józef Brandt (opr. T. Libucha, 1965), Józef Pankiewicz (opr. L. Skalska, 1966), Konrad Krzyżanowski (opr. L. Skalska, 1967), katalogi wystaw monet i medali, liczne opracowania dotyczące etnografii oraz dzieje zamku lubelskiego, siedziby muzeum (opr. I. Ruczkowa, 1965). Etnografii poświęcony też jest kolejny tom Studiów i Materiałów Lubelskich (1967).

Dużym dorobkiem wydawniczym pochwalić się może Muzeum Okręgowe w Rzeszowie. Przeważa w nim tematyka etnograficzna, zgodna z kierunkiem prowadzonych badań, których muzeum jest silnym ośrodkiem. O placówkach muzealnych regionu rzeszowskiego mówią pożyteczne informatory (opr. M. Cisek, 1965, 1967), wymienić należy cenne katalogi zbiorów własnych, omawiające i prezentujące bogate zasoby muzealne w zakresie zarówno specjalnym (stroje ludowe), jak i ogólnym, stałej ekspozycji. Nie brak i katalogów wystaw z innej dziedziny, dającej wyraz bibliofilskim zainteresowaniom, jak np. katalogu starodruków polskich XVI—XVIII w. ze zbiorów własnych (opr. S. Darłakowa, 1965), czy katalogu wystawy exlibrisów województwa rzeszowskiego (opr. S. Darłakowa, 1967).

W wydawnictwach Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach przeważają zagadnienia regionalne, przy czym dominuje archeologia i historia. Należy wymienić starannie opracowaną monografię zabytkowego Szydłowa (opr. T. Maszczyński, 1966, wyd. 2 — 1967) oraz interesujący katalog kafi XIV—XVI w. ze zbiorów własnych. Na uznanie zasługuje regularnie ukazujący się Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego, którego ukazały się trzy dalsze tomy (t. 3, 1966, t. 4, 1966/67, t. 5, 1968).

W wydawnictwach Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy przeważa nadal, zgodnie z jego działalnością, tematyka związana z plastyką współczesną. Pokażna ich ilość dowodzi wielkiej aktywności muzeum. Są między nimi katalogi wystaw z zakresu malarstwa, głównie indywidualnych artystów, grafiki i medalierstwa, są też publikacje poświęcone patronowi muzeum oraz starszemu przedstawicielowi malarstwa polskiego, bydgoszczaninowi Maksymilianowi Antoniemu Piotrowskiemu (opr. A. Borucka-Nowicka, 1967). Wyróżnić należy starannie opracowany i wydany katalog współczesnej grafiki polskiej (opr. A. Borucka-Nowicka i A. Bartoszyńska-Potemska, 1965) oraz album Tymona Niesiołowskiego, z wieloma barwnymi tablicami (opr. Z. Czernski, 1966).

W licznych publikacjach Muzeum Górnśląskiego w Bytomiu dają się zauważyć znaczną przewagę wydawnictw poświęconych zagadnieniom archeologicznym i etnograficznym. Tematyka ta wybija się też w ciągłym wydawnictwie pt. Rocznik Muzeum Górnśląskiego w Bytomiu, którego zeszyty, wydane w ilości 9, poświęcone są seriom: Archeologia, Historia, Przyroda, Sztuka, Etnografia. Tematyka ich jest ściśle związana z regionem. Na uwagę zasługują publikacje poświęcone zagadnieniom muzealnictwa, jego roli i zadaniom w zakresie różnych dyscyplin w środowisku przemysłowym. Ze sztuką czystą związane są katalogi wystaw takich, jak grafiki włoskiej XVI—XVIII w. (opr. J. Bednarska, 1965), grafiki angielskiej XVIII i I poł. XIX w. (opr. J. Bednarska, 1968), czy malarstwa europejskiego ze zbiorów muzealnych województwa katowickiego (opr. J. Matuszczak, 1968).

Piękne imprezy w zakresie exlibrisu, cieszące się już sławą międzynarodową, organizowane co dwa lata przez Muzeum Zamkowe w Malborku, posiadają trwałą dokumentację w postaci niezwykle starannie opracowanych i pięknie, na nasze warunki wręcz imponująco wydanych, katalogach. Bogato ilustrowane, z notami biograficznymi, ze wstępami i kroniką są nie tylko poszukiwanymi drukami bibliofilskimi, ale stanowią w pierwszym rzędzie cenną dokumentację i vademecum w zakresie współczesnej twórczości w tej dziedzinie. Ukazały się dwa katalogi-albumy II i III Międzynarodowego Biennale Exlibrisu Współczesnego oraz katalog drzeworytów wybitnego grafika włoskiego Tranquillo Marangoni (opr. B. Jakubowska, 1965, 1967).

Ambitne Muzeum w Grudziądzu zasługuje na uwagę nie tylko dzięki wydaniu kilku katalogów interesujących wystaw, wśród których należy wymienić katalog malarstwa polskiego XIX i XX wieku²⁰ oraz katalog wystawy Jacka Malczewskiego²¹, ale przede wszystkim dzięki regularnie wydawanemu Informatorowi Muzeum w Grudziądzu, godnemu naśladowania periodykowi, którego ukazały się 4 roczniki (r. 6, 1965, r. 7, 1966, r. 8, 1967, r. 9, 1968).

Bogato przedstawia się dorobek wydawniczy Muzeum Mazowieckiego w Płocku, dowodzący dużej aktywności tej placówki, której zainteresowania wychodzą dalej, niż granice regionu. W szerokim wachlarzu poruszanych zagadnień, od archeologii i etnografii począwszy, dużą rolę odgrywa plastyka współczesna, pokazywana głównie w powiązaniu z miejscową działalnością. Katalogi jej stanowią już pokażną ilość, wystarczy wymienić takie, jak Płock i region płocki w malarstwie (opr. J. Olejarek, 1965) oraz A. Wojciechowski, 1966), Płock i region płocki w grafice i rysunku (opr. B. Kowalska, 1967), Płock we współczesnym malarstwie, grafice i rysunku (opr. M. Sołtysiak, 1967) i i. Na szczególną uwagę zasługuje katalog wystawy Secesja w Polsce, pokazujący starannie opracowany materiał, dający początek specjalistycznym zbiorom własnym z tego zakresu (1967).

Również Muzeum Kujawskie we Włocławku może wykazać dorobek wydawniczy, który oprócz drobniejszych,

spełniających pożyteczną rolę popularyzatorską, składanek, ma taką pozycję, jak katalog malarstwa zabytkowego ze zbiorów własnych²².

Z niewielu, lecz wartościowych pozycji wydanych przez Muzeum Mazurskie w Olsztynie wymienić należy katalog dawnego portretu, bardzo starannie opracowany²³. Słowa uznania należą się też za wydanie czterech nowych tomów cennego i bogatego w treści własnego wydawnictwa ciągłego, *Rocznika Olsztyńskiego* (t. 4, 1964, t. 5, 1965, t. 6, 1966, t. 7, 1968).

Jedno z najmłodszych muzeów w Polsce, Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu od razu z dużym rozmachem rozwinęło swą działalność, znajdującą m.in. wyraz w licznych wystawach. Pokłosem ich są katalogi, starannie opracowane i w ładnej formie graficznej. Niektóre skromne objętościowo, inne obszerniejsze, wszystkie bardzo interesujące i o dużym znaczeniu dla poznania sztuki medalu i plakiety. Wymienić i wyróżnić należy takie wystawy i ich katalogi, jak *Sztuka medalierska w Polsce Ludowej 1945—1965* i Józef Stasiński — medale plakiety, z cyklu *Współcześni medalierzy polscy* (opr. A. Więcek, 1966, 1967).

Niezwykle obfita jest produkcja wydawnicza Muzeum Okręgowego w Zielonej Górze. Z wyjątkiem sporadycznych pozycji poświęconych takim tematom, jak historia i technika produkcji szkła artystycznego (opr. B. Kres, 1965), czy fotografika teatralna, dotyczy ona wyłącznie zagadnień archeologii, historii i etnografii i to tylko w odniesieniu do regionu. Są to starannie opracowane informatory i katalogi, spełniające dobrą i pożyteczną pracę w zakresie popularyzacji wiedzy o regionie. Na uwagę zasługuje większa pozycja, informująca

o muzeach znajdujących się na terenie województwa zielonogórskiego (1966).

Z muzeów, które posiadają wydawany konsekwentnie periodyk własny, wymieść należy jeszcze, oprócz omówionych poprzednio, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, które w ramach swych *Prac i Materiałów* wydało 4 zeszyty serii archeologicznej i tyle samo serii etnograficznej, dalej Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu z jego *Opolskim Rocznikiem Muzealnym* (t. 2, 1966, t. 3, 1968), Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, które zaczęło wydawać w 1965 r. *Biuletyn Informacyjny*, przemianowany od 1966 r. na *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku* i którego wyszło dotąd 7 numerów, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie z jego *Materiałami Zachodniopomorskimi* (t. 11, 1967, t. 12, 1968), Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, którego *Zeszytów Państwowego Muzeum Archeologicznego* wyszły dwa podwójne tomy (t. 4/5, 1966, t. 6/7, 1968) oraz Muzeum w Gliwicach z jego *Zeszytami Gliwickimi* (z. 3, 1965, z. 4, 1966, z. 5, 1967, z. 6, 1968).

Aby dać pełny przegląd tego, co w zakresie wydawniczym odnotowały w ramach swej działalności muzea nasze, należałoby wymienić jeszcze sporą ich ilość. Wiele bowiem jeszcze instytucji, nie tylko tych większych ale i zupełnie drobnych, ma na swym koncie pozycje, choć drobniejsze przeważnie i o mniejszym może znaczeniu, ale nie mniej będące odbiciem ich pożytecznej działalności. Nie sposób nawet ogarnąć ich wszystkich; uwzględnienie ich w pełnym zakresie należy już do bibliografii wydawnictw muzealnych.

Przemysław Michałowski

PRZYPISY

¹ *Portrety osobistości polskich, znajdujące się w pokojach i galerii palacu w Wilanowie*. Katalog. Red. Stefan Kozakiewicz przy współud. Krystyny Sroczyńskiej. Wstęp: Stanisław Lorentz. Warszawa 1967, ss. 396, ilustr.

² *Malarstwo europejskie*. Red. Andrzej Chudzikowski. Warszawa 1967, T. 1, ss. 290, ilustr., T. 2, ss. 294, ilustr.

³ *Malarstwo weneckie XV—XVIII w. ze zbiorów polskich oraz ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Drezdeńskiej, Galerii Narodowej w Pradze*. Katalog wystawy. Red. Janina Michalkowa. Warszawa 1968, ss. 201, tabl. 64, ilustr.

⁴ *Ferdynand Ruszczyc 1870—1936*. Pamiętnik wystawy. Red. Janina Ruszczycówna, wstęp: Stanisław Lorentz. Warszawa 1966, ss. 145, tabl. 81.

⁵ Piprekowa Halina, Jerzmanowska Krystyna, Kubaszewska Hanna. *Jan Cybis*. Katalog wystawy. Przedmowa: Stanisław Lorentz, wstęp Jerzy Zanoziński. Warszawa 1965, ss. 72, tabl. 32.
Piprekowa Halina, Jerzmanowska Krystyna, Wernik-Kubaszewska Hanna. *Jan Cybis*. Obrazy olejne, akwarele, rysunki. Katalog. Wstęp: Jerzy Zanoziński. Warszawa 1965, ss. 152, tabl. 108.
Jerzmanowska Krystyna, Piprekowa Halina. Eugeniusz Eibisch. Obrazy olejne, rysunki. Katalog. Wstępy: Juliusz Starzyński, Jerzy Zanoziński, przedmowa: Stanisław Lorentz. Warszawa 1967, ss. 66, tabl. 98.

⁶ *Popłomyk Urszula*, Wydawnictwa Muzeum Narodowego w Warszawie 1945—1966. Przedmowa: Stanisław Lorentz, wstęp: Jan Białostocki. Warszawa 1967, ss. 138.

⁷ Tobiaszowa Zofia, Kucielska Zofia. Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Twórczość plastyczna*. Katalog wystawy. Wstęp: Helena Blum. Kraków 1966, ss. 125, tabl. 19.

⁸ Alberowa Zofia, Kucielska Zofia, Tobiaszowa Zofia. *Sztuka Młodej Polski*. Katalog wystawy. Sopot—Kraków 1965. Wstęp: Helena Blum, ss. 75, tabl. 34.

⁹ Kucielska Zofia, Tobiaszowa Zofia. *Grafika polska około roku 1900*. Katalog. Wstęp: Helena Blum. Kraków 1968, ss. 71, tabl. 12, ilustr.

¹⁰ Dobrzycka Anna. *Malarstwo flamandzkie XVII—XVIII w.* Katalog zbiorów. Poznań 1967, ss. 84, ilustr.

¹¹ Wasilkowska Aleksandra. *Pasy jedwabne polskie i wschodnie*. Katalog zbiorów. Poznań 1967, s. 40, tabl. 30, ilustr.

¹² Chyczewska Alina. Marcella Bacciarelli. *Życie, twórczość, dzieła*. Wystawa malarstwa. Cz. 1. Przedmowa: Stanisław Lorentz. Poznań 1968, ss. 184, ilustr.
Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej. Oprac. zbiorowe. Red. Agnieszka Ławniczakowa. Przedmowa: Przemysław Michałowski. Poznań 1968, ss. 477.

¹³ Andrzej Wróblewski 1927—1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci. Red. Irena Moderska. Poznań 1967, ss. 79, tabl. 36, ilustr.

¹⁴ Dobrzycka Anna. *Malarstwo hiszpańskie XIV—XVIII wieku w zbiorach polskich*. Katalog wystawy. Poznań 1967, ss. 161, ilustr.

¹⁵ Przybyszewski Bolesław. Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu. Z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1501—1515. Kraków 1965, ss. XL, 264, tabl. 1.

¹⁶ Bajdor Alicja, Łukaszewicz Piotr. Malarstwo polskie. Katalog zbiorów. Wstęp: Bożena Steinborn. Wrocław 1967, ss. 131, tabl. 90.

¹⁷ Kruszelnicka Janina, Flik Józef. Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog. Toruń 1968, ss. 145, tabl. 31.

¹⁸ Myślińska Janina. Złotnictwo w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog. Toruń 1967, ss. 69, tabl. 28, ilustr.

¹⁹ Sawicka Stanisława. Rysunki z kręgu manierystów niderlandzkich XVI i początku XVII wieku. Ze zbiorów Ga-

binetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Muzeum Pomorskiego w Gdańsku i Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog wystawy. Warszawa 1967, ss. 48, tabl. 19.

²⁰ Wojak Sławomir. Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Grudziądz 1966, ss. 62, ilustr.

²¹ Gradowska Anna. Jacek Malczewski 1854—1929. Katalog wystawy. Grudziądz 1968, ss. 63, ilustr.

²² Hankowska Romualda. Malarstwo zabytkowe w zbiorach Muzeum Kujawskiego. Katalog-informator. Włocławek 1965, ss. 32, tabl. 28.

²³ Wróblewska Kamila. Dawny portret w zbiorach Muzeum Mazurskiego. Katalog wystawy. Przedmowa: Hieronim Skurpski. Wstęp do części holenderskiej: Anna Dobrzycka. Olsztyn 1965, ss. 43, tabl. 42.

Dominika Cicha

„SZKOŁA I MUZEUM” W DWUDZIESTOLECIU NIEMIECKIEJ REPUBLIKI DEMOKRATYCZNEJ

Obchodzone w minionym roku dwudziestolecie powstania Niemieckiej Republiki Demokratycznej stało się okazją do przeglądu i podsumowania osiągnięć tego kraju nie tylko w dziedzinach polityki i ekonomii, lecz także i na polu kulturalnym. W tym zakresie wchodzi również w rachubę przeobrażenia, jakie dokonały się we wspomnianym okresie w szkolnictwie i muzealnictwie oraz wzajemnych stosunkach między nimi.

Kurt Patzwall, jeden z kierowników działającej od kilku lat z wielkim pożytkiem grupy roboczej — Szkoła i Muzeum, omawia to właśnie zagadnienie w obszernym artykule¹, opublikowanym na łamach czasopisma „Schule und Museum”. Sięgając do prekursorów tzw. „pedagogiki muzealnej”, której poszczególne etapy rozwojowe wytyczają nazwiska E. A. Rossmässlera, F. A. Diesterwega, A. Lichtwarka, H. Klenka i A. Reichweina, podkreśla autor ich twórczy wkład w tę dziedzinę wiedzy i znaczenie dla nowej polityki oświatowej NRD. Pomijając powszechnie znaną i wielokrotnie omawianą działalność w.w. pedagogów i muzeologów, przedstawiamy poniżej w wielkim skrócie rozwój tej problematyki w dwudziestolecie istnienia nowego, demokratycznego państwa niemieckiego.

Już wkrótce po zakończeniu drugiej wojny światowej rozpoczął się w NRD jedyny w swoim rodzaju proces reedukacji w duchu demokratycznym. Działające od września 1945 r. szkolnictwo stworzyło możliwości kształcenia się najszerzych warstw społeczeństwa. W następnych czterech latach powstał „nowy” korpus nauczycielski, posiadający zdecydowane, klasowe oblicze. W systemie instytucji oświatowo-wychowawczych niepoślednie miejsce wyznaczono muzeom.

Jest rzeczą charakterystyczną, że inicjatywa współpracy między szkołą a muzeum wyszła właśnie od nauczycieli. Przykładem tego jest działalność pedagogów w Zeitz i Plauen. 2 rozprawy ogłoszone w *Mitteilungen des Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle* (1950) oraz referat wygłoszony na okręgowej konferencji nauczycielskiej (sierpień 1950), napisane przez nauczycieli, rozpoczynające długą, ponad 300 pozycji liczącą listę publikacji dotyczących w.w. zagadnienia, wskazują na wspólne zadania i cele demokratycznej szkoły i muzeum oraz obopólne korzyści wynikające z ich współpracy. Jest to — jedna z pierwszych — próba stworzenia w jednym okręgu administracyjnym modelu planowej, wielowarstwowej i roz-

ległej współpracy między tymi dwiema instytucjami, legitymująca się nie tylko teoretycznymi, lecz i praktycznymi wynikami. Podjętą były tu zarówno ideologiczne i ekonomiczne zadania Planu dwuletniego 1949/50, jak i postulaty IV Kongresu Pedagogicznego, które doprowadziły do stwierdzenia: „należy doprowadzić do tego, aby z różnych, niepowiązanych ze sobą urzędów oświatowych wykształcił się układ współdziałających ze sobą urzędów, odkryć i aby ujawnić istotne powiązania między szkołą a muzeum i z tych stycznych stworzyć wyznaczniki działania oświatowego”². Analiza frekwencji muzealnej dokonana wspólnie przez nauczycieli i muzeologów wykazała nieprzydatność stosowanych dotąd przez muzea form oświatowych. Konieczność wypracowania nowej metodyki muzealnej „nowej formy wypowiedzi muzealnej”, było to zadanie szczególnej wagi, postawione muzeom. Podobne zagadnienie, w jaki sposób wykorzystać bogaty materiał muzealny w nauce szkolnej stało się również przed nauczycielstwem. W Zeitz rozwiązano je w sposób bardzo prosty. W 1949 r. K. H. Schulz przeprowadził pokazową lekcję historii dla klasy 8, w przystosowanej do tego celu sali muzealnej. Eksperyment się udał. Komisja Egzaminacyjna zaleciła więc wszystkim inspektoratom szkolnym Sachsen-Anhalt, naśladowanie tej formy pracy. Opracowany następnie przez Inspektorat „Plan roboczy” kładł nacisk na następujące sprawy:

- 1) urządzenie w muzeum zaimprovizowanej „klasy” wyposażonej w niezbędne sprzęty szkolne;
- 2) wyodrębnienie ze zbiorów kolekcji muzealnych mających związek z konkretnymi przedmiotami nauczonymi w szkole;
- 3) zaopatrzenie każdej szkoły w odpowiedni „plan nauczania”;
- 4) powielenie tych planów i rozesłanie wszystkim szkołom względnie nauczycielom powiatu;
- 5) zobowiązanie nauczycieli, by najmniej raz w roku przeprowadzali z każdą klasą (od 5—12 tej), lekcję w muzeum;
- 6) stworzenie w ramach „powiatowych instytucji pedagogicznych (pädagogische Kreisinstitut), komisji p.n. „Muzeum i szkoła”, która zajmowałaby się opracowywaniem i rozprawianiem tego rodzaju planów.

Komisja taka powstała dla powiatu Zeitz. Zapewniwszy sobie współpracę starszych, doświadczonych pedagogów oraz fachowców z Muzeum Okręgowego w Halle opracowała plan wykorzystania zasobów muzealnych oraz materiały pomocni-

czc, złożone z oryginalnych obiektów, służących do zilustrowania przerabianych w szkole przedmiotów. W 1953 roku zaś przygotowano „Krótki Informator o eksponatach wystawionych w muzeum” jako wstęp do planowanego przewodnika przeznaczanego dla nauczycieli.

Podobną, zaprogramowaną współpracę ze szkołami prowadzi w tym samym czasie Muzeum Plauen.

Opublikowane w 1952 r. przez R. Donnerhacka, kierownika Muzeum Powiatowego w Plauen „Wskazówki dla nauki szkolnej w muzeum powiatowym”, zawierają uwagi na temat zadań i problematyki zbiorów w myśl nowych aspektów pedagogicznych oraz wskazówki metodyczne dotyczące organizacji wycieczek szkolnych do muzeum i przeprowadzania lekcji w salach muzealnych; wskazówki, które do dziś nie straciły nic ze swej aktualności.

Donnerhack zakłada m.in. daleko sięgającą współpracę nauczyciela z pracownikami muzeum w przygotowaniu lekcji i wyborze odpowiedniego materiału ilustracyjnego, określa czas trwania zajęć z młodzieżą w muzeum, sposób jej przeprowadzenia i t.p.

Niewątpliwą i trwałą zasługą nauczycieli i działaczy oświatowo-kulturalnych w Zeitz i Plauen jest zdaniem Patzwalla wciągnięcie muzeum do pracy szkolnej i wykorzystanie go jako środka politycznej reedukacji jaka nastąpiła w NRD po 1945 r. W lipcu 1952 r. szkolnictwo otrzymało nowe zadania oświatowe i wychowawcze. Zalecenia Biura Politycznego Komitetu Centralnego SED zmierzające do podniesienia poziomu nauczania w szkołach ogólnokształcących a konkretnie „historii regionu” (Heimatgeschichte), skierowały baczniejszą uwagę nauczycieli na muzea regionalne. Wskazują na to liczne artykuły, publikowane w latach 1952—53; na łamach fachowych czasopism I tak np. E. Hobusch (pedagog, założyciel „Schul-und Heimatmuseum” (Muzeum Szkolnego i Regionalnego) w Burgu k. Magdeburga, uzasadnił jego koncepcję w pracy („Mein Beitrag zur Veranschaulichung des geschichtlichen Heimatunterrichts durch die Schaffung eines Schulmuseums”, Pädagogik, Berlin 1956)³, zorganizowana zaś przez niego, ciesząca się wielkim powodzeniem, wystawa pt. „O dziejach wspólnoty pierwotnej”, była w całym tego słowa znaczeniu „wystawą szkolną”.

Wprowadzeniu w 1955 r. do niższych klas szkoły podstawowej nowego, obowiązkowego przedmiotu „wiedzy o regionie” (Heimatkunde), towarzyszyła drukowana na łamach czasopism pedagogicznych i polityczno-kulturalnych dyskusja, dotycząca nowej treści pojęcia „region”. Równocześnie zaś w publikacjach, wydawanych przez Ośrodek Metodyczny Muzeów Regionalnych opublikowane zostały przez E. Bühringa i K. Patzwalla praktyczne wskazówki, przeznaczone dla pracowników muzeów, zapoznające ich z materiałem wykładowym o regionie i zachęcające do zilustrowania tej tematyki w ekspozycjach muzealnych. Autorzy, nawiązując świadomie do eksperymentów podjętych w Zeitz, jak i do praktyki oświatowej muzeów radzieckich zaproponowali następujący program:

- 1) obustronną orientację w problematyce i programach pracy szkoły i muzeum;
- 2) wydanie przewodników po muzeach oraz wykazu muzeów w NRD;
- 3) wspólne opracowanie „przeглядów” zawierających dane o zbiorach danego muzeum dla planowego wykorzystania tego materiału w nauce szkolnej;
- 4) urządzenie w muzeach dobrze wyposażonych sal wykładowych lub szkolnych;
- 5) zorganizowanie przez muzea regionalne wystaw specjalnych lub objazdowych oraz przygotowanie zestawu eksponatów, które mogłyby być wypożyczane szkołom;
- 6) zwrócenie baczniejszej uwagi na dydaktyczny charakter wystaw, urządzanych przez muzea oraz oprowadzania po nich.

Wspólne opracowywanie planów dot. nauczania „wiedzy o regionie” prowadziło częstokroć do zasadniczych dyskusji teoretycznych, co było pożyteczne dla obydwu stron. Powstałe wtedy „Grupy Robocze” opracowały i przygotowały szereg wartościowych materiałów pomocniczych (Heimatbücher, Stoffsammlungen, Wanderführer), przydatnych zarówno w szkole jak i w muzeum.

Opracowywane „przeгляды”, dotyczące zawartości zbiorów poszczególnych muzeów regionalnych ze wskazaniem na ich przydatność w „nauce o regionie” a rozprowadzane przeważnie w formie maszynopisów, wykraczały często poza ich pierwotny cel. I tak np. Dyrekcja Galerii Drezdeńskiej wydała w 1959 r. obszerny katalog swych zbiorów, zawierający również „Program nauczania dla klas od 6 do 10-tej” ze wskazaniem na powiązania z Drezdeńskimi zbiorami sztuki.

W rozpowszechnianiu się tych „przeглядów” w następnych latach dla wszystkich niemal rodzajów muzeów i przedmiotów nauczania uwidacznia się i konkretyzuje zmiana stosunku szkoły do muzeum. Został on ugruntowany w toku rozwoju idei upolitycznienia szkoły które prowadziło do stworzenia szkoły socjalistycznej, związanej z życiem i pracą produkcyjną. Nowe zarządzenia i wynikające z nich problemy lokalne zmuszały nauczycieli do zajęcia się przede wszystkim sprawą powiązań szkoły z zakładami przemysłowymi, w wyniku czego rozluźniły się lub całkowicie zanikły ścisłe dotąd kontakty między szkołą a muzeum. Z drugiej jednak strony tzw. „Unterrichtstag in der Produktion” i wymagane programem lekcyjnym zwiedzanie zakładów produkcyjnych wzbudziły z czasem zainteresowanie problemami metodycznego przygotowania tych wycieczek jako specjalną formą kształcenia zawodowego.

Wielki spadek frekwencji młodzieży szkolnej w muzeach regionalnych spowodowany koniecznością powiązania szkoły z zakładami przemysłowymi, zwrócił uwagę na rzekomy brak zainteresowania pedagogów muzeami.

Opracowane w 1960 r. „Zasady socjalistycznego przekształcania muzeów regionalnych w NRD” wytyczyły jasno dalsze drogi rozwoju i działalności tych placówek, które powinny: „włączyć je do procesu ideologicznego i kulturalnego wychowania mas ludowych.” Dzięki temu muzea stały się znowu współpartnerami socjalistycznej szkoły. W dalszej konsekwencji przyczyniło się to do naukowego, teoretycznego i eksperymentalnego rozpatrywania problemów pedagogiki muzealnej.

W centrum zainteresowań stanęły zagadnienia organizowania wycieczek i metodyki przeprowadzania lekcji w muzeum, w czym pobrzmiewały echa postulatów Freudenthala i Reichweina. Rozwiązania wymagał postulat współpracy między nauczycielem a uczniami oraz problem aktywnego stosunku tych ostatnich do oryginalnych obiektów muzealnych (szczególnie w nauczaniu biologii, geologii, historii). W tym zakresie z pomocą przyszli nauczyciele i pracownicy centralnych muzeów NRD. Zorganizowane w Muzeum Historii Niemiec w Berlinie, Muzeum im. Dymitrowa w Lipsku, Państwowych Zbiorach Sztuki w Dreźnie i w innych, Działy Oświatowe, rozpoczęły zakrojoną na szeroką skalę pracę popularyzacyjną. Oprócz opracowywania materiałów informacyjnych o zasobach danego muzeum, przeznaczonych dla nauczycieli, zadaniem pracowników tych nowopowstałych komórek było przygotowanie pedagogów do organizowania wycieczek szkolnych oraz aranżowanie wystaw odpowiadających nowej metodyce nauczania, zakładającej, samodzielną i aktywną postawę ucznia wobec obiektu muzealnego. Przykładową w tej dziedzinie jest działalność Działu Oświatowego przy Muzeum Historii Niemiec w Berlinie, którego kierownik, J. Ave, był nauczyciel historii, w licznych swych artykułach uzasadniał teoretycznie konieczność współpracy między muzeum a szkołą, praktycznie demonstrując. W trosce o „jak najlepsze wykorzystanie wszystkich możliwości” zorganizował Ave w 1961 r.

(w oparciu o przykład w Zeitz), tzw. „Gabinety uczniowskie”, w których młodzież znajduje możliwość pogłębienia przerabianego aktualnie w szkole tematu historycznego.

Przedstawiając swoje doświadczenia z „gabinetami uczniowskimi”. Awe ocenia krytycznie tradycyjną formę pracy muzealnej — oprowadzanie prowadzące do bierności i mechanicznego „przeżuwania” nabytych wiadomości i stoi — podobnie jak inni dydaktycy niemieccy — na stanowisku, że przygotowanie metodycznej strony oprowadzania należeć powinno do nauczycieli. Uwidacznia się tu w całej pełni nawiązywanie do postulatów głoszonych przez postępowych muzeologów i pedagogów starszej generacji (Lichtwark, Eidmann, Klenk, Freudenthal i Reichwein), którzy twierdzili, że nauczyciel jest jedynym i powołanym pośrednikiem między młodzieżą a muzeum, i że od jego zdolności i zrozumienia celów współpracy zależy stosunek człowieka do obydwu tych instytucji oświatowych.

W związku z wytycznymi VI Zjazdu SED (styczeń 1963), odnotować można dalszy rozwój omawianej tu problematyki. Pogłębia się charakter naukowy publikowanych prac. Metodyczne zagadnienia dotyczące „pedagogiki muzealnej” znajdują miejsce w podręcznikach dla nauczycieli a ponadto poszczególne elementy współpracy między szkołą a muzeum coraz częściej stają się przedmiotem państwowych egzaminów nauczycielskich, prac dyplomowych z zakresu pedagogiki lub dysertacji doktorskich. W tym czasie powstaje też przy Radzie Naukowej Ministerstwa Oświaty specjalistyczna grupa robocza — Szkoła i Muzeum — której program sformułowany w znanych, ogłoszonych w 1963 r. „Tezach”⁴, nawiązuje świadomie do postępowej myśli pedagogicznej sprzed 1945 r. oraz

późniejszych doświadczeń pionierów pracy oświatowej w NRD. „Tezy” te znalazły odzwierciedlenie w wydanej w 1965 r. „Ustawie o jednolitym, socjalistycznym systemie kształcenia”.

W wyniku 3-ej Reformy szkolnictwa wyższego i specjalistycznego, problematyka muzeologiczna zostaje wciągnięta do programów wyższych szkół pedagogicznych. Ponadto Katedra Muzycologii w Lipsku przygotowuje nową kadre naukową zaznajomioną z problemami pedagogiki muzealnej.

Reasumując — stwierdzić można, iż 20-letni polityczny, ekonomiczny i kulturalny rozwój Niemieckiej Republiki Demokratycznej stworzył podstawy do planowej, systematycznej współpracy wszystkich instytucji oświatowych. Związki między szkołą a muzeum, często sporadyczne w poszczególnych etapach, znalazły w końcu wspólne ramy, których podstawą jest jednolity socjalistyczny system oświaty. W kontaktach tych poza całkiem nowymi społecznymi treściami i aspektami ciągle żywe i aktualne są osiągnięcia postępowej myśli pedagogicznej i muzeologicznej sprzed drugiej wojny światowej stanowiące wartościowe dziedzictwo kulturalne. Prawa marksistwo-leninowskiej pedagogiki ogólnej i szkolnej, jak i wynikające stąd zasady i reguły obowiązywać winny również w socjalistycznej pedagogice muzealnej. Orientowanie się pedagogów i pracowników oświatowych muzeów w problematyce, formach i środkach wzajemnej ich pracy i współpracy, jest nieodzownym warunkiem efektywności współdziałania reprezentowanych przez nich placówek. Temu celowi służy też działalność grupy Roboczej — Szkoła i Muzeum, której zadaniem jest planowanie, kierowanie, organizacja i koordynacja badań w dziedzinie tej problematyki, oraz wdrażanie wyników tych badań do praktycznej pracy zarówno szkoły jak i muzeów.

PRZYPISY

¹ Kurt Patzwall: *Aus dem fortschrittlichen Erbewirler-nen-die Zukunft vorbereiten. Ein historiographischer Exkurs zum alten und neuen Thema „Schule und Museum”. Schule und Museum im einheitlichen sozialistischen Bildungssystem der DDR.* Berlin 1969, H. 4, s. 1—62. Streszczenie powyższego artykułu oprac. D. Cicha.

² „aus dem Nebeneinander der verschiedenen Bildungseinrichtungen ein Miteinander werden zu lassen, latente Be-

ziehungen zwischen ihnen aufzuspüren und diese Beziehungen zu volksbildnerischen Potenzen zu machen”.

³ Mein Beitrag zur Veranschaulichung des geschichtlichen Heimatunterrichts durch die Schaffung eines Schulmuseums.

⁴ por. „Muzealnictwo” nr 14, Poznań 1967, s. 141.

Bogumila Wrońska

„SZTUKA FAŁSZERZY” FRANKA ARNAU

Coraz więcej czytamy w ostatnich latach o wielkich aferach fałszerskich dzieł sztuki. Olbrzymi popyt zarówno na dzieła wielkich mistrzów jak i tzw. modnych artystów sprawia, że podrabiają je nie tylko indywidualni fałszerze ale całe laboratoria, zorganizowane na sposób przemysłowy. Niedawno także nasza prasa pisała na temat afery fałszerskiej o międzynarodowym zasięgu. Pewien marszand z Chicago zakupił od włoskiego malarza G. Isoli kilka obrazów, które następnie odsprzedał firmie nowojorskiej, zajmującej się reprodukcjami. Kilkanaście tysięcy znakomicie wykonanych reprodukcji każdego z obrazów zostało w „laboratorium” — dysponującym najnowszymi zdobyczami techniki — podmalowanych, zawerniksowanych i oprawionych. W rezultacie tylko specjaliści mogli się zorientować, że nie są to oryginały. Na fali tego zalewu fałszyfikatów nie ma pewności, czy nie przyjdzie nam jeszcze inne znane dzieła przeznaczyć jako dowód dla „Interpolu”.

Sprawa fałszerstw dzieł sztuki budzi duże zainteresowanie nie tylko profesjonalistów, ale przez swój sensacyjny charakter także zwykłych odbiorców sztuki.

W naszej literaturze fachowej brak opracowań tego tematu. To też wydana u nas w 1966 r. w przekładzie z niemieckiego książka Franka Arnaua „Sztuka fałszerzy — fałszerze sztuki, trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji” obejmująca w syntetycznym a jednocześnie obszernym zarysie historię fałszerstw dzieł sztuki i wytworów artystycznych wypełni tę dotkliwą lukę.

Książka F. Arnaua zyskała w Europie zachodniej wielki rozgłos i uznanie międzynarodowej krytyki. Wywołała jednocześnie dzięki swemu demaskatorskiemu charakterowi skierowanemu pod adresem zarówno fałszerzy jak i ekspertów, historyków sztuki (wykazując omyłność właśnie tych ostatnich, kompromitując autorytety) wiele ocen kontrowersyjnych w kręgach oceniających dzieła sztuki naukowców i ekspertów. Książka nie jest sensu stricto dziełem naukowym, jednak bogata bibliografia z której autor korzystał, obfitość konkretnych informacji, wreszcie pomoc historyków sztuki udzielona autorowi w przygotowaniu do 3 wydania decydują o jej dużej wartości.

Zagadnienie fałszerstwa świetnie znane konserwatorom i ekspertom jest stosunkowo obce szerokim kręgom amatorsko zainteresowanym sztuką. Dzięki temu jednak iż autor posłużył się zarówno poważnym materiałem źródłowym jak legendą

i anegdotą, wydobyl wątek sensacyjny, kryminalny — książka jego trafia znakomicie do tych właśnie kręgów odbiorców. Ale i dla historyków sztuki, których ekspertyzy ograniczają się niemal wyłącznie do oceny stylu i zewnętrznych cech dzieła sztuki, książka F. Arnaua jest pozycją niezwykle interesującą. Ujawnione w procesach cywilnych czy karnych pomyłki wybitnych rzeczoznawców przyczyniły się do zupełnego zdyskredytowania ekspertyz opartych wyłącznie na wrażeniu. Przedstawione przez autora specyficzne metody warsztatowe wybitnych artystów, metody i warsztat pracy kilku sławnych fałszerzy ułatwią nie tylko kolekcjonerowi odróżnienie fałszyfikatu od autentyku, ale zapewne także badaczom, historykom sztuki dostarczą cennych wskazówek w ich pracy porównawczej.

Książkę można podzielić na adekwatne do tytułu dwie zasadnicze części, z których jedna zajmuje się sztuką fałszerzy, a druga przedstawia fałszerzy sztuki.

„Sztuka fałszerzy” opowiada o pasjonujących historiach sławnych fałszerstw w dziedzinie malarstwa, rzeźby, grafiki; są tu również informacje o sztuce drobnych form; monetach wyrobach ze srebra i złota, miniaturach, emaliach...

Powiodła się autorowi próba ukazania kulis fałszerskich mistyfikacji. Obok oszustw obliczonych na gust najbardziej prymitywny, prezentuje nam autor techniki fałszerskie mistrzów tego rzemiosła zdolnych do pokonywania nieprawdopodobnych trudności.

Kiedy fałszerz zamierza cokolwiek podrobić musi przede wszystkim zaopatrzyć się w odpowiedni materiał. Na największe bowiem trudności napotyka fałszerz nie wówczas kiedy pragnie naśladować dzieło sztuki jako takie — tutaj orzeczenia znawców oparte na wiedzy i intuicji mogą zawieść — lecz kiedy chce oszukać w sprawach czysto wymiernych, tam mianowicie gdzie chodzi o rodzaj deski i jej obróbkę, gatunek płótna, skład chemiczny materiałów użytych do podkładu oraz farb do malowania czy wreszcie kutych ręcznie gwoździ. Dla upozorowania autentyczności dzieła naśladowuje nie tylko cechy stylu, koloryt, kompozycję, fakturę, tworzywo i sygnatury ale także oznaki starzenia się, a więc w zależności od materiału w którym pracuje, sztuczne przybrudzenia, uszkodzenia mechaniczne, patynowanie, ślady działania szkodników, spękania powierzchni. Szczególnie zdradliwe są spękania powierzchni (werniksu, wierzchniej warstwy farby) tzw. krakelury. Kurz, który w nich się gromadzi w ciągu stuleci posiada różny skład chemiczny,

analiza wydobytych ze splekań „cząsteczek” rozstrzyga zatem, czy jest to materiał stary. Wkład pracy i staranność wykonania to podstawowe warunki, od których zależy wyższa cena falsyfikatu.

Po rozwiązaniu zagadnienia materiału zaczyna się właściwa praca artystyczna falszera. Może ona polegać na: stworzeniu własnej koncepcji, bardziej lub mniej wiernemu odtworzeniu obcej, wreszcie na skomponowaniu nowej całości z poszczególnych elementów kilku oryginałów. Szczególnie interesującym tematem jest pastisz — łączący różnorodne elementy formalne i treściowe, charakterystyczne dla twórczości danego artysty.

Kwalifikacje artystyczne falszera muszą zatem być szerokie, wymagają zarówno znajomości materiałów jak i umiejętności technicznych. Wątpliwe jednak, by artysta naszych czasów potrafił twórczo ukształtować dzieło wieków minionych, wczuwając się w jego ducha, styl i atmosferę równie mocno jak ówczesny malarz czy rzeźbiarz. Prawdziwy artysta jak żaden inny człowiek związany jest całą swą osobowością z czasem i miejscem w którym żyje. I tutaj dochodzimy do zasadniczej sprawy; różnicy postaw i myśli artysty i falszera.

Indywidualne widzenie natury i wynikające zeń zjawiska nie są przez artystów realizowane jako z góry powzięte założenia. Jeżeli tak bywa, to w wyniku mamy do czynienia z pseudosztuką na pewno nie będącą dziełem wielkiego artysty. Zjawiska te w rzeczywistości rodzą się w wyniku działania głębokich nakazów psychicznych, zróżnicowanych w zależności od rodzaju odczuwania zjawisk świata. Indywidualny styl rodzi się w sposób naturalny. Poza uczuciami i wrażeniami działa też świadomość artystyczna polegająca na samopoznaniu, na zdaniu sobie sprawy ze swoich dążeń i możliwości psychicznych.

Dzieło tworzone w stylu dawno minionych wieków może się więc udać formalnie; ponieważ jednak nie powstało z ducha epoki, zabraknie mu znamion tego czasu, tak istotnych dla każdego prawdziwego dzieła sztuki. Duchowa i uczuciowa treść innego stulecia jest więc granicą nie do przebycia dla falszera. Nie pragnie on zresztą tego najczęściej, jego wysiłki zmierzają tylko do jednego: podrobić manierę, metodę. Może on przy tym wykazać jedynie talent naśladowczy, może namalować kopię arcydzieła, bądź nowy obraz, transpozycję znanych już motywów. Wiadomo, że artyści nie malują samych arcydzieł, może się więc zdarzyć, że dzieło falszera osiągnie nieraz doskonałości gorszych dzieł mistrza, tych oczywiście w których jest tylko technika i maniera.

Falszerek musi zatem przede wszystkim znać rzemiosło, musi umieć pracować w technice epoki, z której dzieło ma pochodzić i w stylu mistrza którego ma naśladować. Ponadto musi się starać, aby jego praca nosiła cechy twórczości spontanicznej tak naturalnej w prawdziwym dziele sztuki. Brak mu jednak do tego zwykle instynktu twórczego, zrodzonego z ducha czasu i zespolenia z daną epoką. Nawet najbardziej pedantyczni falszerze rzadko posiadają tyle wiedzy, a niemal nigdy tyle cierpliwości (jak np. Hans van Meegeren) by stali się doskonałymi naśladowcami.

W części drugiej „Falszerzy sztuki” autor prezentuje sylwetki genialnych falszerek, wyjaśniając ciekawe psychologicznie pobudki ich przestępczej działalności. Opisuje najgłośniejsze, a także mniej głośnie afery falszerskie, aby w ostatnim rozdziale książki przedstawić całą długą listę historii o podrabianych arcydziełach, sygnaturach, błędach popełnionych przez znanych i cenionych ekspertów.

Miarą oceny falszera są zazwyczaj motywy jego działania, one to kształtują sądy w kręgu ludzkich spraw. Z drugiej strony te właśnie motywy nie mogą wpłynąć na sam fakt falszerstwa w sensie obiektywnym ani zmienić jego skutków

materiałnych. Szeroko rozpowszechnione przekonanie iż wszyscy falszerzy działają z chęci zysku jest nieściśle, w wielu wypadkach działały zupełnie inne motywy.

Niejeden zdolny artysta, uważając iż jest niedoceniany, zaczynał tworzyć w manierze wielkich mistrzów i przeżywał ogromną satysfakcję że jego dzieła pod sygnaturą sławnych na cały świat nazwisk zdobywają entuzjastyczne uznanie. Hans van Meegeren — jeden z najgłośniejszych falszerek — mimo sukcesów jakie osiągnęły jego indywidualne wystawy, mimo licznych zamówień, mimo pieniędzy, jakie otrzymywał za swoje portrety, daremnie zabiegał o pełne uznanie krytyki zawodowej, która albo zachowywała głuche milczenie albo przyznawała mu jedynie zalety świetnie pracującego pędzlem fotografa. Powodzenie przyszło w chwili, gdy swoją pracę podpisał sławnym nazwiskiem. Podziw, którym darzono teraz jego dzieła, emanował ze sławnego nazwiska. Sprawilo mu satysfakcję to, iż zakpił z ekspertów, historyków sztuki, schlebiał mu powszechny podziw okazywany jego Vermeerowi, przede wszystkim zaś fakt, iż jego obraz oparł się zwycięsko wnikliwym oględzinom wybitnych konserwatorów. Nierzadko jednak trzeba dopiero pozbawionych jakichkolwiek obiekcji handlarzy, aby dzieła tworzone w stylu epoki pojawiły się na rynku jako „oryginały z epoki”. Ich twórcy — jak wskazuje na to historia włoskiego kamieniarza Dosseny czy Rifessera, snycerza zamieszkałego w Tyrolu — bynajmniej tego nie pragnęli. Wysoka jakość dzieł obu tych artystów skłoniła pośredników, by zataić ich prawdziwe pochodzenie i przedstawić za coś innego niż to, czym były w rzeczywistości. Konsekwentnie również należy odróżnić handlarza działającego w dobrej wierze, który z reguły nie otrzymuje falsyfikatu bezpośrednio od falszera, od pseudomarszanda współdziałającego świadomie w oszustwie. Mała, ale bardzo interesująca grupa handlarzy falsyfikatami rekrutuje się z oszukanych kolekcjonerów. Pragnienie zrekompensowania poniesionych strat czyni z kolekcjonera handlarza — oszusta, sprzedającego dalej nabyty falszyfikat.

Zjawisko falszerstwa dzieł sztuki i wytworów artystycznych jest niemal tak stare jak sama sztuka. Falszerstwa popełnia się od tysięcy lat we wszystkich dziedzinach sztuki. Znane już w starożytnym Rzymie, gdzie obiektami falszerstwa były głównie dzieła sztuki greckiej i wyroby złotnicze z Bliskiego Wschodu. W średniowieczu ze względu na anonimowy charakter sztuki nie miały większego znaczenia. Same określenia „falszerstwo, plagiat” pojawiły się znacznie później.

Jeszcze renesans nie znał tych pojęć w znaczeniu prawnym, mimo że w związku z odkryciami archeologicznymi i powszechnym zainteresowaniem kulturą antyku, wykonywano wówczas masowo imitacje starożytnych rzeźb, medali. Sam Michał Anioł np. przekształcił w antyk na zlecenie Lorenzo de Medici święce powstałego kupidyna. Bardzo często też fałszowano prace graficzne Albrechta Dürera. Taki np. Marcantonio Raimondi z zadziwiającym odczuciem artystycznym indywidualności Dürera podrobił jego „Życie Marii”.

W XVI i XVII w. falszerstwo dzieł sztuki a przede wszystkim malarstwa, rozwinęło się w Niderlandach i we Włoszech. Rubens na zlecenie wysoko postawionych osobistości opracowywał obrazy innych malarzy i wykonywał kopie. Zadziwiające, że artyści tej miary oddawali się tak wątpliwemu procederowi. Być może iż przestawało być falszerstwem oszustwo, któremu patronował wysoki dostojnik państwowy lub kościelny.

W XVIII w. fałszowano z wielkim upodobaniem różnorodne wyroby antyczne, Wiek XIX otwiera erę muzeów. Znakomite zbiory prywatne zmieniają się w samoistne muzea albo wchodzi w skład innych muzeów. Szybki rozwój kolekcjonerstwa i muzealnictwa stworzył teraz znakomite warunki dla falszerek dzieł sztuki. Powstało więc wiele wyspecjalizowanych

ośrodków, w których produkowano na ogromną skalę wyroby ze złota i srebra, z kości słoniowej i z drewna, w Grecji figurki z Tanagry, renesansowe majoliki i szkła weneckie na terenie Włoch, w Niemczech i Anglii naśladowano wyroby ceramiczne i egzotyczną japońską i chińską sztukę zdobniczą, specjalnością Florencji natomiast były stylowe meble. Wreszcie w XX w. nieprawdopodobnie rozmiary przybrało fałszerstwo przede wszystkim dzieł malarskich, bazujące głównie na zakupach do Stanów Zjednoczonych i krajów rozwijających się, takich jak Brazylia, Peru i Argentyna, które chciały za wszelką cenę wykazać swą kulturalną aktywność. W samych tylko Stanach Zjednoczonych znajduje się ponad 5 tys. Corotów, podczas gdy historycy sztuki obliczają, iż Corot stworzył jedynie około 3 tys. dzieł. Obok Corotów do najczęściej podrabianych należały obrazy W. Leibla, A. Böcklina, J. Reynoldsa, następnie francuskich impresjonistów, potem V. van Gogha, Utrilla, Modiglianigo, P. Picassa i wielu innych. Obok paryskich warsztatów specjalizujących się w naśladowaniach wielkich impresjonistów, ekspresjonistów oraz wysoko cenionych malarzy i rzeźbiarzy sztuki abstrakcyjnej, powstały przede wszystkim w Rzymie pracownie fałszerskie, mające do dyspozycji znakomitych artystów, wszystkie techniczne środki pomocnicze oraz międzynarodowo powiązany aparat pośredników o dużym doświadczeniu zawodowym.

Kolekcjonerstwo jest tak stare jak sama ludzkość. Jak słusznie sugeruje autor, kolekcjonuje się na ogół z umiłowania piękna, z chęci posiadania wspaniałych dzieł sztuki, dla lokaty kapitału i z wielu różnorodnych pobudek, do których trzeba zaliczyć również próżność, snobizm, chęć wyróżnienia się, czy wzmocnienia swej pozycji. Ceny kształtuje moda i popyt. Miłośnicy sztuki mają coraz mniejszą szansę zdobycia wybitnego dzieła sztuki. Rynek zawęża się coraz bardziej, a zapotrzebowanie nie tylko nie zmniejsza się, ale stale wzrasta. Stąd ceny muszą iść ciągle w górę. Coraz wyższe ceny, coraz mniejsza ilość autentycznych dzieł sztuki, coraz szerszy krąg odbiorców, wszystko to prowokuje coraz bardziej do fałszerstwa.

Walka z fałszerstwami dzieł sztuki jest zadaniem bardzo trudnym. Jak trudno rozgraniczyć to co fałszywe od tego co autentyczne, widać najlepiej na zagadnieniach związanych z warsztatem znakomitych mistrzów. W warsztacie takim najczęściej oprócz samego artysty pracowało wielu uczniów, mistrz współdziałał z nimi, projektując często kompozycje, wydoskonalając powstające, czy ukończone już prace. Tak więc fałszykat wprowadza nas w istotę problemu wartości rzeczywistych i pozornych, wyznacza cały splot zagadnień związanych z fałszerstwem, przy tym problem nie ogranicza się tylko do konieczności oddzielenia tego co prawdziwe, od tego co fałszywe, ale wymaga również jednoznacznego określenia przypadków pośrednich. Między oryginałem a fałszykatem znajdują się przecież różnorodne ich odmiany. Z drugiej strony dla istoty zagadnienia nie jest ważne czy chodzi o naśladownictwo pełne czy częściowe, o fałszerstwo, czy tylko o zafalszowanie. Trudno znaleźć wyczerpującą, jednoznaczną definicję fałszerstwa, może należy przyjąć iż fałszerstwo zaczyna się tam, gdzie chodzi o świadome naśladownictwo różnorodnych wytworów artystycznych. Fałszerstwo — jak pisze Frank Arnau w rozdziale zatytułowanym „Na pograniczu autentyzmu i

fałszu” — zaczyna się tam, gdzie chodzi o upozorowanie czegoś; fałszykatem jest dzieło udające coś, czym nie jest. Zastanawia się dalej, gdzie przebiega granica między dziełem sztuki nie nasuwającym żadnych wątpliwości a naśladownictwem, między oryginałem a fałszykatem; próbuje określić również przypadki pośrednie w których mamy do czynienia z fałszerstwami częściowymi. Podważa również autor klasyczne kryteria stosowane przez historyków sztuki przy próbie rozgraniczenia dzieła sztuki od fałszykatu. Przy takiej bowiem klasycznej ocenie w grę wchodzi prawdy subiektywne, ocena obiektywna zaś wymaga jeszcze badań fizycznych i chemicznych. Wiadomo, że historycy sztuki niejednokrotnie zaprzeczają sobie wzajemnie, a wobec konkretnych dzieł wypowiadają zdania najzupełniej sprzeczne, dowodem 2 portrety kardynała Borji Velazqueza we Frankfurcie/M z których jeden od 1867 r. znajduje się w Städtisches Kunstinstitut a drugi od 1960 w Galerie Englert, czy 2 „Madonny w grocie” Leonarda da Vinci w Luwrze i w Londyńskiej National Gallery. W każdej z tych par tylko 1 obraz może być prawdziwy, nie bardzo jednak wiadomo który, miarodajni bowiem uczeni wypowiadają tu zdania krańcowo sprzeczne. Jakże często fałszykaty zaopatrzone w świadectwa znakomitych historyków sztuki umieszczone na honorowych miejscach w słynnych muzeach czy galeriach, są tematem rozpraw uczonych, źródłem przeżycia artystycznego koneserów, specjalistów i laików do momentu kiedy przypadkowo wychodzi na jaw fałszerstwo. Jaki sąd może w tej sytuacji wyrobić sobie kolekcjoner, laik o kryteriach stosowanych przy ocenie dzieł sztuki, jaką wartość ma mieć przeżycie artystyczne skoro, prawda i fikcja mają być tak mało uchwytnie w świecie sztuki.

Orzeczeniom znawców sztuki opartym na wiedzy i intuicji, na analizie indywidualnego stylu danego artysty, na znajomości techniki i ikonografii badanej dziedziny sztuki, sztuka fałszerzy coraz bardziej zagraża. Skoro granica między dziełem sztuki a fałszykatem jest momentami tak nieuchwytna, w wypadkach wątpliwych ostatnie słowo należeć powinno zawsze do badań ściśle naukowych, stosowanych umiejętnie przez odpowiedzialnych fachowców. Postępowi nauki zawdzięczamy coraz bardziej precyzyjne i niezawodne metody badań, które sztuce fałszerzy wyznaczają coraz węższe granice. Nieocenione usługi oddają obecnie badania chemiczne (analiza składu chemicznego farb) mikroskopowe i daktyloskopijne, aparaty rentgenowskie, lampy fluorescencyjne i izotopy promieniotwórcze.

Zebrał tu informacje o książce Franka Arnau nie wyczerpują naturalnie całości i złożoności zagadnień związanych z fałszerstwami dzieł sztuki, a omówionych szeroko przez autora. Nie sposób wymienić wszystkich interesująco przedstawionych przez Franka Arnau technik różnego rodzaju fałszerstw oraz nowoczesnych metod stosowanych dla odróżnienia fałszykatu od oryginału, czy wreszcie metod warsztatowych mistrzów i ich fałszerzy. Ogromne odczytanie autora w literaturze przedmiotu stanowi wymowne świadectwo zakresu przeprowadzonych przez niego studiów i poszukiwań.

Prowadzeni przez autora nie tylko śledzimy historie fałszerstw, ale zdobywamy pewne kwalifikacje, uczymy się patrzeć szerzej i głębiej na dzieło sztuki, szukać w nim innych od czysto formalnych prawd, czasami koniecznych dla potwierdzenia jego niewątpliwiej wartości.

MUSEUM

1968

Wyd. UNESCO. Paryż. Kwartalnik w jęz. francuskim i angielskim.

Rocznik XXI

Zeszyt 3, stron 61+XII, il. 58

N. Stolow, *L'organisation technique d'une exposition internationale d'art: Terre des hommes*, Expo 67, Montreal. (organizacja techniczna międzynarodowej wystawy sztuki: Człowiek i Świat) s. 211—240, 53 il. i wykresy. W ramach Expo 67 — Zarząd Galerii Narodowej w Kanadzie zorganizował międzynarodową wystawę sztuki; głównym projektantem był prof. Giorgio Vigni. Ogólny temat wystawy „Człowiek i jego świat”, rozpadł się na poszczególne działy: człowiek i jego praca, człowiek i rozrywki, człowiek mieszkaniowiec miasta itd. Artykuł zawiera dokładne opisy technicznych konstrukcji budynku, urządzenia sali, oświetlenia, systemu klimatyzacji, zabezpieczenia zbiorów podczas ekspozycji i przewozu z 20 krajów, drogą morską, lądową. Po zamknięciu wystawy, gmach został przeznaczony na muzeum sztuki współczesnej.

Le musée Karl Marx et Frederich Engels, Moscou, s. 242—243, 4 il. (Muzeum K. Marksa i F. Engelsa w Moskwie). Otwarte w 1962 r. Zawiera bogaty zbiór rękopisów, korespondencji, dzieł wydanych za życia autorów, fotografie rodzinne i współpracowników, odezwy, plakaty, pamiątki z okresu rewolucji 1848—49 i I Międzynarodówki. Przedmioty osobiste Karola Marksa, odtworzono jego gabinet pracy. Powstał dział poświęcony pracom artystów sowieckich i obcych obrazujący życie i twórczość Marksa i Engelsa, a osobna sala została poświęcona W. I. Leninowi.

Zeszyt 4, stron 66+XI, il. 63

G. W. R. Nicholl, *Le Musée américain*, Bath. s. 277—281, 9 il. (Muzeum amerykańskie w Bath). Pierwsze muzeum amerykańskie na obcym terytorium otwarto w 1961 w Bath

(Anglia), w zamku Claverton Manor, zbudowanym w 1820 w stylu neo-gotyckim przez architekta Jerzego IV — Jeffry Wyatville. Powstało z inicjatywy obywateli amerykańskich pochodzenia angielskiego. Urządzenie wnętrz (obiekty przewiezione z Ameryki) odtwarza przebieg tworzenia się narodowości amerykańskiej w okresie 1680—1860. Muzeum prowadzi działalność naukowo-oświatową.

A. Krein, *Le Musée Pouchkine, Moscou*, (Muzeum Puszkina w Moskwie) s. 286—289, 11 il. Autor omawia historię powstania muzeum, początki jego działalności, sposoby urządzenia ekspozycji, system zwiedzania. Podaje nazwiska ofiarodawców. Intencją twórców muzeum jest stworzenie „Domu Puszkina”, który byłby centrum naukowym, socjalnym i kulturalnym i jakby „poselstwem Puszkina do współczesności”. Szeroko rozwinięta akcja oświatowa, koncerty, prelekcje, wieczory literackie, kółka młodzieżowe.

S. K. Ghose, *Les expositions scientifiques itinérantes du Musée technologique et industriel Birla, Calcutta*, s. 294—297, 7 il. (Ruchome wystawy naukowo-techniczne organizowane przez Muzeum Naukowo-Techniczne Birla w Kalkucie). Muzea naukowo-techniczne w dobie szybkiego rozwoju nauki, są najlepszym środkiem powszechnej oświaty. Uprzemysłowienie i głębokie przemiany społeczne wymagają dostarczania społeczeństwu możliwości zaznajamiania się z wielostronnymi pojęciami naukowymi i pobudzaniu do zainteresowania się nimi. Ponadto muzea tego typu, zwłaszcza w Indiach, mają za cel uzupełnianie wiadomości nabytych w szkołach. Pierwszym muzeum popularyzującym wiedzę za pomocą wystaw objazdowych jest muzeum naukowo-techniczne Birla w Kalkucie, powstałe w 1959. W 1965 zorganizowano wystawę: „Elektryczność nasz przyjaciel”, a w 1966: „Przemiany energii”, wystawy obsługiwane przez specjalnie przystosowane do warunków miejscowych muzeobusy. Wystawy połączone są z projekcją filmów. Młodzież szkolna uczestniczy w uruchamianiu i obsłudze wystaw, aparatów i modeli. Metoda ta przygotowuje ją do udziału w pracach szkolnych kół naukowych.

Rocznik XXII

Zeszyt 1, stron 68+IX, il. 72

J. Jelinek, *L'Institut Anthropos, Musée morave, Brno*, s. 5—9, 10 il. i plany. Szczegółowe omówienie sposobów urządzenia ekspozycji w specjalnie zbudowanym muzeum poświęconym antropologii, prehistorii, paleontologii, geologii, stratygrafii. W 1964 otwarto pierwszą wystawę: „Człowiek, początki jego kultury w środowisku naturalnym”.

J. Neústupny, *Musée national, Prague: nouvelle présentation de l'exposition sur la préhistoire*, s. 15—19, 9 il. (Nowy sposób ekspozycji (prehistoria), Muzeum Narodowe, Praga). Wystawę z roku 1958: „Prehistoria Czechosłowacji”, którą z punktu widzenia naukowego i ekspozycyjnego uznano za przestarzałą, zastąpiono nową, otwartą w 1966 r., z okazji Międzynarodowego Kongresu nauk prehistorycznych i protohistorycznych, odbywającego się w Pradze. Cel wystawy — pokazać życie i przemiany zachodzące w życiu ludów prehistorycznych od pojawienia się pierwszego człowieka na terenach czechosłowackich aż do początków tworzenia się Państwa czeskiego w połowie X w. n.e., a także związki tych ludów z krajami Europy i Bliskiego Wschodu.

T. Malinowski, *Le Musée archéologique de Poznań: la nouvelle exposition permanente*, ss. 23—25, 8 il. Omówienie wystawy: Prehistoria Wielkopolski, otwartej w 1968 w Pałacu Górków.

F. Fülep, *Le Musée national hongrois, Budapest: L'histoire de la Hongrie, de la conquête hongroise à 1849*, s. 32—38, 14 il. (Historia Węgier od podboju Węgrów po 1849 r.). Omówienie najważniejszych obiektów ilustrujących historię Węgier od końca IX w. do 1849 r. Wystawa otwarta w 1967 w Muz. Narodowym w Budapeszcie. Problemy metodologiczne. Akcja oświatowa. Współpraca ze szkołami.

G. McCann Morley, *Art précolombien au Musée national, New Delhi*, s. 41—43, 3 il. Wystawa sztuki prekolumbijskiej. Zbiory — głównie z Meksyku i Ameryki Południowej, pochodzą z ostatnich wykopalisk i z daru Nasli Heeramanek obywatela nowojorskiego, pochodzenia indyjskiego.

I. Balassa, *Le Musée de l'agriculture, Budapest*, s. 49—55, 14 il. (Muzeum rolnicze, Budapeszt). Wystawa obejmuje dwa zagadnienia rozwój rolnictwa na przestrzeni wieków, i najnowsze zdobycze nauki stosowane w rolnictwie. Omówienie sposobów ekspozycji.

Akcja oświatowa.

M. Grigorian, *Le Musée d'Arin-Berd, Erivan*, s. 58—59, 4 il. W czasie prowadzonych od 1950 r. prac wykopaliskowych w Armenii odkryto starą cytadelę. Autor omawia projekt konstrukcji muzeum *in situ*.

Rocznik XXII

Zeszyt 2, stron 55+IX, il. 50

G. Dournon-Taurelle, *La création du Musée Barthélemy Boganda, Bangui* (Otwarcie muzeum w Bangui — Republika Środkowo-Afrykańska), s. 69—79, il. 19. W 1966 otwarto muzeum etnograficzne, dzieło współpracy muzykologa Simha

Arom i Geneviève Dournon-Taurelle, pracownika Muzeum Człowieka w Paryżu. Zadaniem muzeum jest zachowanie zagrożonej zaginięciem spuścizny kulturalnej ludów Afryki Środkowej — a także urządzenie wystaw, które pozwoliłyby na zapoznanie się ludności (głównie miast) z przykładami obiektów kultury materialnej. Tematyka wystaw jak np.: Człowiek w Afryce Centralnej, jego życie i praca, obrzędy i stroje w przeszłości itp. mają za zadanie uwypuklenie momentów jednoczących narodowości.

Autorka podaje metody prowadzenia prac poszukiwawczych (w okresach suszy), sposoby i zasady nabywania obiektów od ludności, ich opracowywania, inwentaryzacji. Nagrania muzyczne, teksty mówione są tłumaczone na język francuski. Wersje oryginalne i tłumaczenia przechowuje się w specjalnych szafach metalowych ze skrupulatnie kontrolowaną klimatyzacją. Obiekty uszkodzone lub w złym stanie, naprawiane są przez specjalistów odpowiednich grup etnicznych. Autorka omawia sposoby ekspozycji, oświetlenia, metody oprowadzania zwiedzających.

M. Stettler, *La Fondation Abegg de Berne, Riggisberg*, (Fundacja Abegg z Berna w Riggisberg), s. 91—93, 9 il. Instytut utworzony przez W. Abegg'a ma za zadanie przeprowadzanie studiów nad sztuką zdobniczą począwszy od czasów starożytnych do wczesnego baroku. Zebrane przez założyciela obiekty (głównie tkaniny) konserwuje się w własnych pracowniach, opracowuje i wydaje monografie. Pracownicy i biblioteka umożliwiają prace naukowo-badawcze również i specjalistom spoza muzeum. Muzeum organizuje konferencje naukowe. Zbiory są dostępne dla zwiedzających w lecie w godzinach popołudniowych. Autor omawia poszczególne wystawy.

L. Gero, *La restauration du Château royal de Budapest et l'aménagement d'un musée*, (Odbudowa zamku królewskiego w Budapeszcie i zorganizowanie muzeum), s. 98—102, 15 il. Odbudowa zamku królewskiego w Budapeszcie po zniszczeniach wojennych w latach 1944—1945. Współpraca architektów i archeologów. Autor podaje historię zamku, omawia kolejne przebudowy i obecne prace konserwatorskie. Wnętrza będą przeznaczone na Galerię Sztuki Węgierskiej, Muzeum Historii Współczesnej, Bibliotekę Narodową i Muzeum Historii Miasta. Ponadto zrekonstruowane zostaną ogrody, w typie średniowiecznych, park angielski i cmentarz turecki.

J. Gabus, *Le musée dans l'entreprise*, (Muzeum wkracza do przedsiębiorstwa), s. 109—116, 9 il.

1. Badania ankietowe nad społecznym składem publiczności muzealnej przeprowadzono we Francji w latach 1965—1966.

2. Badania nad sposobami wykorzystania wolnego czasu przez pracowników, przeprowadzane w Szwajcarii w r. 1966, dotyczyły również zwiedzania muzeów. W ramach pogłębienia tematu „miasto i muzeum” przeprowadzono badania ankietowe w czterech przedsiębiorstwach w Neuchâtel i Boncourt; szukano sposobów „przyciągnięcia” pracowników do muzeów.

3. Eksperymentalna wystawa sztuki afrykańskiej zorganizowana w r. 1968 przez Muzeum Etnograficzne z Neuchâtel — w małym miasteczku fabrycznym Boncourt cieszyła się ogromnym powodzeniem (ponad 4000 zwiedzających w ciągu 3 tyg.) (miasteczko liczy zaledwie 1600 mieszkańców). Wystawa mieściła się w nowoczesnym gmachu szkolnym, co pozwoliło na silniejsze powiązanie jej z życiem miasteczka.

4. Scenariusz wystawy uwzględniał następujące aspekty działalności człowieka: a) historyczny, mający na celu upamiętnienie pewnych wydarzeń, b) społeczny: organizacja społeczności, związki pomiędzy człowiekiem i społeczeństwem, c) polityczny: hierarchia władzy i jej symbole, d) magiczno-religijny, e) wychowawczy, f) estetyczny, g) kultu religijnego, h) komunikowania się. Wystawa stanowiła próbę przybliżenia człowieka Afryki w imię szeroko pojmowanego humanizmu.

5. Eksperymentalna wystawa sztuki abstrakcyjnej w Fabryce Kabli Cortaillod w r. 1968. Zakład zatrudniający 600 pracowników. Ankieta wykazała, że wystawa stanowiła również pozytywne „doświadczenie dla” malarzy i rzeźbiarzy. (Sztuka nie figuratywna jako kronika cywilizacji przemysłowej wprowadzona do „źródeł” inspiracji); odbiorcy mieli jednakże niedostateczny kontakt z dziełami sztuki abstrakcyjnej. Organizowano spotkania z twórcami i inicjatorami wystawy.

6. Sztuka figuratywna i nie figuratywna w Fabryce Czekolady Suchard, S. A., w Neuchâtel w 1968 r. Wystawa dzieł sztuki szwajcarskiej i obcej w rozmaitych pomieszczeniach wewnątrz fabryki oraz na wolnym powietrzu. Wystawa miała charakter bardziej kameralny niż poprzednia. Organizowano odczyty twórców wystawiających na tej ekspozycji, oprowadzanie po wystawie pracowników fabryki przez samych twórców, rozprawianie katalogu wśród pracowników, konkurs na temat wystawianych prac.

Tak jak i w poprzedniej fabryce 98% zwiedzających stanowili pracownicy administracyjni a tylko 2% robotnicy. Badania socjologiczne (ankieta) ustaliły zależność pomiędzy poziomem wykształcenia a zainteresowaniem sztuką (zależność wprost proporcjonalna). Stwierdzono, że nauka języka estetycznego jest tylko kwestią czasu; nie może być ona jednak prowadzona za wszelką cenę.

Janina Paszkiewicz

MUSEUMSKUNDE

1968

Rocznik IX

Zeszyt 1—3, stron 171

K. O. Meyer, *Museums-Ausstellungen in Fertigbau-Raumzellen?* (Wystawy muzealne w pawilonach zestawianych z segmentów?), s. 1—4, il. 3. Pawilony wystawowe, zestawiane z gotowych segmentów nie robią wprawdzie wrażenia stabilności i nie nadają się do eksponowania cennych przedmiotów, mają jednak tę zaletę, że można je łatwo transportować i dowolnie łączyć.

E. P. Traz, *Zur Frage der Anwendung von Dioramen in naturwissenschaftlichen Museen* (Zagadnienie stosowania dioramy w muzeach przyrodniczych), s. 5—12, il. 7. Odtwarzanie pewnego środowiska przyrodniczego za pomocą dioramy jest metodą właściwą, pod warunkiem, że diorama wykonana zostanie artystycznie na podstawie rzetelnej wiedzy o danym kompleksie.

H. Brüning, *Die Erstaufstellung des Steppenelefanten Mammontus Trogontherii aus den „Mosbacher Sanden“* (Main-Taunusvorland) (Pierwsza ekspozycja słonia stepowego Mammontus Trogontherii odkrytego w „piaskach mosbachskich” na terenie Main-Taunusvorland), s. 13—21, il. 7. W czasie eksploatacji wapienia odkryto wiele szczątków słonia stepowego i słonia leśnego. Kości te wzbogaciły zbiory muzeum przyrodniczego w Moguncji (pierwsze znalezisko pochodzi z roku 1922). Po uzupełnieniu braków, szkielet słonia stepowego wystawiono w sali sąsiadującej z zrekonstruowanym wizerunkiem zwierzęcia żywego.

W. Klausewitz, *150 Jahre „Senckenberg“* (150 lecie muzeum im. Senckenberga), s. 22—23. W roku 1817 zrealizowany został projekt J. Ch. Senckenberga utworzenia we Frankfurcie nad Menem muzeum przyrodniczego towarzystwa naukowego; 1821 otwarto muzeum im. Senckenberga. Nowy gmach wzniesiono w latach 1904—1907. Obecnie jest to znany instytut

naukowo-badawczy z licznymi filiami. Zarówno muzeum jak i instytuty pozostają pod zarządem przyrodniczego towarzystwa naukowego, chociaż korzystają również z dotacji państwowych.

M. Brawne, *Neue Museen in Grossbritannien* (Nowe muzea w Wielkiej Brytanii), s. 25—27, il. 2. Powstały trzy nowe muzea: galeria sztuki na południowym brzegu Tamizy w Londynie, Ulster-Museum w Belfaście i mała galeria Christ Church College w Oxfordzie; wszystkie mają nowoczesne wyposażenie techniczne do regulacji oświetlenia naturalnego i sztucznego.

H. Merker, *Petrographische Meisterwerke der Natur* (Petrograficzne arcydzieła natury), s. 33—36, il. 3. Granitowe buły należą do najciekawszych tworów natury. Na północy granity w takiej postaci występują sporadycznie na terenie Finlandii i Szwecji. Charakteryzują się pięknymi barwami i wzorami.

W. Wagner, *Zur Entstehung der Landesmuseen in Österreich: ein Provinzialmuseum als Preisaufgabe an der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1824* (O powstawaniu muzeów krajowych w Austrii: muzeum prowincjonalne, jako temat pracy konkursowej w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w roku 1824), s. 37—64. W roku 1824 Peter Nobile opracował program konkursu, którego fundatorem był J. F. v. Haggemüller. Prace konkursowe nie zachowały się. Autor omawia historię muzeów państwowych, prywatnych, muzeów towarzystw naukowych i na tym tle założenia przygotowane przez P. Nobilego.

H. Auer, *Museumsfachmann und Universitätsprofessor* (Muzeolog a profesor uniwersytetu), s. 69—75, il. nrb. 1. Zadania są wspólne — praca naukowa i pedagogiczna, ale różne są tradycje, metody pracy, kontrola wyników jak również zadania i perspektywy rozwojowe.

B. Mewes, *Die Finanzen der Museen* (Finanse muzeów), s. 76—80. Statystyka federalna wyodrębniła dział „Urządzenia kulturalne” dopiero w roku 1966. Dane nie są kompletne, ponieważ z istniejących 738 muzeów tylko 330 przekazało informacje. Autor przeprowadza analizę materiału.

H. Feustel, *Die Tiergeographischen Gruppen im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt* (Geograficznie wyodrębnione grupy zwierząt w heskim muzeum krajowym w Darmstadcie), s. 81—91, il. 11. W roku 1975 Gottlieb von Koch objął stanowisko inspektora wielkokiążęcego gabinetu przyrodniczego w Darmstadcie. Zajmował się również problemami ekspozycji grup zwierząt, charakterystycznych dla poszczególnych obszarów geograficznych. Zaprojektował wystawę w nowym gmachu, zbudowanym przez A. Messla w latach 1897—1904. Przygotowano wówczas cztery pierwsze dioramy.

J. W. v. Moltke, *Jugend in der Bielefelder Kunsthalle* (Młdzień w bielefeldzkiej galerii sztuki), s. 92—95, il. 2. Dział dziecięcy czynny jest trzy razy w tygodniu. Dzieci malują i modelują. Jeden raz w tygodniu zwiedzają galerie, słuchają pogadank na wystawach. Celem jest oswojenie dzieci z dziełami sztuki, wyrobienie nawyku zwiedzania muzeów.

M. Stettler, *Die Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg* (Berneńska fundacja Abegga w Riggisbergu), s. 96—112, il. 23. W Riggisbergu, kantonie berneńskim, otwarto naukowy instytut sztuki, ufundowany przez Wenera Abegga z Turynu. Głównym celem jest kolekcjonowanie, konserwowanie, ekspozycja i praca naukowo-badawcza nad sztuką stosowaną, w szczególności nad tkaninami. Omówione jest położenie gmachów, rozplanowanie wnętrza, wyposażenie, zbiory.

G. Faber, *Das Anthropologische Museum in Mexico City* (Muzeum antropologiczne w Meksyku-Mieście), s. 113—122, il. 8. Gmach muzeum zaprojektował P. Ramirez-Varzquez. Autor omawia rozplanowanie budynku, wyposażenie, ekspozycję zbiorów.

R. Gundlach, *Zur maschinellen Erschliessung historischer Museumsbestände* (O dokumentacji historycznych zbiorów muzealnych przy pomocy maszyn), s. 135—146, il. 3. Autor omawia zasady programowania maszyn elektronicznych i metody archiograficzne oraz przedstawia projekt dokumentacji zbiorów muzealnych przy pomocy maszyn.

H. W. Keiser, *Zur Neugestaltung historischer Räume im Oldenburger Schloss* (O reorganizacji historycznych sal zamku oldenburskiego), s. 147—150, il. 4. Odrestaurowane sale zamku wyposażono w nowe obicia, sprzęty, obrazy, tapiserie itp. z lat 1800—1910.

H. Biehn, *Neugestaltung des Schlossmuseums in Bad Homburg v.d. Höhe* (Reorganizacja muzeum zamkowego w Homburgu), s. 151—155, il. 4. Po pięciu latach restauracji otwarto w roku 1968 zamek homburski dla publiczności. W oparciu o stare inwentarze starano się odtworzyć pierwotne wnętrza 1) książęcego rodu Hessen-Homburg do roku 1866 i 2) pruskiej rezydencji cesarskiej 1866—1918.

P. Krieger, *Die Neue Nationalgalerie in Berlin* (Nowa galeria narodowa w Berlinie), s. 158—168, il. 10. Gmach zbudował Mies van der Rohe 1965—1968. Materiałem jest stal i szkło na tarasie granitowym. Umieszczono tu galerię narodową oraz galerię miejską XX wieku. Całość nazwano Nową galerią narodową. Na otwarcie przygotowano wystawy: dzieł P. Mondriana oraz rysunków i akwarel XX wieku. Autor omawia położenie gmachu, rozplanowanie wnętrza, wyposażenie techniczne.

M. Hall, *Meisterstücke aus Glas im Britischen Museum* (Szkłane arcydzieła w muzeum brytyjskim), s. 169—171, il. nlb. 1. Z okazji VIII międzynarodowego kongresu szkła w Londynie, urządzono wystawę wyrobów szklanych od ok. 2000 r. p.n.e. do r. 1862. Ekspozycje umieszczono w specjalnie zaprojektowanych witrynach z wmontowanym oświetleniem. Sale pomalowano na kolory jasne, zimne, w zależności od wystawionych obiektów.

1969

Rocznik X

zeszyt 1—2, stron 198

G. Calov, *Museen und Sammler des 19 Jahrhunderts in Deutschland* (Muzea i kolekcjonerzy XIX w. w Niemczech), s. 1—198, il. 24.

Wstęp

I. Rozwój kolekcjonerstwa dzieł sztuki w epoce Oświecenia i rewolucji francuskiej:

1. Rozwój kolekcjonerstwa w Anglii i Francji.

2. Fazy poprzedzające w Niemczech — a) Osiemnastowieczne galerie obrazów w rezydencjach: Salzdahlum i Brunświk, Düsseldorf i Mannheim, Drezno, Monachium, Pommersfelden, Berlin i Sanssouci, Karlsruhe, Kassel, Schwerin; podsumowanie. b) Osiemnastowieczne zbiory starożytności: Düsseldorf, Mannheim, Drezno, Sanssouci, Kassel. Wörlitz.

3. Kolekcje sztuki i gabinety sztuki w miastach od połowy XVIII wieku do początku wieku XIX, — a) Kolekcje dzieł sztuki w rezydencjach w oparciu o książęce galerie obrazów: Chr. L. v. Hagedorn, b) Mieszczańskie dążenia artystyczne i gabinety sztuki: Gabi-

nety sztuki we Frankfurcie nad Menem; Fundacje i organizowanie muzeów przez frankfurckie mieszczaństwo: J. Chr. Senckenberg, J. F. Städel, S. M. v. Bethmann, J. V. Prehn; Gabinety sztuki i handel dziełami sztuki w Lipsku: G. Winckler, J. Th. Richter, Muzeum Richterianum, A. Fr. Oeser, K. Chr. H. Rost; Gabinety sztuki w Hamburgu, Muzeum sztuki Rödinga, Berlińskie zbiory prywatne, Gabinety sztuki w Gdańsku, Zbiory artystyczne w Norymberdze: J. F. Frauenholz; Zbiory artystyczne w Kolonii: Baron Hüpsch, F. F. Wallraf; Osiemnastowieczne gabinety osobliwości: B. Blank w Würzburgu; podsumowanie.

4. Sytuacja zbiorów artystycznych w Niemczech w czasie okupacji francuskiej i wojen wyzwoleńczych, — a) Założenie galerii obrazów w Moguncji, b) Plan muzealny w Akwizgranie, c) Zmiany w osiemnastowiecznych galeriach obrazów i zbiorach rezydencji, d) Plany muzyczne w Berlinie, e) Muzeum w Darmstadcie: Memoriał Issla, f. J. I. v. Gerning i Wiesbaden.

II. Zainteresowanie obiektami egzotycznymi, przedmioty etnograficzne w gabinetach.

III. Ponowne odkrycie sztuki „staroniemieckiej”:

1. Galeria braci Sulpizów i Melchior Boisserée
2. „Staroniemieckie” dobra artystyczne w zbiorach nadreńskich
3. Osiemnastowieczna moda zbierania „staroniemieckości”: Wörlitz, Kassel
4. Stosunki braci Boisserée z innymi zbieraczami. Wpływ ich galerii na powstawanie nowych muzeów. Wielostronne powiązania kolekcjonerów — a) Książę Ludwig von Oettingen-Wallerstein i Joseph von Rechberg, b) Książę Karl Egon II von Fürstenberg i Joseph v. Lassberg, c) J. B. v. Hirscher, d. K. G. Abel, e) C. W. A. Kruger, Bartels i Haimdorf, f) B. Hausmann.
5. Witraże i kolekcje witraży, — a) Kolekcjonerzy książęcy, b) Witraże Freiherra von Stein, c) J. N. Vincent, d) H. A. v. Derschau, e) J. J. Hertel.
6. Rzeźby i artystyczne przedmioty liturgiczne, a) J. G. M. Dursch, b) Książę Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen.

IV. Ponowne odkrycie wczesnego malarstwa włoskiego Stosunki z Italią: E. Solly, J. D. Passavant, D. F. v. Rumohr, J. A. Ramboux, J. F. Böhmer, F. A. v. Stürler B. A. v. Lindenau, A. Kestner.

V. Ponowne oczarowanie starożytnością w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku:

1. Pośrednictwo artystów, uczonych i dyplomatów: Król Fryderyk Wilhelm III Pruski i zakupy antyków dla Berlina, Król Ludwik I Bawarski i J. M. v. Wagner. Przekaz Wagnera dla uniwersytetu w Würzburgu. Fundacje na rzecz muzeum im. M. v. Wagnera, Wielki książę Leopold i F. Maler w Karlsruhe, Zbiory starożytności w Stuttgarcie
2. Prywatne zbiory starożytności: Muzeum Farenhneida w Beynuhnen Prusy Wschodnie, W. v. Humboldt, Antykwarjat Hubensa w Xanten, Muzeum W. Zahna w Minden, Sybille Mertens-Schaffhausen.
3. Kilka uwag o zbieractwie gemmn i odlewów gemmn.

VI. Zbiory uniwersalne

1. Starożytności historyczne artystycznej kultury materialnej i pomniki kamienne, Wykopaliska rzymskie i germańskie; Zbiór N. Meyera.
2. Kolekcja Goethego.
3. P. Chr. W. Beuth.
4. Przekazy i fundacje kolekcji zawierających dzieła sztuki różnych epok: M. Metzler, Chr. Ft. K. v. Koelle, J. G. Chr. Daems, B. Suermondt.

VII. Dążenia narodowe w Niemczech:

1. Organizowanie muzeów jako muzeów krajowych o charakterze narodowym: Hala starożytności w Heidelbergu.
2. Dążenia narodowe w krajach sąsiednich: Muzeum Królestwa Czeskiego.
3. Germańskie muzeum narodowe w Norymberdze.
4. Organizowanie stowarzyszeń historycznych i starożytniczych.
5. Muzea historii kultury i muzea prowincji: Bawarskie muzeum narodowe w Monachium, Muzeum sztuki i starożytności w Stuttgarcie, Muzeum Welfów w Hannoverze, Muzeum Thaulowa w Kilonii.
6. Powstanie stowarzyszeń artystycznych; ich wpływ na muzea. Przekazy i dary członków stowarzyszeń artystycznych: Hamburg, Brema, Lipsk, Kilonia, Brunświk.
7. Galeria narodowa w Berlinie: Fundacja J. H. W. Wagnera.

VIII. Zbiory malarstwa współczesnego: Fr. Schlosser, Franz Erwin von Schönborn-Wiesentheid, Książę von Thun i Taxis, Nowa pinakoteka Ludwika I Bawarskiego, Galeria obrazów hrabiego A. Raczyńskiego, Galeria Schacka w Monachium, Kilka uwag o zbiorach kopii. Zaniechanie starych dzieł artystycznych. Wyprzedaż dóbr muzealnych w Monachium, Karlsruhe, Dreźnie i Petersburgu.

IX. Zbiory przedmiotów rzemiosła artystycznego.

X. Tendencje w kolekcjonerstwie.

Wykaz literatury.

Urszula Poplonyk

NEUE MUSEUMSKUNDE

1968

Rocznik XI

Zeszyt 1-4, stron 526

J. Neustupny, *Archäologie oder Urgeschichte?* (Archeologia czy prehistoria?), s. 8—23, il. 5. Na przykładzie wystawy „Prehistoria terytorium czechosłowackiego”, zorganizowanej w Pradze w roku 1966, autor stara się wykazać, że przy pomocy zabytków i odpowiedniego opracowania źródeł, można na wystawach muzealnych przedstawić kompleksowo procesy rozwojowe.

K.-H. Maetzke, *Die Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder* (Galeria młodej sztuki we Frankfurcie nad Odrą), s. 24—40, il. 8. W roku 1965 otwarto w salach średniowiecznego ratusza galerię współczesnej sztuki NRD — malarstwa, grafiki i rzeźby. Program działalności obejmuje wystawy czasowe, wystawy objazdowe, odczyty, konkursy itp.

G. Glaser, *Erfahrungen beim Umbau des Kulturhistorischen Museums Rostock* (Doświadczenia przy przebudowie muzeum historii kultury w Rostocku), s. 41—57, il. 10. Z okazji wielkiej

wystawy „Biennale krajów nadbałtyckich 1965” przystąpiono do adaptacji budynku muzeum, wzniesionego w XIX wieku, oddanego na cele muzealne w roku 1902. Założenie: przebudowa ma służyć nie tylko wystawie czasowej, ale również wystawom stałym.

S. Vogler, *Eine Methode zur Paraffinierung von Kleinsäugern* (Metoda parafinowania małych ssaków), s. 58—72, il. 7. Autor opisuje metodę parafinowania, w dowolnej pozycji, małych ssaków do wielkości kuny.

A. M. Rasgon, *50 Jahre sowjetische Museumswissenschaft* (50 lat radzieckiej muzeologii), s. 145—164. Muzeologia stała się w ZSRR samodzielną dyscypliną naukową dopiero po Wielkiej Rewolucji Październikowej. Autor charakteryzuje poszczególne etapy tej dość skomplikowanej drogi, przedstawia podstawowe problemy uzależnione od rozwoju społeczeństwa, powiązania z nauką w ogóle, a zwłaszcza z radziecką historiografią. Przedstawiona jest również historia rozwoju poszczególnych rodzajów muzeów i problemy stojące przed muzealnictwem.

J. Oppermann, *Die Neugestaltung des Huftiersaales im Museum für Naturkunde Berlin* (Reorganizacja sali zwierząt kopytnych w muzeum przyrodniczym w Berlinie), s. 165—175, il. 8. W roku 1966, po gruntownej przebudowie, otwarto salę poświęconą zwierzętom kopytnym, eksponując 43 dermoplastyki. Autor omawia przebudowę wnętrza i wystawę.

K. H. Weber, *Restaurierung und Konservierung des Tizian-Gemäldes „Der Zinsgroschen“* (Restauracja i konserwacja obrazu Tycjana „Grosz czynszowy”), s. 176—193, il. 12. Do konserwacji obrazu, przeprowadzonej przez Palmarolię w latach 1826—1827 zachowała się bardzo niepełna dokumentacja. Jako powód zniszczenia obrazu podaje się zmiany klimatyczne. Prace zabezpieczające, przeprowadzone przez konserwatorów radzieckich dotyczyły tylko szkód, powstałych na skutek złego przechowywania w czasie wojny. Obecnie wykonano gruntowną konserwację, umieszczono obraz w witrynie szklanej, gwarantującej właściwą wilgotność powietrza.

G. Blumenstein, *Über die Anwendbarkeit von Kallocryl R in der Museumstechnik* (O zastosowaniu Kallocrylu R w pracowniach muzealnych), s. 194—200, il. 3. Jedną ze sztucznych żywic, Kallocryl R, można zastosować do wykonywania odlewów, do klejenia, do galwanizowania obiektów muzealnych.

H. Kral, K.-H. Mahler, *Uliza Marksa—Engelsa Nr. 5, Das Marx-Engels-Museum in Moskau* (Ulica Marksa i Engelsa nr 5, Muzeum Marksa i Engelsa w Moskwie), s. 269—294, il. 13. Autor omawia znaczenie i działalność muzeum, zwłaszcza wystawę stałą, która posługując się materiałem historycznym, rękopisami, dokumentami, książkami, fotografiami, dziełami sztuki, stara się przedstawić w sposób historyczno-biograficzny życie twórców naukowego socjalizmu. Muzeum jest nie tylko placówką naukową, ale i centrum propagandowym.

H. Kurth, *Der Aufbau der Forstlichen und Jagdkundlichen Lehrschau Grillenburg im Tharandter Wald, Bezirk Dresden* (Leśnictwo i łowiectwo — ekspozycja oświatowa w Grillenburgu, w Lesie Tharandckim, okręg drezdeński), s. 295—305, il. 5. Historia myśliwskiego zameczku Grillenburg oraz omówienie celu tematyki i montażu wystawy — pokazu oświatowego, przygotowanego w roku 1966.

J. Ersfeld, *Konsequente Metallkonservierung — wirksamer Metallschutz* (Konsekwentna konserwacja — skuteczna ochrona metalu), s. 306—320, il. 6. Skuteczna konserwacja znaleziska

z metalu zależy od konsekwentnego przeprowadzenia poszczególnych etapów prac. Należy brać pod uwagę warunki, w jakich obiekt znajdował się od momentu ujawnienia do czasu przeprowadzenia prac zabezpieczających i konserwatorskich.

E. Burkhard, *Restaurierung einer Gorilla-Dermoplastik* (Restauracja dermoplastyki przedstawiającej goryla), s. 321—329, il. 5. Autor omawia poszczególne etapy prac przy rekonstrukcji dermoplastyki, zniszczonej na skutek zmian wilgotności powietrza.

A. W. Kondratow, *Die Widerspiegelung des wissenschaftlichen Fortschritts in den naturwissenschaftlichen Museen der UdSSR* (Odzwierciedlenie postępu naukowego w muzeach przyrodniczych ZSRR), s. 392—397. Omówienie poszczególnych grup, do jakich zalicza się muzea w ZSRR — obecnie powyżej 600 muzeów przyrodniczych — oraz problemów wystawienniczych.

A. Koch, *Die Ausstellung „Schiller und Böhmen“ in der DDR — ein Zeugnis internationaler Zusammenarbeit* (Wystawa „Schiller a Czechy” w NRD, przykładem współpracy międzynarodowej), s. 398—413, il. 8. W roku 1962 podpisano umowę o wymianie naukowej między Weimarem i Pragą. W latach 1966—1967 urządzono w NRD wystawę przygotowaną w Pradze, przy współpracy uczonych weimarskich. Koncepcja naukowa oraz oprawa architektoniczna i graficzna były dziełem naukowców praskich. Uwypuklono głównie wpływ twórczości Schillera na ruchy wyzwoleńcze w Czechach.

W. Wolf, *Die Wanderausstellung „Der Rote Oktober und wir“ — eine Kollektivarbeit im Bezirk Potsdam* (Wystawa objazdowa „Czerwony Październik i my” — dziełem kolektywu z okręgu poczdamskiego), 414—427, il. 10. W pracy przygotowawczej wzięły udział wszystkie muzea i instytuty okręgu poczdamskiego. Autor omawia cel wystawy, metody pracy, wypracowanie kalendarza wystaw itp.

J. Uhlig, *Aus der internationalen Arbeit des Museums für Deutsche Geschichte, Berlin* (O współpracy międzynarodowej muzeum historii Niemiec w Berlinie), s. 428—436, il. 4. Od roku 1952 muzeum rozwija współpracę międzynarodową. Do chwili obecnej nawiązano kontakty z 650 muzeami, instytutami naukowymi, wybitnymi osobistościami. W wyniku II międzynarodowej kampanii muzealnej zorganizowano wystawy za granicą. Szczególnie żywe są kontakty z Bułgarią, Czechosłowacją, Polską, Francją, Węgrami.

D. Drost, *Die internationalen Beziehungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* (Międzynarodowe kontakty muzeum ludoznawczego w Lipsku), s. 437—443, il. 2. Muzeum interesuje się historią kultur ludowych Azji, Afryki, Ameryki, stąd kontakty i współpraca z instytutami oraz muzeami o podobnym profilu kolekcjonerskim. Prowadzi się również wymianę publikacji.

E. Rehbein, *Aufgaben und Ziele der internationalen Kontakte des Verkehrsmuseums Dresden* (Zadania i cele międzynarodowych kontaktów drezdeńskiego muzeum komunikacji), s. 444—454, il. 5. Wyjazdy studyjne pozwoliły poznać działalność pokrewnych muzeów w różnych krajach. W latach 1956—1960 z niektórymi muzeami nawiązano bliższy kontakt. Wymiana doświadczeń naukowych dotyczy zagadnień teoretycznych i praktycznych; wymienia się również wystawy.

J. Ersfeld, *Landschaftsmodellbau — leicht, schnell, billig* (Lekka, szybka i tania budowa modeli krajobrazowych), s. 455—467, il. 8. Autor omawia nową metodę wykonywania z papieru, płótna i gipsu modeli pejzażowych oraz jej zalety.

Rocznik XII

Zeszyt 1-4, stron 551

H.-J. Bernhard, K. Sohl, *Ein würdiger Beitrag zum Karl-Marx-Jahr 1968* (Godny wkład dla uczczenia roku Karola Marksa, 1968), s. 5—27, il. 9. W muzeum historii Niemiec w Berlinie urządzono wystawę „Karol Marks — życie i dzieło”, która jest dużym osiągnięciem w zakresie ekspozycji materiału historycznego. Autorzy omawiają układ wystawy.

H. Fengler, *Ökonomische Fragen an den Museen — ein Nachtrag* (Zagadnienia ekonomiczne w muzeach — uzupełnienie), s. 28—43. Jest to uzupełnienie artykułów, opublikowanych w *Neue Museumskunde* w roku 1965, z. 1 i 2, dotyczących zagadnień ekonomicznych. Autor omawia dochody i wydatki muzeów, nawiązując do nowych zarządzeń finansowych.

J. Emmerling, *Sachgemässe Fundbehandlung im Hinblick auf mikroskopische Untersuchungen* (Właściwe traktowanie znalezisk z punktu widzenia badań mikroskopowych), s. 44—56, il. 10. Zanim przystąpi się do oczyszczenia znaleziska, należy poddać je badaniu mikroskopowym (drewno, tkaniny) i metalograficznym (metale), by nie zniszczyć resztek substancji organicznej i rdzy, bardzo ważnych dla właściwego określenia przedmiotu.

V. Chocholoušek, *Anfertigung von Kopien der Sammlungsgegenstände mit Hilfe der Paraffinmethode* (Sporządzanie kopii przedmiotów muzealnych przy pomocy parafiny), s. 57—73, il. 12. Autor opisuje wykonywanie kopii w formach parafinowych, metodę stosowaną w dziale prehistorycznym muzeum narodowego w Pradze. Wykonanie formy z parafiny nie uszkadza przedmiotu, a odlew gipsowy względnie ze sztucznej żywicy jest bardzo dokładny.

M. Gebhart, *Bengalgeierskelett mit aufklappbaren Flügeln (freitragende Konstruktion)* (Szkielet sępa bengalskiego z ruchomymi skrzydłami, konstrukcja nośna), s. 74—90, il. 19. Po specjalnym spreparowaniu ptaka, przeciągnięto przez kręgosłup i nogi szkieletu pręty aluminiowe, następnie przymocowano, za pomocą specjalnej konstrukcji, ruchome skrzydła.

V. Székessy, *Die Besucherzahlen der Museumsausstellungen im Spiegel der Statistik* (Liczba zwiedzających wystawy muzealne w świetle statystyki), s. 153—182, il. 12. Autor posługuje się wykresami graficznymi i metodą matematyczno-statystyczną dla zobrazowania frekwencji na wystawach czasowych w muzeach węgierskich. Nasilenie frekwencji zależy od miesiąca, dnia tygodnia, godziny dnia.

R.-D. Bleck, *Archäologie und Chemie* (Archeologia i chemia), s. 183—192. Wprawdzie już w końcu XVIII wieku sporadycznie stosowano analizy chemiczne przy badaniu przedmiotów kultury materialnej i dzieł sztuki ale rozwój tej dyscypliny przypada na okres po II wojnie światowej, kiedy to powstały laboratoria i pracownie chemiczne na użytek konserwacji. Autor omawia przydatność i nieodzowność takich badań, zwłaszcza w poszukiwaniach archeologicznych i dla potrzeb konserwacji zabytków.

R.-D. Bleck, J. Hucke, *Zur Verwendung von Schutzlacken bei der Konservierung von Kunst- und Kulturgut: Erfahrungen mit Silikon- und Acryloiden* (Zastosowanie lakierów ochronnych do konserwacji dzieł sztuki i kultury materialnej: doświad-

czenia z silikonami i acryloidami), s. 193—209, il. 2. Autorzy omawiają wartości i właściwości znajdujących się w handlu lakierów silikonowych i żywic sztucznych na bazie acryloidu.

S. Stawicki, *Die Übertragung von Holztafelmalereien auf neue Unterlage mit Hilfe von Epoxidharzen* (Przenoszenie obrazów tablicowych na nowe podłoże z zastosowaniem żywic epoksydowych), s. 210—232, il. 17. Autor przeniósł na nowe podłoże dwa obrazy malowane na desce: „Chrzest Chrystusa w Jordanie”, 1566, z Byczyny, woj. opolskie i „Ostatnią Wieczerzę”, 1587, z Cieszyna, woj. katowickie, używając polskiego produktu Epidian 5.

J. Dudda, *Eine neue Goethe-Gedenkstätte im Amtshaus Ilmenau* (Nowa placówka muzealna, poświęcona pamięci Goethego w Amtshausie w Ilmenau), s. 286—308, il. 10. W barokowym budynku w Ilmenau, w którym Goethe był częstym gościem urządzono muzeum poświęcone działalności poety w tym mieście. Zobrazowano historię Ilmenau, reformatorską działalność Goethego w komisji podatkowej, prace dla ożywienia górnictwa, modernizacji hutnictwa, polepszenia warunków socjalnych mieszkańców, zainteresowania manufakturą porcelany, twórczość poetycką związaną z miastem i okolicą oraz życie towarzyskie.

E. Rehbein, *Charakteristische Merkmale und Aufgaben der technischen Museen* (Cechy charakterystyczne i zadania muzeów technicznych), s. 309—316. Muzea techniki winny obrazować rozwój techniki w związku z rozwojem społeczeństwa, stąd obok przeszłości należy uwzględnić teraźniejszość i przyszłość. Konieczne jest rozgraniczenie zadań muzeów techniki i politechnicznych, kształcenie personelu, centralne postanowienie w sprawie eksponatów dużych rozmiarów (np. lokomotywy, samoloty, itp.).

L. Marvanova, *Entstehung und Tätigkeit der Genetischen Abteilung „Gregor Mendel“ im Mährischen Museum, Brno* (Powstanie i rozwój działu genetyki „Grzegorz Mendel” w muzeum morawskim w Brnie), s. 317—330, il. 6. Utworzony w roku 1962 dział genetyki ma na celu opracowanie materiału dawnego muzeum Mendla, które mieściło się w klasztorze augustianów w Starym Brnie. Z okazji stulecia ogłoszenia odkrycia uczonemu odsłonięto jego pomnik na dziedzińcu klasztornym, zorganizowano wystawy w muzeum i domu rodzinnym Mendla, przygotowano publikacje. Obecnie opracowuje się materiały do działalności Mendla z archiwum brneńskiego. W planie — stworzenie centrum dokumentacyjnego historii genetyki.

H. Müller, *Restaurierung eines grossformatigen neoimpressionistischen Gemaldes* (Konserwacja obrazu neoimpresjonistycznego o dużym formacie), s. 331—346, il. 9. Obraz Theodora van Rysselberghe „L'heure embrasée”, 1897, uszkodzony poważnie w czasie bombardowania Weimaru w roku 1945 poddany został zabiegom konserwatorskim w pracowni państwowych zbiorów sztuki w Weimarze.

I. Timm, *Johannes Samuel Halle — „Werkstätte der heutigen Künste oder die neue Kunstgeschichte“ — Zitate aus dem Werk und Anmerkungen dazu* (Johannes Samuel Halle — „Atelier współczesnej sztuki albo nowa historia sztuki” — cytaty z dzieła i komentarz), s. 347—354. Żyjący w XVIII wieku autor opisał w 6 tomach pigmenty, farby lakowe i technikę malowania swego czasu.

R. Kiau, *Zur Entwicklung der Museen der DDR* (O rozwoju muzeów w NRD), s. 415—463, il. 40. Autor omawia odbudowę działalność i rozwój muzealnictwa w NRD po II wojnie światowej. Obecnie czynnych jest 600 muzeów, zatrudniających ok. 5000 osób. W roku 1968 frekwencja wyniosła 17,9 mil:

E. Hühns, H. A. Knorr, *Zur Entwicklung der Heimatmuseen in der DDR (1945—1960)* (O rozwoju muzeów regionalnych w NRD 1945—1960), s. 464—474. Autor omawia najważniejsze wydarzenia z historii rozwoju muzeów NRD: odbudowę zniszczonych muzeów i zbiorów, organizowanie nowych, wystawy, zjazdy, zarządzenia, zadania.

E. Germer, „*Museen der DDR — heute*” („Muzea NRD dzisiaj”), s. 480—497, il. 10. Wystawa objazdowa „Muzea NRD dzisiaj”, otwarta 24 IV 1968 w Berlinie, zorganizowana została w związku z II międzynarodową kampanią muzealną

ICOM. Informowała o działalności muzeów, kontaktach zagranicznych, pracy kulturalno-oświatowej, ochronie zabytków itp. Autor omawia zalety i niedociągnięcia wystawy.

H. Hampe, *Die Entwicklung des Märkischen Museums nach 1945* (Rozwój Muzeum Marchii po roku 1945), s. 498—511, il. 5. Przy poparciu magistratu Berlina i radzieckiej komendatury wojskowej, otwarto muzeum 12 VII 1946. Ponownego otwarcia, po przeprowadzeniu generalnego remontu, dokonano 12 X 1966. Czynne są trzy wystawy stałe: historia Berlina, życie intelektualne, sztuka Berlina.

D. Gleisberg, *Belgische Holzschnitte in Berlin* (Belgijskie drzeworyty w Berlinie), s. 512—521, il. 5. W gabinecie rycin państwowych muzeów berlińskich otwarto w 1968 roku wystawę belgijskiej grupy „les Cinq”.

Urszula Poplonyk

MUZEJNI A VLASTIVĚDNÁ PRÁCE

1967

Wyd. Národní Muzeum v Praze — Kabinet muzejní a vlastivědné práce.

Roczník V (75)

Zeszyt 1, stron 1—64

M. Belohlávek, V. Bystrický, *K regionální historické či vlastivědné práci* (O zagadnieniach regionalno-historycznej lub krajoznawczej pracy), s. 1—3. W artykule podkreślono wagę i znaczenie pracy badawczej prowadzonej w prowincjonalnych muzeach i archiwach, wskazując, że koniecznym dla dalszego rozwoju tej pracy jest znalezienie właściwych rozwiązań w celu problemów organizacyjnych jak np; braku literatury naukowej na prowincji, problemu kontaktu z ośrodkami naukowymi itd. Artykuł nawiązuje do dyskusji prowadzonej na IV zjeździe historyków w Brnie.

J. Orel, *Kraslice ve sbírkách našich muzeí* (Pisanki w zbiorach naszych muzeów), s. 4—12, 14 il. Szczegółowe omówienie historycznego rozwoju malowania jajek, opis technik, wzorów i motywów oraz metod klasyfikacji i układania pisanek w muzeach czeskich.

M. Flegl, *Památky na pobělohorské lidové kacíře v Praze a okolí* (Zabytki z czasów białogórskiej ludowej herezji w Pradze i okolicy), s. 13—16. Na podstawie analizy zachowanych źródeł pisanych autor lokalizuje i omawia zabytki z czasów ludowych herezji kontynuujących tradycje husyckie na terenie Pragi i w okolicach.

J. Beneš, *Mezinárodní konference zemědělských muzeí v ČSSR* (Międzynarodowa konferencja muzeów rolnictwa w Cze-

chosłowackiej Republice Socjalistycznej), s. 17—20, 1 il. Informacja o obradach międzynarodowej konferencji pracowników muzeów rolnictwa, która odbyła się w dniach 11—14 października 1966 w Liblicich. Konferencja zajęła się badawczymi i kulturalno-oświatowymi zadaniami tych muzeów w Czechosłowacji i za granicą oraz ich wzajemnymi kontaktami w związku z tymi zadaniami.

R. Suk, *Výzkum účinnosti muzejní kulturně výchovné práce* (Badania nad oddziaływaniem kulturalno-wychowawczej pracy w muzeach), s. 21—24. Autor zapoznaje czytelników z doświadczeniami zdobytymi podczas orientacyjnych, kompleksowych badań nad frekwencją w niektórych muzeach czeskich. Badania te zostały przeprowadzone przez Gabinet Muzealnej i Krajoznawczej Pracy przy Muzeum Narodowym w Pradze w latach 1965—1966. Autor wskazuje także na doświadczenia zagraniczne (przede wszystkim amerykańskie) w tej dziedzinie.

V. Kovaru, *Muzejníctví v Norsku* (Muzealnictwo w Norwegii), s. 25—27, 1 il. Artykuł zaznajamia nas z obecną sytuacją, organizacją i frekwencją w muzeach norweskich.

J. Neustupný, *Účel muzejních sbírek* (Znaczenie zbiorów muzealnych), s. 29—31. W rezultacie dokładnej analizy funkcji, charakteru i znaczenia zbiorów muzealnych autor dochodzi do wniosku, że zbiory muzealne są przede wszystkim bezcennym źródłem dla pracy naukowej. Jednakże nie można lekceważyć i niedoceniać oświatowej funkcji muzeów.

Zeszyt 2, stron 65—128

D. Lehotska, *Regionálna práca na západnom Slovensku* (Regionalna praca w zachodniej Słowacji), s. 65—68. Krótki

zarys rozwoju pracy krajoznawczej w zachodniej Słowacji (wraz z Bratysławą) i analiza współczesnej pracy regionalnej zachodnio-słowackich historyków, a w szczególności Słowackiego Oddziału Towarzystwa Historycznego.

J. Štastná, *Nádoby a náčini k přípravě pokrmů* (Naczynia i sprzęty dla przygotowania strawy), s. 69—80, 8 il., 4 tabl. Szczegółowy opis drewnianych, metalowych i glinianych naczyń i sprzętów kuchennych, jakie były w użyciu po dzień dzisiejszy na wsi w Czechosłowacji, a w szczególności w 19 i 20 wieku.

J. Beneš, II. *Mezinárodní Kampaň Muzeí* (II. Międzynarodowa Kampania Muzeów), s. 80. Krótka informacja w związku z przygotowaniem do drugiej Międzynarodowej Kampanii Muzeów w Czechosłowacji.

R. Kopal, *Vzbušení sklárských delníků v Podhůří* (Powstanie robotników przemysłu szklarskiego na Podgórze), s. 81—83. Dzieje powstania robotników chałupniczego przemysłu szklarskiego w 1890 r. w okolicach miejscowości Zásada, Železný Brod, Tanvald i Jablonec.

V. P., *Výchova muzejních pracovníků* (Wychowanie pracowników muzealnych), s. 83. Krótka notatka o przygotowaniach do otwarcia katedry muzeologii przy Uniwersytecie im. Karola w Pradze w roku akademickim 1967/68. Katedra etnografii i folklorystyki przy tym samym uniwersytecie planuje zorganizowanie dwuletniego studium podyplomowego dla pracowników muzealnych.

S. Polák, *750 let Příbramě* (750-lecie miasta Příbram?), s. 84—87. Analizując źródła pisane autor dochodzi do wniosku, że dane zawarte w dokumencie z 1216 r. odnoszą się do obecnego miasta Příbram, a nie do wsi w północnych Czechach, jak to przypuszczali niektórzy badacze na podstawie niewłaściwej interpretacji dokumentu.

J. Knob, *Živé slovo v muzeu* (Żywe słowo w muzeum), s. 88—90. W artykule podkreślono znaczenie i wychowawczą rolę „żywego” słowa przewodnika podczas zwiedzania ekspozycji muzealnej. Żywą, prostą, bezpośrednią prelekcję przewodnika przeciwstawia autor mechanicznym środkom oprowadzania (magnetofon i inne). Autor zwraca także uwagę na metodę pracy ze zwiedzającymi.

V. P., *Neue Museumskunde*, s. 90. Zwięzłe omówienie historii i znaczenia oraz charakteru czasopisma *Museumskunde* wydawanego w NRD.

J. Špět, *Uvahy o koncepci našeho muzejnictví na sklonku 19. století* (Rozmyślenia nad koncepcją naszego muzealnictwa w końcu 19. wieku), s. 91—95. W latach 90-tych 19 stulecia toczyła się w Czechach szeroka dyskusja na temat organizacji i zadań muzealnictwa. Zwyciężyła wówczas koncepcja decentralizacji, podkreślająca znaczenie prowincjonalnych muzeów, przeciwko koncepcji centralizacji (koncentracji znacznych i ważnych kolekcji w Muzeum Narodowym). Największa liczba muzeów regionalnych powstała w 90-tych latach 19 wieku i rozwinęła poważną działalność kulturalno-wychowawczą. Muzeum Narodowe w Pradze przechodziło w tym czasie okres stagnacji, poszukiwało swojej własnej koncepcji lecz nie mogło znaleźć rozwiązania w ścisłej współpracy z regionalnymi muzeami.

J. Beneš, *Postavení vědního oboru v organizační struktuře muzea* (Rola dyscypliny naukowej w strukturze organizacyjnej muzeum),

s. 96—100. W artykule omówiono problemy wewnętrznej i zewnętrznej organizacji muzeów, a w szczególności zadania dotyczące warunków sprzyjających powstaniu samodzielnych muzeów (lub oddziałów) o wyspecjalizowanych kierunkach np: muzeów archeologicznych. Autor zwraca także uwagę na problemy organizacyjne regionalnych muzeów oraz na wzajemne stosunki między galeriami i muzeami podkreślając, że przy rozwiązywaniu organizacyjnej formy muzealnych instytucji należy zwrócić szczególną uwagę na miejscowe stosunki i przesłanki do dalszego rozwoju.

Zeszyt 3, stron 129—192

J. Staňková, *Lidový tkaný textil v muzeích* (Tkaniny ludowe w muzeach), s. 129—145, 13 il., 4 tabl. W artykule podano wskazówki metodyczne odnośnie klasyfikacji, datowania i opisu tkanin ludowych, które są bogato reprezentowane w muzeach czeskich.

M. Matschelová, *Vystavní činnost okresního vlastivědného muzea v Rakovníku* (Działalność wystawiennicza regionalnego muzeum w Rakovníku), s. 152. Krótka wzmianka o działalności wystawienniczej jednego z najaktywniejszych muzeów regionalnych w Czechosłowacji.

A. B. Král, *Vzácný nález cínové nádoby* (Cenne znalezisko cynowego naczynia), s. 153—155, 2 il. Opis znaleziska monet z czasów Władysława II Jagiellończyka w cynowym dzbanie w 1901 r.

J. Beneš, *Mezinárodní spolupráce technických muzeí* (Międzynarodowa współpraca muzeów techniki), s. 156—159. Muzea techniki z Moskwy, Pragi, Drezna i Warszawy zorganizowały w maju 1967 r. wspólną wystawę w Warszawie pod nazwą „Muzea techniki — narzędziem politechnicznego wychowania” i zorganizowały seminarium na temat techniki a pedagogiki. Autor uważa, że to wspólne dzieło czterech muzeów stanowi dalszy, ważny krok w systematycznej współpracy i teoretycznym rozpracowywaniu podstawowych zagadnień technicznego muzealnictwa.

J. Špět, *Stav a některé problémy evidence muzejních sbírek* (Zbiory muzealne i niektóre problemy ich katalogowania), s. 160—162. Artykuł omawia stan ewidencji zbiorów muzealnych w muzeach czeskich. Autor zwraca uwagę na dwustopniowość opracowania niektórych obiektów. Specjalne opracowanie (drugi stopień ewidencji) i podstawowe dane (pierwszy stopień ewidencji). Badając przyczyny niezadawalającego stanu ewidencji w muzeach czeskich wskazuje na konieczność unowocześnienia metod katalogowania zbiorów.

Zeszyt 4, stron 193—256.

V. Pupal, *Muzeum kulturním a společenským střediskem* (Muzeum kulturalnym i społecznym ośrodkiem), s. 193—195. Artykuł poświęcony 10-leciu muzeum regionalnego w Roztokach koło Pragi, które rozwinęło bardzo szeroką kulturalną i krajoznawczą działalność przy pomocy dużego aktywu współpracowników skupionych w klubie krajoznawczym przy Muzeum. Muzeum posiada już własną salę koncertową, ogród botaniczny, reprezentacyjną restaurację, a w przyszłości wzbogaci się o własny dom kultury.

M. Janotka, *Dřevo v tradiční rukodělné výrobě* (Drewno w tradycyjnym rękodzielniczym rzemiośle), s. 196—200, 10 il., 4 tabl. Kolejny artykuł z cyklu artykułów poświęconych wybranemu tworzywu lub określonej grupie wyrobów jakie

ostatnio ukazały się na łamach *Muzejní a vlastivědná práce*, celem ujednolicenia fachowej terminologii przy katalogowaniu i inwentaryzacji zbiorów muzealnych. Autor dzieli wyroby rękodzielnicze z drewna na trzy podstawowe grupy: 1) Wyroby z jednego kawałka drewna, 2) Wyroby z kilku kawałków tego samego drewna i 3) Zestawy złożone z kilku gatunków drewna. J. Doležal, *Litvinovští puňčoháři* (Litwińscy pończosznicy), s. 206—208. Historia początków rzemiosła pończoszniczego w Górnym Litwinowie.

H. Kubálková, *R. M. Rilke a Čechy* (R. M. Rilke i Czechy), s. 209—210. Artykuł omawia zasługi R. M. Rilke dla literatury czeskiej.

J. Jančář, *K otázkám funkce a organizační struktury specializovaných regionálních muzeí* (O problemie funkcji i struktury organizacyjnej wyspecjalizowanych muzeów regionalnych), s. 216—219. Autor zajmuje się znaczeniem muzeów we współczesnym społeczeństwie i tendencjami ich rozwoju w 19 i 20 wieku. Obecnie w Czechosłowacji istnieją muzea wyspecjalizowane i muzea krajoznawcze. Autor analizując obecną sytuację muzeów w Czechosłowacji, wskazuje na konieczność rozwiązania metodologicznych i regionalnych problemów muzealnej praktyki i postuluje budowę wyspecjalizowanych muzeów regionalnych. W związku z tym rozpatruje znaczenie i funkcję tych muzeów oraz problemy związane z ich organizacją, zarządzaniem i zasadami pracy.

1968

Rocznik VI (76)

Zeszyt 1, stron 1—64

V. Pupal, *Jubilejní rok československého muzejnictví* (Jubileuszowy rok Czechosłowackiego muzealnictwa), s. 1—3. W 1968 r. czeskosłowackie muzealnictwo obchodziło 150 rocznicę powstania Muzeum Narodowego w Pradze i Morawskiego Muzeum w Brnie. Z tej okazji w dniach 20—21 lutego Ministerstwo Kultury i Informacji zwołało ogólnopaństwową konferencję pracowników muzealnych na której przedstawiono ważny dokument mówiący o rozwoju Czechosłowackiego muzealnictwa. Od 1960 r. roczna przeciętna wystaw w muzeach wzrosła do 1200, a liczba zwiedzających z 6 mil. do 9 mil. Liczba pracowników muzealnych wzrosła do 2500. W muzeach na terenie Czechosłowacji znajduje się 20 mil. obiektów a państwo przeznacza rocznie 100 mil. koron na muzealnictwo.

J. Tywoniak, M. Flegl, *Několik poznámek k historické vlastivědě* (Kilka uwag o historycznym krajoznawstwie), s. 4—12. Artykuł poświęcony definicji i miejscu historycznego krajoznawstwa (nauki o ojczyźnie) wśród innych dyscyplin, nauk historycznych i geograficznych oraz wzajemnym powiązaniom tych nauk.

Z. Vachová, *Urcování a třídění lidových maleb na skle* (Określanie i klasyfikacja ludowych malowideł na szkle), s. 13—21. 10 il. Omówienie kryteriów tematycznych, artystycznych i technicznych oraz fachowej terminologii niezbędnej przy określaniu, klasyfikowaniu i układaniu ludowych malowideł na szkle.

F. Roubík, *Za národním umělcem Jindřichem Jindřichem* (Narodowy twórca Jindřich Jindřich), s. 22—24, 1 il. Pośmiertne wspomnienie o wybitnym artyście — wielkim znawcy czeskiej muzyki ludowej Jindřichu Jindřichu (5.3.1876—23.10.1967).

J. Beneš, *K zahájení II. mezinárodní kampaně muzeí* (O inauguracji II. międzynarodowej kampanii muzeów), s. 25—28, 1 il. Krótka zarys działalności i osiągnięć Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, opis inauguracji II. międzynarodowej kampanii muzeów w Polsce z okazji 20-lecia ICOM-u oraz wkładu muzealnictwa czeskiego i jego przedstawicieli do kampanii.

J. Sedivý, *O stávce kozárovických kameníků v roce 1935* (O strajku kozarowickich kamieniarzy w 1935 r.), s. 29—32.

Przyczynek do regionalnych dziejów — historia głośniego strajku kamieniarzy.

J. Krivský, M. Křížková, *Sběr vzpomínek bývalých vězňů a pamětníků let 1939—1945 v Památníku Terezín* (Zbiór wspomnień byłych więźniów i świadków w miejscu pamięci narodowej Terezynie w latach 1939—1945), s. 33—36. Od roku 1965 w związku z przygotowaniem do wydania wielkiej monografii historycznej, rozpoczęto intensywne zbieranie wspomnień i dokumentów byłych więźniów obozu koncentracyjnego w Terezynie.

Zeszyt 2, stron 65—128.

Z. Šprinc, *Regionální výzkum ve Francii* (Badania regionalne we Francji), s. 65—70. W artykule omówiono organizację badań regionalnych we Francji na terenie Prowansji. Centrami pracy badawczej nad historią społeczną i gospodarczą departamentów są uniwersytety, przede wszystkim uniwersytet w Marsylii. Z inicjatywy pracowników tego uniwersytetu wyszła największa i najlepsza jak dotąd publikacja dotycząca Prowansji „Encyclopédie départementale des Bouches du Rhône”.

R. Jiřín, Z. Vasíček, *K moderním metodám zpracování sbírkových fondů* (O nowych metodach katalogowania zbiorów muzealnych), s. 71—77. Autorzy analizują osiągnięcia muzeów i instytutów amerykańskich w dziedzinie katalogowania zbiorów, zwracając szczególną uwagę na mechanizację i automatyzację tych czynności (wprowadzenie kart perforowanych, taśm magnetofonowych i komputerów).

Z. Horský, *Falsa mezi historickými vědeckými přístroji* (Falsyfikaty pomiędzy zabytkowymi przyborami naukowymi), s. 78—84. Na przykładzie starych zegarów, czasomierzy i pomocniczych przyborów astronomicznych, autor porusza trudne zagadnienia rozróżnienia 19-stowiecznych falsyfikatów i kopii od renesansowych i barokowych oryginałów. W artykule podano ogólne wskazówki oraz przykłady zidentyfikowanych falszerstw.

K. Sklenář, *Archeologická expozice v počátcích Národního muzea* (Ekspozycja archeologiczna w początkach istnienia Muzeum Narodowego), s. 85—91. 1 il. Artykuł omawia początki zbiorów archeologicznych Muzeum Narodowego

w Pradze, które sięgają 1843 r., ich początkowy charakter i znaczenie dla dalszego rozwoju działu archeologicznego.

J. Bencš, *Muzeum a společnost* (Muzeum i społeczeństwo), s. 92—95, 1 il. W artykule omówiono cele i zadania stojące przed muzealnictwem w państwie socjalistycznym. Autor zwraca uwagę na niewykorzystane możliwości muzeów regionalnych, na konieczność dalszego rozwijania krajoznawstwa, dla lepszego poznania przyrody, historii i tradycji kulturalnych danego regionu.

S. Vencl, *Povrchový sběr jako technika archeologického průzkumu* (Poszukiwania powierzchniowe jako technika badań archeologicznych), s. 96—99. Dla identyfikacji stanowisk archeologicznych bardzo ważną rolę odgrywają poszukiwania powierzchniowe, dla których należy wybrać odpowiedni okres (najlepiej bezpośrednio po orce), wtedy łatwo zauważyć zmianę barwy ziemi i znaleźć ułamki kości, fragmenty ceramiki itd.

Henryk Brandys

BIBLIOGRAFIA „MUZEALNICTWA”

NR 1-18

1952-1969

UKŁAD BIBLIOGRAFII

I. HISTORIA I TEORIA

- A. Ogólnie
- B. Muzeologia
- C. Muzea i zbiory
- D. Budownictwo muzealne
- E. Wystawiennictwo
- F. Kolekcjonerstwo
- G. Handel
- H. Dokumentacja naukowa
- I. Konserwatorstwo
- J. Akcja oświatowa

II. NOWE MUZEA

III. MUZEA ARTYSTYCZNE

- A. Ogólnie
- B. Sztuka starożytna
- C. Sztuka średniowieczna
- D. Rzeźba i malarstwo
- E. Rzemiosło artystyczne
- F. Zespoły wewnątrz zabytkowych
- G. Grafika

H. Biografia

I. Inne

IV. MUZEA HISTORYCZNE

- A. Historia dawna
- B. Historia współczesna
- C. Historia miast
- D. Militaria
- E. Instrumenty muzyczne
- F. Biografia

V. MUZEA ARCHEOLOGICZNE

VI. MUZEA ETNOGRAFICZNE

VII. MUZEA PRZYRODNICZE

VIII. MUZEA TECHNICZNE

IX. MUZEA INNE

X. KRONIKA

XI. BIBLIOGRAFIA

I. TEORIA I HISTORIA

A. Ogólnie

1. GRADOWSKI MICHAŁ: *Nazewnictwo części składowych dawnego uzbrojenia*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 79—90.
2. KUCZAŁOWNA BARBARA: *Z badań nad szkicami i rysunkami Jana Matejki*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 18—28.
3. MAŃKOWSKI TADEUSZ: *Ze studiów nad historiografią sztuki w Polsce (I)*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 16—32.
4. MAŃKOWSKI TADEUSZ: *Ze studiów nad historiografią sztuki w Polsce (II)*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 13—20.
5. NELKEN HALINA: „*O świętych Obrazach, jako maią być szanowane*”. Kazanie Fabiana Birkowskiego. Poznań 1955, nr 4, s. 10—15.
6. POWIDZKI JANUSZ: *Pamiętniki jako źródło badań nad rozwojem kolekcjonerstwa*. Poznań 1957, nr 6, s. 5—9.

B. Muzeologia

7. BOCZEK HELENA, KALISZ MIECZYSLAW: *Czy warto eksperymentować?* Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 122—125.
8. KALISZ MIECZYSLAW: *Socjologiczne zadania badawcze w polskich muzeach*. Warszawa—Poznań 1967, s. 126—129.
9. KOSTOŁOWSKI ANDRZEJ: *Z zagadnień muzeologii sztuki współczesnej*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 79—88.
10. LORENTZ STANISŁAW: *Współczesne problemy muzealnictwa światowego*. Warszawa—Poznań 1967, nr 15, s. 8—13.
11. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Muzealnictwo XX-lecia*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 14—40.
12. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Michał Walicki — Muzeolog*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 9—20.
13. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Zamknięcie II Międzynarodowej Kampanii Muzealnej w Polsce*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 46—49.
14. NAHLIK STANISŁAW: *Uwagi o planowaniu w muzealnictwie*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 14—18.
15. NEYMANOWA ZOFIA: *Charakter i profil Muzeum Regionalnego*. Warszawa—Poznań 1967, nr 15, s. 25—28.
16. PTAŚNIK MIECZYSLAW: *Stan i perspektywy muzealnictwa polskiego*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 7—12.
17. PTAŚNIK MIECZYSLAW: *Zadania muzealnictwa polskiego*. Warszawa—Poznań 1967, nr 15, s. 15—23.
18. SZPAKOWSKI ANDRZEJ: *Colonial Williamsburg. Idea amerykańskiego muzeum pod gołym niebem*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 61—77.

19. TALAROWSKA LUDGARDA: *O program rozwoju muzeów Okręgu Lubuskiego*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 125—129.
20. ZAŁUSKA WANDA: *Wytyczne do programu prac muzealnictwa na rok 1953*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 7—12.

C. Muzea i zbiory

21. BIAŁOSTOCKI JAN: *Uwagi o muzeach w Stanach Zjednoczonych*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 65—81.
22. BIAŁOSTOCKI JAN: *Muzea w Hiszpanii: 1958*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 94—104.
23. CZECHOWICZOWA NATALIA: *Z dziejów skansenu w Polsce*. Poznań 1957, nr 6, s. 10—28.
24. DERESIEWICZ JANUSZ: *Jan Ernest Gockowski (1710—1775)*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 59—65.
25. DOBRZYCKA ANNA: *Galeria Atanazego Raczyńskiego w świetle „Libri Veritatis”*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 5—16.
26. FAFIUS ZOFIA: *Z dziejów „Gabinetu Sztuki” na Zamku w Szczecinie*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 7—17.
27. FIJAŁKOWSKI WOJCIECH: *Muzeum w Wilanowie*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 40—63.
28. FRANKOWSKA MARIA: *Kolekcja sztuki staromeksykańskiej w poznańskim muzeum etnograficznym*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 44—55.
29. JAKIMOWICZOWNA TERESA: *Lapidarialne zakupy Izabeli Działynskiej w latach 1862—1886*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 20—28.
30. KOTULA FRANCISZEK: *W trosce o losy prywatnych i „niczych” zbiorów*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 130—132.
31. KRZYMUSKA-FAFIUS ZOFIA: *Dzieje zabytkowego pałacyku Gerarda Wallrawe, siedziby Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie*. Poznań 1957, nr 6, s. 29—34.
32. KUBCZAK JERZY: *Wazy antyczne w kolekcji goluchowskiej*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 24—31.
33. KWIATKOWSKI MAREK: *Muzeum w Łazienkach*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 33—39.
34. LEHMANN JANUSZ: *Muzea w Rumuńskiej Republice Ludowej*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 97—112.
LEHMANN JANUSZ: *por. poz. nr 100.*
35. LORENTZ STANISŁAW: *Narodowa Galeria Sztuki Polskiej*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 19—34.
36. LORENTZ STANISŁAW: *W stulecie Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 7—15.

37. LORENTZ STANISŁAW: *Muzeum Narodowe podczas Powstania Warszawskiego*. Wyjątki z „Pamiętnika”. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 7—10.
38. MATUSZCZAK JÓZEF: *Zbiory malarstwa z kolekcji generała J. Zająca*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 82—86.
39. POWIDZKI JANUSZ: „*Muzeum Polskie*” *Michała Mniszcha*. Poznań 1955, nr 4, s. 5—9.
40. POWIDZKI JANUSZ: *Zbiory Domu Gotyckiego w Puławach*. Poznań 1956, nr 5, s. 5—12.
41. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Galeria Ignacego Korwin-Milewskiego*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 21—27.
42. SCHUBERT ZDZISŁAW: *70 lat Historii Polskiego Plakatu*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 30—36.
43. SCHUBERT ZDZISŁAW: *Sekcja Plakatu Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 73—78.
44. STRUMIŁŁO DOBROCHNA: *Z dziejów zbieractwa wielkopolskiego XIX w.* Poznań 1958, nr 7—8, s. 5—17.
45. ŚNIEŻKO ALEKSANDER: *Historia polskiego Muzeum Poczto­wego*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 14—26.
46. TESSARO-KOSIMOWA IRENA; *Zbiory L. Gocla w Muzeum Historycznym m. St. Warszawy*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 166—169.
47. URBANOWICZ BOHDAN: *Kronika z Fischhornu*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 11—13.
48. ŻYGULSKI ZDZISŁAW: *150-lecie Puław*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 8—23.

D. Budownictwo muzealne

49. LORENTZ STANISŁAW: *Rozbudowa Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 27—32.
50. RAJEWSKI ZDZISŁAW: *Projekt gmachu Muzeum Archeologicznego w Warszawie*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 26—32.

E. Wystawiennictwo

- BOCZEK HELENA, KALISZ MIECZYŚLAW; por. poz. nr 7.
BOGUCKI JANUSZ; por. poz. nr 139.
51. ŚWIECIMSKI JERZY: *Gabloty w nowych muzeach przyrodniczych*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 119—124.
 52. ŚWIECIMSKI JERZY: *Problemy ekspozycji muzeum przyrodniczego*. *Krakowskie Muzeum Przyrodnicze*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 131—143.
 53. ŚWIECIMSKI JERZY: *Dioramy przyrodnicze. Zagadnienie ich budowy formalno-plastycznej i ich zawartości treściowej*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 133—139.
 54. ŚWIECIMSKI JERZY: *Rozważania nad mechaniką wystaw przyrodniczych*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 37—42.
 55. WAGA HALINA: „*Festa de Quadri*” w *Panteonie*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 7—19.
 56. WAŻBIŃSKI ZYGMUNT: *Giulio Mancini — teoretyk XVII w. ekspozycji sztuki*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 29—37.
 57. ZAŁUSKA WANDA: *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 5—8.

F. Kolekcjonerstwo

58. DOBRZYCKA ANNA: *Ze studiów nad Raczyńskim*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 28—32.
59. KOTUŁA FRANCISZEK: *Inwentarze pośmiertne dowodami pasji kolekcjonerskiej mieszczan*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 21—26.
60. ŁĘPKOWSKI EDWARD: *Kolekcjonerstwo Jana Matejki*. Poznań 1956, nr 5, s. 13—24.
POWIDZKI JANUSZ; por. poz. nr 6.
61. POWIDZKI JANUSZ: *Katalog Gabinetu Rycin Ignacego Krasickiego*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 164—165.

62. WOJCIECHOWSKA MARIA: *Zapomniani kolekcjonerzy i zapomniana wystawa*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 7—13.

G. Handel

DERESIEWICZ JANUSZ; por. poz. nr 24.

H. Dokumentacja naukowa

63. ARMÓŁOWICZ TERESA, BUDZIŃSKA ELŻBIETA: *System skróconego katalogowania zbiorów w Gabinetcie Rycin BUW*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 155—158.
64. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Projekt Instrukcji o prowadzeniu Inwentarza Muzealiów*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 43—73.
65. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *O „idealny” katalog zbiorów muzealnych*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 151—153.

I. Konserwatorstwo

66. KARWOWSKI TOMASZ: *Z badań nad metodami ujawniania zanikłych napisów*. Warszawa—Poznań 1968, nr 16, s. 74—78.
67. LEHMANN JANUSZ: *Na marginesie konserwacji wyrobów srebrnych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 113—118.
68. LEHMANN JANUSZ: *Z problemów konserwacji zabytków żelaznych*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 105—112.
69. LEHMANN JANUSZ: *Walka z biologicznymi szkodnikami zbiorów muzealnych*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 155—167.

J. Akcja oświatowa

70. ALEKSIEJEW W. W.: *Uniwersytet Kultury przy Muzeum Sztuk Plastycznych im. A. S. Puszkina*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 154—155.
71. BANASIK TADEUSZ: *Muzealne programy w telewizji*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 87—91.
72. BANASIK TADEUSZ: *Rola filmu w pracy oświatowej muzeów*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 144—154.
73. BOGUCKI JANUSZ: *O akcji popularyzatorskiej. Wstęp do wiedzy o sztuce*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 159—163.
74. CICHA DOMINIKA: *Z zagadnień muzealnych zespołów oświatowych*. Poznań 1957, nr 6, s. 57—60.
75. CICHA DOMINIKA: *Muzeum a młodzież*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 66—73.
76. CICHA DOMINIKA: *Pedagogika muzealna w Niemieckiej Republice Demokratycznej*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 91—96.
77. KĘSZYCKA HELENA: *O muzealnej służbie społeczno-oświatowej*. Poznań—Warszawa, 1953, nr 3, s. 9—13.
78. KOSTOŁOWSKI ANDRZEJ: *Człowiek i przedmioty*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 97—100.
79. MALISZEWSKI PRZEMYSŁAW: *Radiofonizacja Muzeum w Pszczynie*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 161—162.
80. MODERSKA IRENA: *Międzynarodowe zjazdy jako forma wymiany doświadczeń w dziedzinie pracy oświatowej w muzeach*. Poznań 1957, nr 6, s. 61—63.
81. RAJEWSKI ZDZISŁAW: *Organizacja wystaw objazdowych systemem sztafetowym*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 37—40.
82. SROCZYŃSKA KRYSZYNA: *Muzeobus*. Poznań 1955, nr 4, s. 55—59.
83. SZPAKOWSKI ANDRZEJ: *Problemy współpracy muzeum ze szkołą*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 140—152.

II. NOWE MUZEA

84. BŁASZCZYK STANISŁAW: *Muzeum w Pyzdrach*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 74—76.
85. BRZOSTOWSKI STANISŁAW: *Muzeum w Białymstoku*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 57—68.
86. KOPFF ANDRZEJ: *Muzeum Narodowe w Krakowie w nowym gmachu*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 17—27.
87. LEHMANN JANUSZ: *Muzeum Podstawowe w Gorzowie*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 59—66.
88. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Muzeum Instrumentów Muzycznych*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 51—58.
89. SARNOWSKA WANDA: *Adaptacja kompleksu pałacowego na Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 78—83.
90. WEGNER JAN: *Muzeum w Łowiczu*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 32—43.

III. MUZEA ARTYSTYCZNE

A. Ogólnie

91. BANACH JERZY: *Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 109—113.
BIAŁOSTOCKI JAN: por. poz. nr 21.
BIAŁOSTOCKI JAN: Por. poz. nr 22.
92. BLUMÓWNA HELENA: *Twórczość plastyczna Wyspiańskiego na wystawie jubileuszowej w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 46—53.
93. BORUCKI KAZIMIERZ: *Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 69—77.
94. GOSIENIECKA ANNA: *Wystawa rewindykowanych zbiorów gdańskich*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 41—51.
95. GÓRAK JAN: *Rumuńskie muzea na wolnym powietrzu*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 38—51.
96. ISKRZYCKA IRENA: *Muzeum Lubelskie w Zamku*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 34—45.
97. KOPFF ANDRZEJ: *Z plastyką polską przez Daleki Wschód*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 69—78.
98. KOPYDŁOWSKI BOGUSŁAW: *Wystawy w Lidzbarku Warmińskim*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 124—140.
99. KUCZAŁÓWNA BARBARA: *Nowe nabytki Domu Jana Matejki*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 92—98.
LEHMANN JANUSZ: por. poz. nr 34.
100. LEHMANN JANUSZ: *Muzeum Państwowego Ermitażu w Leningradzie*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 95—102.
101. REMER JERZY: *Muzeum w Ratuszu Toruńskim*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 56—64.

B. Sztuka starożytna

102. BERNHARD MARIA LUDWIKA: *Zbiory sztuki starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 43—50.

C. Sztuka średniowieczna

- BANACH JERZY: por. poz. nr 91.
103. ZIOMECKA ANNA: *Śląskie malarstwo 2 poł. XV i pocz. XVI wieku*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 144—124.

D. Rzeźba i malarstwo

104. BIAŁOSTOCKI JAN: *Nowa Galeria Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 35—42.
105. BLAŽIČEK OLDŘICH J.: *Państwowe galerie obrazów w zamkach Czechosłowacji*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 33—43.

106. DOBROWOLSKI TADEUSZ: *Zreorganizowana galeria malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Krakowie*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 18—25.
107. DOBROWOLSKI TADEUSZ: *Wystawa dzieł Jana Matejki w krakowskim Muzeum Narodowym*. Poznań 1955, nr 4, s. 41—42.
108. DOBRZYCKA ANNA, SŁAWSKA ANIELA: *Wystawy retrospektywne malarstwa polskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Poznań 1955, nr 4, s. 43—54.
109. GOSIENIECKA ANNA: *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 28—33.
LORENTZ STANISŁAW: por. poz. nr 35.
110. MISAĞ-BOCHEŃSKA ANNA: *Wystawa malarstwa włoskiego na Wawelu*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 54—60.
111. OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA ZOFIA: *Wystawa „Deutsche Romantik” w Berlinie*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 104—112.
112. PREISS PAVEL: *Dwie ekspozycje filialne Narodowej Galerii w Pradze*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 27—35.
113. ROSTWOROWSKI MAREK: *Wystawa malarstwa Trecenta i Quattrocenta w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 78—113.
114. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Retrospektywna wystawa niemieckiego portretu w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 114—122.
116. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Wystawa nowych nabytków Pinakoteki w Monachium*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 113—121.
116. SROCZYŃSKA KRYSZYNA: *Wystawa Bernarda Bellotti-Canaletta w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 75—80.
117. WILKOWA LIGIA: *Pokaz tkanin i rzeźb w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 40—45.

E. Rzemiosło artystyczne

118. CHRANICKI JAN: *Dawna ceramika pomorska*. Poznań 1956, nr 5, s. 25—30.
119. REMER JERZY: *Toruńskie rzemiosło artystyczne. Ceramika — techniki produkcji*. Poznań 1956, nr 5, s. 31—39.
120. STARZEWSKA MARIA: *Wystawy technik artystycznych w Muzeum Śląskim we Wrocławiu*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 67—72.
121. WASILKOWSKA ALEKSANDRA: *Z nabytków XX-lecia. Gobeliny w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 47—58.
WILKOWA LIGIA: por. poz. nr 117.

122. WRÓBLEWSKA GRAŻYNA: *Rzemiosło wielkopolskie XVI—XIX wieku*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 99—103.
123. ŻELEWSKA MARIA: *Wystawa gdańskiego zbioru tkanin zabytkowych*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 113—123.
125. KAMIŃSKA EWA: *Wystawa polskiej grafiki w Le Locle*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 36—39.
- KUCZAŁÓWNA BARBARA: por. poz. nr 99.
SCHUBERT ZDZISŁAW: por. poz. nr 42.
SCHUBERT ZDZISŁAW: por. poz. nr 43.

F. Zespoły wnętrz zabytkowych

- FIAŁKOWSKI WOJCIECH: por. poz. nr 27.
KWIATKOWSKI MAREK: por. poz. nr 33.
REMER JERZY: por. poz. nr 101.

G. Grafika

124. GAWORZEWSKA HALINA, KAMIŃSKA EWA: *Rewindykacja zbiorów graficznych w Poznaniu*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 52—65.

H. Biografia

126. DOBROWOLSKI TADEUSZ: *Dom Mutejki w Krakowie*. Poznań 1955, nr 4, s. 33—40.

I. Inne

127. ZACHWATOWICZ JAN: *Wystawa „Ochrona Pomników Kultury”*. *Technika i ekspozycja*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 33—36.

IV. MUZEA HISTORYCZNE

A. Historia dawna

128. KOSIM JAN: *W stulecie Powstania Stycziowego*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 103—108.
129. KRÓL STEFAN: *Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 66—76.
130. PAJĄCZKOWSKI STEFAN: *W czterdziestą rocznicę Powstania Wielkopolskiego*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 61—64.
TESSARO-KOSIMOWA IRENA: por. poz. nr 46.

B. Historia współczesna

- BOCZEK HELENA, KALISZ MIECZYŚLAW: por. poz. nr 7.
131. BUJAS STANISŁAW: *Rozwój muzeów martyrologii i Ruchu Oporu w Polsce*. Warszawa—Poznań. 1968 nr 16, s. 18—29.
132. HRYŃCZUK HALINA, NURCZYŃSKA JADWIGA, ŻENDERA ALICJA: *Plakat społeczno-polityczny z lat 1944—1968 w zbiorach Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 67—72.
133. KĘSZYCKA HELENA: *Wystawy w Miesiącu Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 41—45.
134. KRÓL HANNA BARBARA: *Polska Ludowa w fotografii artystycznej*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 141—146.
135. RUTKIEWICZ MARIA: *Dzień, pierwszy dzień dzisiejszy*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 41—46.

C. Historia miast

136. SŁAWSKA ANIELA: *Dziesięć Wieków Poznania na tle rozwoju przestrzennego miasta*. Poznań 1956, nr 5, s. 40—47.
SZPAKOWSKI ANDRZEJ: por. poz. nr 18.
137. ZIÓLKOWSKA HANNA: *Muzeum miasta Poznania*. Poznań 1957, nr 6, s. 35—46.

D. Militaria

138. CZAYKA TOMASZ: *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 83—88.
KOSIM JAN: por. poz. nr 128.
PAJĄCZKOWSKI STEFAN: por. poz. nr 130.

E. Instrumenty muzyczne

- MALINOWSKI KAZIMIERZ: por. poz. nr 88.

F. Biografia

139. BOGUCKI JANUSZ: *Doświadczenia ekspozycyjne Wystawy Kopernikowskiej w Krakowie*. Poznań 1955, nr 4, s. 26—32.
140. BRZOSTOWSKI STANISŁAW: *Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 46—56.
141. CICHOCKA HENRYKA: *Muzeum Lenina w Poroninie*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 13—17.
142. KOSSAKOWSKA-SZANAJCA ZOFIA: *Dom Kraszewskiego w Dreźnie*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 64—68.
143. ROGALANKA ANTONINA: *Adam Mickiewicz w Wielkopolsce*. Wystawa objazdowa. Poznań 1957, nr 6, s. 47—51.
144. SZCZANIECKI MICHAŁ: *Wystawa Kopernikowska we Fromborku*. Poznań 1955, nr 4, s. 16—25.

V. MUZEA ARCHEOLOGICZNE

145. KONOPKA MAREK: *Muzea archeologiczne w Polsce w latach 1962—1966*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 52—61.
146. ŁUKA ALICJA: *Osiągnięcia i plany Oddziału Archeologicznego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 44—56.

VI. MUZEA ETNOGRAFICZNE

147. BŁASZCZYK STANISŁAW: *Wystawy wielkopolskiej sztuki ludowej w Poznaniu, Koszalinie i Lublinie*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 123—130.
148. BŁASZCZYK STANISŁAW: *Wielkopolski haft ludowy na wystawie poznańskiej*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 125—132.
149. BŁASZCZYK STANISŁAW: *Przemiany kulturowe wsi dolnośląskiej w okresie XX-lecia PRL*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 90—98.
- CZECHOWICZOWA NATALIA: por. poz. nr 23.
150. DAMROSZ JERZY: *Afryka nieznana a bliska*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 133—139.
- FRANKOWSKA MARIA: por. poz. nr 28.
151. KALINOWSKI WOJCIECH: *Dwa duńskie muzea na wolnym powietrzu*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 77—94.
152. MALICKI LONGIN: *Skansen Kaszubski we Wdzydzech*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 65—69.

VII. MUZEA PRZYRODNICZE

153. PAWĘSKI FRANCISZEK: *Rozwój koncepcji ekspozycyjnej w muzeach przyrodniczych*. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 62—66.
154. ŚWIECIMSKI JERZY: *Ewolucja kregowców — wystawa w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 89—93.
- ŚWIECIMSKI JERZY: por. poz. nr 51.
- ŚWIECIMSKI JERZY: por. poz. nr 52.
- ŚWIECIMSKI JERZY: por. poz. nr 53.
- ŚWIECIMSKI JERZY: por. poz. nr 54.

VIII. MUZEA TECHNICZNE

155. GÓRZYŃSKI STEFAN, SZYDŁOWSKI JERZY: *Muzeum Metrologiczne w Warszawie*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 79—82.
156. JASIUK JERZY: *Sieć muzeów techniki w Zagłębiu Staropolskim*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 156—160.
157. KONDRIATIUK KRYSZYNA: *Muzeum Historii Włókniactwa w Łodzi*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 33—45.
158. ŁUGOWSKI CZESŁAW: *Współczesne muzea techniki*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 84—96.
159. PAZDUR JAN: *Zabytki i tradycje techniki polskiej*. Wystawa w Muzeum Techniki w Warszawie. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 81—89.

IX. MUZEA INNE

160. KRES BOGDAN: *Dział winiarski w Muzeum Okręgowym w Zielonej Górze*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 57—60.
161. ROGALA WŁADYSŁAW: *Muzeum Rolnictwa w Szreniawie*. Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 70—74.
162. SMOLAREK PRZEMYSŁAW: *Koncepcja i wystawy Działu Morskiego Szczecińskiego Muzeum Pomorza Zachodniego*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 29—40.
- ŚNIEŻKO ALEKSANDER: por. poz. nr 45.

X. KRONIKA

163. CELMER HENRYK: *Józef Wolkanowski (1880—1963)*. Wspomnienie pośmiertne. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 174.
164. KAMIŃSKI WŁODZIMIERZ: *Konkurs lutniczy w Poznaniu*. Poznań 1958, nr 7—8, s. 77—80.
165. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa artystycznego za rok 1959. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 146—156.
166. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa artystycznego 1960—1961. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 178—190.
167. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa artystycznego za rok 1962. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 175—183.
168. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa, 1963, Muzea artystyczne (DOMINIKA CICHA). Muzea historyczne (JAN

- KOSIM). Muzea archeologiczne (MAREK KONOPKA), Muzea etnograficzne (KAZIMIERZ PIETKIEWICZ). Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 181—205.
169. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa. R. 1964. I. Muzea artystyczne (D. CICHA). II. Muzea Etnograficzne (K. PIETKIEWICZ). III. Muzea historyczne (J. KOSIM). IV. Muzea archeologiczne (M. KONOPKA). Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 165—184.
170. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa 1965—1967. Muzea Artystyczne (D. CICHA). Muzea Historyczne (J. KOSIM). Muzea Etnograficzne (K. PIETKIEWICZ). Muzea Archeologiczne (M. KONOPKA). Warszawa 1968, nr 17, s. 57—100.
171. Kronika ważniejszych wydarzeń muzealnictwa. Muzea Artystyczne 1968 (D. CICHA). Muzea Historyczne 1968 (J. KOSIM). Muzea Etnograficzne 1968 (M. SZESKA). Muzea Archeologiczne 1966—1967 (M. KONOPKA). Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 122—142.
172. LORENTZ STANISŁAW: *VI Konferencja Generalna Między- narodowej Rady Muzeów*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 147—150.
173. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Muzea i ochrona zabytków w r. 1956*. Poznań 1956, nr 5, s. 55—57.
174. MALINOWSKI KAZIMIERZ: *Co mówią liczby?* Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 103—118.
175. MATEJKO JOANNA: *Muzea w Miesiącu Poglębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 73—74.
176. Muzealna akcja oświatowa w roku 1951. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 49—52.
177. RADŁOWSKA BARBARA: *Muzea w świetle liczb*. Warszawa—Poznań 1964, nr 12, s. 163—173.
178. RYBARSKA IZABELA: *Muzea w Polsce w latach 1945—1952*. Warszawa 1952, nr 1—2, s. 46—48.
179. RYMSZYNA MARIA: *Udział Muzeów w akcji wyborczej*. Poznań—Warszawa 1953, nr 3, s. 74—75.
180. Wspomnienie pośmiertne (Juliusz Zborowski), Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 163—164.

XI. BIBLIOGRAFIA

181. ALOI ROBERTO: *Musei, Architettura. Tecnica*. Milano 1962. Rec.: Ważbiński Z., 1967, nr 14, s. 144—145.
182. BENOIST LUC: *Musées et muséologie*. Paris 1960. Rec.: Cicha Dominika, 1967, nr 14, s. 144.
183. CHARYTAŃSKA MARIA, ROGALANKA ANTONINA: *Bibliografia muzealnictwa*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 138—145.
184. FILLER ROBERT L.: Control of deteriorating effects of light upon museum objects. *Museum* vol. XVII, nr 2, 1964. Rec.: Felhorski Władysław, 1967, nr 14, s. 148—149.
185. GOSTWICKA JANINA: *Dawne meble polskie*. Warszawa 1965. Rec.: Narebski Stefan, 1967, nr 14, s. 146—147.
186. KNORR H. A.: *Inventarisierung und Sammlung in den Heimatmuseen*. Halle (Saale), 1958. Rec.: Przymusiński Ludwik, 1967, nr 14, s. 141.
187. KUBCZAK JERZY: *Bibliografia zbiorów gołuchowskich*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 119—123.
188. PAWŁOWSKA-WILDE BEATA, LASKOWSKA MARIA: *Bibliografia Wydawnictw Muzeów Polskich 1945—1964*. Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 103—143.
189. PAWŁOWSKA-WILDE BEATA: *Bibliografia Wydawnictw Muzeów Polskich 1965—1968*. II Druki zwarte. Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 143—175.
190. Przegląd czasopism muzealnych: *Museum* (J. PASZKIEWICZ) *Museumskunde*. *Neue Museumskunde* (U. POPŁONYK) *Musejní a Vlastivědná práce* (H. BRANDYS). Warszawa—Poznań 1968, nr 17, s. 50—56.
191. Przegląd czasopism muzealnych: *Museum* (PASZKIEWICZ JANINA), *Neue Museumskunde* 1964, *Museumskunde* 1964 (POPŁONYK URSZULA), *Musejní a Vlastivědná práce* 1964 (BRANDYS HENRYK). Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 151—162.
192. Przegląd czasopism muzealnych: *Museum* 1966—1968 (PASZKIEWICZ JANINA), *Museumskunde* 1966—1967. *Neue Museumskunde* 1966—1968 (POPŁONYK URSZULA). Warszawa—Poznań 1969, nr 18, s. 101—121.
193. *Répertoire international de musée et des ateliers de restauration*. Roma 1970. Rec.: Przymusiński Ludwik, 1967, nr 14, s. 145—146.
194. ROGALANKA ANTONINA: *Bibliografia. Muzealnictwo i wystawy artystyczne w roku 1954*. Poznań 1956, nr 5, s. 58—68.
195. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Przegląd wydawnictw muzealnych dziesięciolecia*. Poznań 1956, nr 5, s. 48—54.
196. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Przegląd polskich wydawnictw muzealnych za rok 1956*. Poznań 1957, nr 6, s. 52—56.
197. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Wydawnictwa muzeów polskich w roku 1957*. Warszawa—Poznań 1959, nr 9, s. 99—102.
198. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Wydawnictwa muzeów polskich w latach 1958—59*. Warszawa—Poznań 1961, nr 10, s. 130—137.
199. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Wydawnictwa polskich muzeów artystycznych w latach 1960—1961*. Warszawa—Poznań 1963, nr 11, s. 168—177.
200. RYSZKIEWICZ ANDRZEJ: *Wydawnictwa artystyczne muzeów polskich w latach 1962—1963*. Warszawa—Poznań 1966, nr 13, s. 170—180.
201. *Słowacka Bibliografia Muzeologiczna 1962—1965* (RYSZKIEWICZ ANDRZEJ). Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 149—150.
202. *Światowa statystyka muzealnictwa* (K. MAL). Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 140.
203. *Tezy do teorii muzeologii* (K. MAL). Warszawa—Poznań 1967, nr 14, s. 141—143.

opracowała Helena Stęszewska

WAŻNIEJSZE WYDARZENIA MUZEALNICTWA W ROKU 1969

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW ARTYSTYCZNYCH W KRAJU I ZAGRANICĄ

I. KONGRESY, ZJAZDY, KONFERENCJE

BRNO. W dniach od 18 do 23 sierpnia 1969 r. odbyło się, zorganizowane przez Wydział Muzeologiczny Uniwersytetu Purkyňe'go w Brnie Seminarium z zakresu problematyki muzeologicznej. Wykłady, wygłoszone przez profesorów wydziałów muzeologii, historii, filozofii i logiki w.w. uniwersytetu dotyczyły nast. zagadnień: Pozycja muzeologii we współczesnej nauce, Podstawy muzeologii ogólnej, Teoria dokumentacji, Teoria gromadzenia, Teoria komunikacji, Muzeum jako instytucja i jego funkcja.

BRUKSELA. W dniach od 9 do 12 grudnia obradował w Brukseli Komitet d/s muzeów sztuki współczesnej ICOM. Tematem obrad była „Publiczność muzeów sztuki współczesnej”. Polskę reprezentował dr R. Stanisławski, dyr. Muzeum Sztuki w Łodzi.

BUDAPESZT. 22 Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki obradował po raz pierwszy w kraju socjalistycznym (12—20.IX). Zasadniczym tematem obrad był „Powszechny i regionalny rozwój nauki o sztuce ze szczególnym uwzględnieniem środkowej Europy.”

ESSEN. W związku z eksponowaną w Villi Hügel w Essen wystawą fresków z Faras, odbyło się tam Międzynarodowe Sympozjum Naukowc. (8—11.IX). Wzięło w nim udział 25 najwybitniejszych badaczy kultury nubijskiej, architektów, filologów i historyków. W wyniku obrad, przewodniczącym komitetu koordynującego studia nad kulturą i sztuką Nubii, Egiptu i Sudanu został prof. dr K. Michałowski, Warszawa zaś centrum tych studiów.

KRAKÓW. Na marginesie wystawy pt.: „Rozwój muzealnictwa w Czechosłowacji”, zorganizowanej przez Ośrodek Kultury Czechosłowackiej w Warszawie i Muzeum Historyczne w Krakowie, odbyło się 26.XI. okolicznościowe seminarium, poświęcone muzealnictwu i ochronie zabytków w Czechosłowacji i Polsce.

MARSYLIA. W dniach 21—29.III. odbyło się tu pierwsze Międzynarodowe Seminarium Muzeologiczne. Zasadniczym problemem, przedstawionym przez H. Rivière było zagadnienie muzeum jako „centre d'animation et création culturelle”.

POZNAŃ. W dniach 28.X. i 15.XII. odbyły się w Poznaniu posiedzenia powołanego w 1969 r. Podkomitetu d/s Oświatowych ICOM. W zakres prac badawczych Podkomitetu, któremu przewodniczy doc. dr K. Malinowski, wejdą nast. problemy:

1. Teoria i historia działalności oświatowej,
2. Dokumentacja problematyki oświatowej,
3. Społeczna funkcja muzeów,
4. Współpraca muzeum ze szkołą.

PRAGA. Instytut teorii i historii sztuki przy Czeskiej Akademii Nauk, zorganizował w dniach 26—31.V. kolokwium poświęcone Sztuce na dworze Rudolfa II. Trzydniowe obrady obejmowały zagadnienia stylu sztuki rudołfińskiej, malarstwa pejzażowego, rzeźby, architektury gotyckiej 16 i 17 wieku, rzemiosła artystycznego oraz kolekcjonerskiej działalności Rudolfa. Reprezentujący Polskę prof. J. Białostocki mówił w problemach manieryzmu w sztuce światowej.

II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

AMSTERDAM. W nowopowstałym Muzeum Van Gogha zgromadzono 150 obrazów, 400 rysunków, 600 listów oraz 2.000 publikacji, poświęconych życiu i twórczości wielkiego malarza.

BERLIN. Nowe muzeum, zwane Berlin Museum, zlokalizowane w b. Collegienhaus, zbudowanym w latach 1734—35 przez Ph. Gerlacha, obejmuje kolekcje obrazów i obiektów odnoszących się do przeszłości Berlina.

BONN. Rheinisches Landesmuseum, prowadzące szeroko zakrojoną działalność oświatową, wyposażyło sale wykładowe w nowo-

czesną aparaturę projekcyjną i zreorganizowało ekspozycję, przystosowując ją do współczesnych wymogów dydaktycznych i naukowych.

FRANKFURT. Gromadzone od lat, bogate zbiory rzemiosła artystycznego znalazły wreszcie swe pomieszczenie w nowym specjalnie na ten cel przeznaczonym gmachu muzealnym. Na razie wyeksponowane zostały meble, fajansy i porcelana XVIII w.

GENEWA. Powstało tu nowe muzeum — Petit Palais. Jego fundatorem jest żyjący od 20 lat w Genewie kolekcjoner Oscar Ghez, którego zbiory (ponad 300 obrazów ukazujących rozwój malarstwa francuskiego od Renoira do Chagalla), stanowią podstawę nowo kreowanej placówki.

JAPONIA. Nieopodal Tokio powstało Hakone Art Museum, obejmujące wyłącznie zbiory rzeźby. Jet to największe tego typu muzeum w świecie. Jego dyrektorem został Seiji Tsutsumi.

KOLONIA. Wzbogacone depozytem Em. Ludwiga (przemysłowiec z Aachen), Wallraf-Richartz Museum, zreorganizowało swój dział malarstwa XX wieku, wcielając doń 90 dzieł powstałych w ciągu ostatnich 10 lat przedstawicielel Pop Art, Op Art oraz Hard Edge'a.

KRAKÓW. 18 stycznia, po remoncie i reorganizacji ekspozycji, Muzeum Etnograficzne w Krakowie otwarte zostało dla zwiedzających. Nowy sprzęt, ciekawy dobór eksponatów, oprawa plastyczna składają się na nietypową, interesującą ekspozycję, która obejmuje tak kulturę materialną jak i sztukę ludową.

KREFELD. Zamknięte od 30 lat Kaiser Wilhelm Museum otworzyło swe podwoje. Obok eksponowanych zabytków sztuki dawnej, główną rolę odgrywa sztuka współczesna, przede wszystkim malarstwo XX w. Muzeum posiada m.in. pięknego Kandinsky'ego z 1912 r. i cztery wspaniałe Mondriany.

LIZBONA. W 1969 r. odbyło się w Lizbonie uroczyste otwarcie nowego muzeum, które pomieściło zbiory Calouste Gulbekian. Kolekcja ta zawiera płótna malarzy francuskich od XVIII—XIX w., wyjątkowy zbiór monet greckich, tkaniny i dywany, brązy Rodina, manuskrypty i książki.

MARSYLIA. Po renowacji sal drugiego piętra w Muzeum Borély w Marsylii, pomieszczono tam wspaniałe dar Maurycego i Pauliny Feuillel de Borsat — zespół 300 rysunków i obrazów, obejmujący prace najznamienitszych twórców francuskich włoskich i flamandzkich.

PARYŻ. W sześciu nowootwartych salach Muzeum Carnavalet wyeksponowano obiekty ilustrujące życie paryskie od czasów Restauracji do współczesnych (rysunki Delacroix i Chassériau, rzeźby Dantana mł., pamiątki po G. Sand, dzieła Michela i Corota, Béranda, Boldiniego i Nittisa).

W związku z uroczystościami napoleońskimi otwarto w połowie marca w *Malmaison*, apartamenty cesarskie, niedostępne dotychczas dla publiczności.

III. WYSTAWY

AMSTERDAM. Rijksmuseum. Z okazji 300 rocznicy śmierci Rembrandta, Muzeum to eksponowało w dniach 11—IX.—30.XII. 24 najznamienitsze obrazy mistrza, wypożyczone przez

największe muzea świata. Towarzyszył im zespół 139 rysunków, opracowanych przez L. Frerichsa i P. Schatborna. Świetny katalog ze wstępem P. van Thiela (Nederland en Rembrandt 1609—1669), zawiera dobry wybór literatury oraz reprodukcje wszystkich wystawionych obiektów. Na marginesie wystawy odbyło się kolokwium naukowe na temat: „Rembrandt 1969”. W tymże Muzeum czynna była w maju wystawa fresków florenckich z XIII—XVI w. Obejmowała 70 najbardziej znanych w świecie dzieł (m.i. T. Gaddi, O. Masolino, P. della Francesca, Castagna, Fra Bartolomeo, A. del Sarto), pochodzących z kościołów i klasztorów Florencji.

ARRAS. Musée d'Arras eksponowało do 6.X. wystawę zatytułowaną „Légende dorée de la tapisserie du Moyen Age à nos jours”.

BADEN-BADEN. Miejskowa Kunsthalle zorganizowała we wrześniu—październiku ciekawą wystawę pt.: „Maler und Modell. Ein Thema aus fünf Jahrhunderten von Dürer bis Picasso”. Wyeksponowano 140 obrazów, rysunków i rycin 110 artystów. Katalog wystawy, bogato ilustrowany opracował dyrektor Kunsthalle, dr Gallwitz.

BERLIN-DAHLEM. Gabinet Rycin Muzeum w Dahlem prezentował w maju „Rzymski rysunek barokowy”. 150 prac 50 artystów (C. Maratta i Szkoła Seicenta, P. Batoni i M. Benefial), stanowią człon bogatej kolekcji Pacetti, nabytej w 1843 r. przez Waagena do ówczesnych Królewskich Muzeów Pruskich. Piękny, rozumowany katalog wystawy przygotował P. Dreyer.

W nowootwartej, zbudowanej wg projektów Mies van der Rohe *Nationalgalerie* w Berlinie, eksponowano w październiku—listopadzie prace płu.-am. malarza Jamesa Mac Neill Whistlera (1834—1903). Była to pierwsza tak wielka od czasów paryskiej w 1905 r., ekspozycja tego artysty. Wyboru 222 obrazów i rysunków, dokonał R. Spencer. Wystawione obiekty pochodziły ze zbiorów muzeów Anglii, Stanów Zjednoczonych i kolekcji prywatnych. Wśród nich pokazano szereg odkrytych ostatnio. Bardzo dobry, pięknie ilustrowany katalog opracowali W. Haftmann, A. Mc Laren Young oraz H. Bock.

W dniach od 22.V.—22.VI. czynna była w *Oranzerii* w *Charlottenburgu* wielka wystawa zatyt. „Barock u. Biedermeier im Nieder-Österreichischen Donauland.” 250 obiektów (Troger, Maulbertsch, Kremser, Waldmüller, Fendie), pochodziło głównie z Muzeum Dolnej Austrii oraz tamtejszych klasztorów. Z okazji inauguracji w b. Pałacu Sprawiedliwości nowego *Berlin Museum* wyeksponowano w nim 47 rysunków sygn. „D. Chodowiecki”. Pochodzą one z kolekcji Springera. Zdaniem berlińskiego historyka sztuki, H. Bauera są to fałszerstwa. Przekazane zostaną do ekspertyzy Instytutowi Dörnera w Monachium.

BODE-MUSEUM W BERLINIE uczciło rocznicę rembrandtowską dwiema wystawami (wrzesień—grudzień): 1. „Rembrandt Graphik aus der Stadt kunstsammlungen Weimar”, 2. Malerei der Rembrandt Schule aus der Gemäldegalerie Berlin”.

BERNO. Muzeum Sztuk Pięknych w Bernie eksponowało w dniach od 1.IV.—11.V. wspaniałą wystawę rysunków pejzażyistów holenderskich, wypożyczonych z Instytutu Niderlandzkiego w Paryżu.

BONN. Rheinisches Landesmuseum prezentowało w br. ponad 1000 rysunków holenderskich od XVII—XX w. z bogatej kolekcji H. van Leeuwen z Utrechtu. Paralelnie wystawiono

pochodzące z własnych zasobów obrazy reprezentowane w w.w. kolekcji. Katalog zawiera sporo nieznanych dotąd rysunków.

BOSTON. Wielkim wydarzeniem artystycznym była zorganizowana przez Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie retrospektywna wystawa prac Kirchnera. Pokazano 148 dzieł (oleje, akwarele, rysunki, pastele), doskonale wyselekcjonowanych z kolekcji prywatnych i publicznych całego świata.

BREMA. Kunsthalle wystawiała w sierpniu zespół 269 akwrel i rysunków francuskich XIX w. od Delacroix do Maillola, prezentując tym samym ostatnie swoje świetne nabytki. Katalog rozumowany, zawierający 91 reprodukcji opracował G. Busch, dyr. Kunsthalle.

BRUKSELA. Przypadającą w tym roku 400 rocznicę śmierci Bruegla St. uczciła Belgia szeregiem wystaw. Na największą uwagę zasługuje eksponowana w Muzeum Sztuki Dawnej ekspozycja pt: „P. Bruegel 1569—1969”. (20.VIII.—16.XI.). Wystawiono ok. 50 znamienitych dzieł mistrza, obok nich naturalnej wielkości fotografie obrazów artysty znajdujących się poza granicami kraju. Detale fotograficzne, bogata dokumentacja, radiografy, płyty, przezrocza, bogato ilustrowany katalog, kolokwium poświęcone malarzowi — wszystko to przyczyniło się do niezwykle powodzenia i sukcesu wystawy.

BUDAPESZT. W lipcu — sierpniu czynna była w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych wystawa arcydzieł malarstwa francuskiego z zasobnych zbiorów Ermitażu: „Od Poussina do Picassa”. 25 wystawionych dzieł pozwoliło po raz pierwszy na porównanie z posiadanymi przez muzea węgierskie zbiorami z tego zakresu.

DREZNO. Gemälde Galerie prezentowała latem, zorganizowaną przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie, Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie wystawę malarstwa weneckiego. Na szczególną uwagę zasługuje katalog towarzyszący tej wystawie: wstęp J. Białostockiego, definiujący charakter malarstwa weneckiego, teksty J. B. Menza, G. A. Safarika, A. Czobor oraz ułożone w porządku alfabetycznym (artystów) wystawione dzieła, każde reprodukowane, doskonale skomentowane.

DÜSSELDORF. Staraniem Reńskiego Stowarzyszenia Sztuki eksponowano w miejscowej Kunsthalle jedną z najznakomitszych obecnie w Niemczech kolekcję W. Hacka, obejmującą dzieła sztuki klasycznej, średniowiecznej (przede wszystkim szkoły kolońskiej i reńsko-mozańskiej) oraz awangardowej moderny (Francuzi — Delaunay, Léger; Niemcy — Kirchner, Morgner, Ernst; Rosjanie — Kandinsky, Malewicz, Hiszpanie — Miró, Tapies). Wystawie, trwającej od 23.IV—29.VI. towarzyszył katalog ze wstępem W. Hacka.

FLORENCJA. Gabinet Rycin florenckich Ufficjów prezentował w dniach od 15.IX.—26.X. wystawę 82 rysunków ze zbiorów Galerii Narodowej w Kanadzie i Muzeum w Ottawie: „Od Dürera do Picassa”. W wielkiej mierze były to dzieła mistrzów francuskich — z najwcześniejszych wyróżniała się „Głowa kardynała” Daniela Dumontier z 1622 r. Katalog opracowali L. S. Olschi i J. Sutherland Boggs.

GENEWA. Muzeum Sztuki i Historii. Na tegorocznej Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu „Xylon V”, wystawiało swe prace 115 artystów. Polskę reprezentowali St. Fijałkowski, T. Jakubowska, Zb. Lutomski, M. Malina, E. Śliwińska, St. Wojtowicz.

GENUA. W Palazzo Bianco czynna była w dniach od 8.IX.—9.X. interesująca wystawa dzieł malarzy genueńskich 17 i 18 stulecia, pochodzących z kolekcji prywatnych i publicznych. Wystawiono 148 prac.

HAMBURG. Dla uczczenia setnej rocznicy hamburskiej Kusthalle zorganizowano we wrześniu — październiku wielką wystawę zat. „Mistrz Francke i sztuka ok. 1400 r. Arcydzieła grafiki. Czterdziestu wybitnych grafików z lat 1450—1950.”

JAPONIA. Muzea w Kyoto, Tokio i Fukoaka wystawiały w dniach od 23.VIII.—7.XII, prace Gauguina. Była to pierwsza w Japonii, kompletna ekspozycja dzieł tego artysty. 114 obiektów (32 obrazy, 12 rzeźb, akwarele, gwasze, monotypie), wypożyczyły muzea Francji, Stanów Zjedn., Szwajcarii. Dobry katalog obejmował artykuły M. Kawakita, R. Nacenty, R. Cogniata i D. Wildensteina.

KOLONIA. Z wystaw zorganizowanych w br przez Wallraf-Richartz Museum na szczególną uwagę zasługuje ekspozycja zatyt. „Max Beckmann i ekspresjoniści niemieccy”, ze znanej kolekcji Mortona D. Maya z St. Louis (28.XII.—23.II.).

KOPENHAGA. W Muzeum Thorwaldsena czynna była wiosną wystawa pt. „Duńscy artyści we Włoszech w latach 1770—1870”, Centralną postacią pokazu był Thorwaldsen.

KRAKÓW. Dla uczczenia 150 lecia istnienia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie zorganizowano w maju br 3 wystawy, mające na celu ukazanie rozwoju krakowskiej uczelni od 1818 r. do czasów współczesnych.

LONDYN. Victoria and Albert Museum eksponowało w dniach od 18.VII.—31.VIII. wielką, bardzo interesującą wystawę rycin G. Stubbs'a, jednego z najwybitniejszych w skali światowej malarzy zwierząt, oraz od 10.VII.—14.IX. „Sztukę baroku w Czechach” (rzeźba i malarstwo) ze wspaniałym „Zmartwychwstaniem” Sprangera, pochodzącym z Galerii Narodowej w Pradze.

British Museum zorganizowało — w związku z uroczystościami rembrandtowskimi — wystawę ostatnich szkiców i rysunków wielkiego malarza. Wystawiono 24 prace od „Autoportretu” z 1648 r do „Kobiety” z 1661 r. Wspaniały katalog wystawy opracował jej organizator Chr. White. Ekspozycje pochodziły z muzeów Amsterdamu, Wiednia oraz innych kolekcji europejskich i amerykańskich.

Tate Gallery pokazała w kwietniu retrospektywę prac R. Mapplethorpe'a. Wystawiono 101 obrazów z lat 1926—1966.

LOZANNA. W Muzeum Kantonalnym Sztuk Pięknych w Lozannie czynne były w br dwie ciekawe wystawy:

1. W dniach 13.V.—18.IX. — IV Międzynarodowe Biennale Tkaniny Artystycznej, zorganizowane przez Centre Internationale de la Tapisserie ancienne et moderne. Polskę reprezentowała m. in. M. Abakanowicz, której nowatorstwo techniczne w tej dziedzinie zostało w pełni uznane.
2. W październiku eksponowano „Tapisseries anciennes des XVIe, XVIIe XVIIIe s.”, tkane we Flandrii, Francji, Niemczech i Włoszech pochodzące ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie.

LUBEKA. St. Annen Museum w Lubece uczciło 100-lecie śmierci F. Overbecka znamienitą wystawą jego rysunków.

Z wielkiego zespołu tego typu prac malarza (238 sztuk), pokazano 91 dzieł, kładąc główny nacisk na wczesny okres jego twórczości. Były to w większości rysunki wykonane w Lubece, Wiedniu i Rzymie. Katalog opracował J. Chr. Jensen (Heidelberg), najlepszy obecnie znawca dzieła Overbecka.

MALBORK. IV Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego (czerwiec) zgromadziło prace 60 wybitnych grafików współczesnych z całego świata. Wstęp do katalogu napisał T. Przykowski. Po raz pierwszy przyznano 9 srebrnych medali.

METZ. W Muzeum w Metz eksponowano w dniach 6.VII.—14.IX. świetną retrospektywę prac Manessiera. Dobrze udokumentowana najlepszymi dziełami artysty pochodzącymi z muzeów francuskich i obcych. ukazywała jego ewolucję od 1935—1968 r.

MONACHIUM. Staatliche Graphische Sammlung zorganizowała, trwającą do 19. października wystawę „Arcydzieł sztuki europejskiej ze zbiorów szwajcarskich.” Były to głównie rysunki i akwarele ze znanej kolekcji z Winterthur. Ze szczególnym pietyzmem wyeksponowano dzieła Van Gogha, Cézanne’a i Redon, grupując wokół nich prace Corota, Delacroix, Jongkinda a także Maneta, Renoira, Picassa i Gromaire’a. Osobno pokazano rysunki rzeźbiarzy od Rodina do Maziniego.

MONTREAL. Uroczystości rembrandtowskie w Kanadzie, rozpoczęły się 9 stycznia otwarciem wystawy 120 dzieł mistrza i jego uczniów, zorganizowanej przez Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu. Jej niewątpliwym osiągnięciem jest doskonała selekcja prac uczniów i przyjaciół Rembrandta. Wedetą wystawy był Job — J. Lievensa. Katalog, bogato ilustrowany opatrzyli wstępem dyr. Carter oraz prof. J. Bruyn z Amsterdamu.

MOSKWA. Do największych wydarzeń ekspozycyjnych w Zw. Radzieckim zaliczyć należy wystawę francuskiego malarstwa okresu romantyzmu, zorganizowaną przez Luwr a pokazaną w Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie i leningradzkim Ermitażu (grudzień 1968—kwiecień 1969). Wystawiono ponad 100 dzieł od Géricaulta aż do Guicharda, Dore i Carpeaux, których działalność świadczy o witalności prądu, żywego jeszcze w czasie powstającego impresjonizmu.

W stu lecie urodzin Matissa, *Muzeum im. Puszkina* w Moskwie posiadające jedną z najpiękniejszych kolekcji prac tego malarza, zorganizowało prezentację kilkudziesięciu płócien, rysunków i temper, wypożyczonych również z paryskich zbiorów córki artysty. Była to największa z urządzonych w ostatnich latach, wystawa dzieł Matissa.

Eksponowana w *Muzeum Sztuki Staroruskiej* w Moskwie niezwykle bogata wystawa staroruskiej sztuki ludowej, obejmująca broń, ubiory, złote ozdoby pochodzące ze zbiorów Ermitażu, Galerii Tretiakowskiej i Muzeum im. Rublova, cieszyła się wielkim, zainteresowaniem i dużą frekwencją.

NORYMBERGA. W czerwcu odbyło się w Norymberdze I Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej pt.: „Sztuka konstruktywistyczna: elementy i założenia”. Wystawiono 170 dzieł 150 artystów z 22 krajów. Wyróżniały się świetne zespoły prac J. Albersa, E. Lissitzkyego, Van Doesburga i Bulla. Polskę reprezentowali Zb. Gostomski, H. Stażewski, R. Winiarski. Równocześnie zorganizowano szereg wystaw retrospektywnych, ukazujących twórczość prekursorów tego kierunku. Z nich najbardziej interesującą była urządzona w *Fembohaus* pt.: „Jamnitzer, Lencker, Stoer — trzej konstruktywiści norym-

berscy XVI w.” Towarzyszył jej bardzo dobry katalog ze wstępem M. M. Prechta.

NOWY JORK. Muzeum S. R. Guggenheima przygotowało piękną wystawę Brancusiego, eksponując 84 rzeźby i 23 rysunki. Wyboru dokonał S. Geist, rzeźbiarz i autor wydanej ostatnio monografii artysty.

W tymże *Muzeum* czynna była w dniach 19.IX.—16.XI. wielka wystawa Rey Lichtensteina, przedstawiciela Pop-artu. Pokazano 100 najlepszych dzieł wykonanych w latach 1961—1969, szczeg. „Świątynię Apolla”, „Katedrę w Rouen”. Organizatorką była Diana Waldmann, która przygotowała też katalog wystawy.

Metropolitan Museum w Nowym Jorku eksponowało, zorganizowaną wspólnie z Uniwersytetem w Kolumbii wystawę sztuki baroku florenckiego ze zbiorów amerykańskich. Katalog opracował H. Hibbard.

Muzeum Sztuki Graficznej w Nowym Jorku zorganizowało wyjątkową wprost wystawę prac prymitywów amerykańskich 1670—1810. Wystawiono 115 rycin (w tym 105 ze znakomitej kolekcji J. W. Middendorfa), z których 48 unikalnych, istniejących w jednym lub dwu egzemplarzach. Katalog reprodukujący wszystkie wystawione obiekty, opracował J. Shadwell. Wiele z eksponatów, nieprzeciętnej wartości, nie było dotąd znanych najlepszemu specjalście zagadnienia Staufferowi.

OSLO. Eksponowana w Galerii *F 15* wystawa prac Hasiora, stała się, jak poprzednio w Sztokholmie, sensacją artystyczną sezonu.

OTTAWA. Zorganizowana przez Muzeum w Ottawie wystawa pt.: „J. Jordaens 1593—1678” (29.XI.1968—5.I.1969). była największą jaką dotychczas poświęcono wym. artyście, Eksponowano 115 prac malarskich, 159 rysunków, 30 rycin, wypożyczonych z największych muzeów świata (m.in. Autoportret z rodzicami i rodzeństwem — z Leningradu, Pokłon pasterzy — z Kassel). Wybór dzieł i opracowanie świetnego katalogu — M. Jaffé. Na wystawie eksponowano również 2 obrazy z Muzeum Narodowego w Warszawie.

PARYŻ. *Luwr* — W stuletnią rocznicę otrzymania przez Luwr słynnej kolekcji La Caze’a, wystawiono wybór z 580 ofiarowanych przezeń wspaniałych dzieł. Przede wszystkim pokazano szczególnie interesujących zbieracza mistrzów XVIII w.: 8 obrazów Watteau, 15 Guardiiego, 10 Fragonarda, arcydzieła Rigaud, szkołę północną — Rubensa (z płótnami z kościoła Jezuitów w Antwerpii), Rembrandta (Zuzanna i starcy, Betsabe), 19 Teniersów oraz bogatą kolekcję Małych Mistrzów. Wystawiono też Włochów — obrazy Giordano, Lanfranco, Fontebasso, Ricciiego.

Gabinet Rycin w Luwrze prezentował doskonale przygotowaną ekspozycję (maj—październik) rysunków Federico i Taddeo Zuccaro, jak i ich bezpośrednich poprzedników. Wyboru 105 prac dokonał R. Bacon, autor równocześnie przedmowy do katalogu, zawierającego również interesujące studium J. Gera.

25. kwietnia otwarto w *Petit Palais*, trwającą do 21 lipca wystawę „Tysiąc lat sztuki w Polsce”. Zorganizowana z inicjatywy A. Malraux i strony polskiej, obejmowała 350 najznakomitszych dzieł sztuki polskiej od wczesnego średniowiecza do czasów Młodej Polski, pochodzących z 24 muzeów naszego kraju. Wspaniała katalog zawierał przedmowę A. Cacan i wstęp J. Banacha.

Spośród licznych ekspozycji upamiętniających 200 rocznicę urodzin Napoleona, najznamienniejszą była zorganizowana przez G. Huberta w *Grand Palais* (czerwiec—grudzień), mająca na celu ukazanie kariery skromnego oficera, który był kolejno generałem, konsulem, cesarzem; jego działalność jako głowy państwa, twórcy instytucji, protektora sztuki, literatury i nauki.

Muzeum Sztuki Zdobniczej poza niezwykle interesującą wystawą prac Muncha (marzec—kwiecień), prezentowało w dniach od 21.V.—29.VII. retrospektywę prac P. Delvaux. Wystawa, obejmująca 80 dzieł, była pierwszą w Paryżu, poświęconą temu wielkiemu artyście belgijskiemu. Bogato ilustrowany katalog zawierał studium E. Langui: *Le monde de Delvaux*.

W obydwu *Muzeach Sztuki Współczesnej*, z okazji 50 lecia Bauhausu przygotowano wystawy szeroko omawiające ten kierunek. Założeniem organizatorów było ukazanie możliwie najwszechstronniej działalności tej grupy (malarstwo, rzeźba, architektura, meblarstwo, tkaniny, teatr, fotografia, etc.), także w zakresie stosowanych przez jej członków nowatorskich metod pedagogicznych, zarówno w teorii, jak i praktyce.

Oranżeria prezentowała w br. dwie, wielkiej miary wystawy:

1. Styczeń—marzec Retrospektywa prac Mondriana, przygotowana przez Seuphora;
2. Czerwiec—wrzesień: 290 dzieł Degasa, pochodzących ze zbiorów Luwru.

Całość dzieła artysty po raz pierwszy została udostępniona publiczności. Katalog opracowali organizatorzy wystawy: Adhémar, Pradel i Serullaz.

Musée de l'homme. Od marca do września trwała w w. Muzeum świetna, po raz pierwszy zorganizowana w Europie wystawa „Arcydzieł sztuki indiańskiej i eskimoskiej”. Wystawiono 185 dzieł pochodzących z największych muzeów kanadyjskich.

Muzeum Rodina. Retrospektywa prac Archipienki, pierwsza we Francji, obejmowała 78 rzeźb, wybór rysunków i litografii, streszczających działalność Archipienki od czasu jego przybycia do Paryża (1908), do ostatnich prac wykonanych w 1963 r. Bogato ilustrowany katalog zawierał teksty Apollinaira, Habasqua oraz przedmowę S. D. Ripleya.

Instytut Niderlandzki prezentował w dniach od 1.II.—16.III. wyjątkowo piękny zespół 182 rysunków pejzażystów holenderskich XVII w. Wystawie towarzyszyły: wspaniała katalog przygotowany przez C. Hassela oraz album, zawierający reprodukcje wszystkich ekspozycyjnych obiektów.

POZNAŃ. Do najważniejszych wystaw, ekspozycyjnych w br. w Muzeum Narodowym w Poznaniu zaliczyć należy:

1. Wystawę monograficzną prac A. Kobzdej, obejmującą 80 dzieł pochodzących z lat 1961—1969 (24.III.—2.V.).
2. Wystawę zat.: „Plastyka poznańska w 25 leciu PRL”. (23.VI.—27.IX.) Ekspozycją 163 prace malarskie, 71 rzeźb, i 134 grafiki.

Muzeum Narodowe w Poznaniu przygotowało też dla *Sao Paulo* (W ramach X Biennale Sztuki) specjalny pokaz 30 prac J. Malczewskiego, pochodzących z Muzeum. Katalog, wydany w języku portugalskim, opracowała A. Ławniczakowa.

SÈVRES. Wybór najlepszych obiektów złożył się na rozgarniętą w nowych salach Muzeum Ceramiki w Sevrès wystawę

zatytułowaną: „Faïence fine française des origines à 1820.” (czerwiec—październik). Organizatorem niezwykle ciekawego pokazu i autorem katalogu był H. P. Fourest, dyr. Muzeum.

SZTOKHOLM. Muzeum Narodowe ekspozycją w marcu—kwietniu „Arcydzieła Galerii Drezdeńskiej”. Były to przede wszystkim obrazy zgromadzone przez Augustów II i III oraz niemieckie malarstwo romantyczne i porcelana.

WARSZAWA. Muzeum Narodowe prezentowało od września do października wystawę sztuki starobułgarskiej. Ekspozycją z muzeów w Sofii, Tyrnowie i klasztorów bułgarskich ilustrowały rozwój sztuki od XIII—poł. XIX w.

W tymże *Muzeum* wystawiono „Malarstwo weneckie XV—XVIII wieku”, pochodzące ze zbiorów wszystkich muzeów polskich, uzupełnione obiektami wypożyczonymi przez galerie Drezna, Pragi i Budapesztu. Pokazano 212 obrazów, wśród których znalazły się dzieła najwybitniejszych Weneccjan, jak Tintoretta, Tycjana, Tiepola i in. Obszerny katalog opracowano zbiorowo pod redakcją J. Michałkovej i bogato zilustrowano. Wystawa była potem przewieziona do Budapesztu, Pragi i Drezna.

WASZYNGTON. National Gallery of Art, dla uczczenia zmarłej w sierpniu Ailsy Mellon Bruce, wystawiła 50 spośród wspaniałych dzieł, zakupionych od 1950 r. dzięki funduszon donatorki. M.i. ekspozycją Ginevre de Benci—Leonarda, Św. Jerzego—Van der Weydena i Czytającą—Fragonarda. Od 30 kwietnia do 2 listopada czynna była w tymże *Muzeum* wystawa 66 obrazów Constable'a (pejzaże morskie, portrety), pochodzących z kolekcji P. Mellon.

WENECCJA. Tegoroczne III Biennale Sztuki Dawnej w Wenecji (lipiec—grudzień) odbywało się pod znakiem malarzy weneckich XVIII w.: „Dal Ricci al Tiepolo.” Komisarzem wystawy (której punktem szczytowym był Tiepolo) oraz autorem katalogu był p. Zampetti.

WIEDENŃ. Wiedeńska Albertina zorganizowała w br. wspaniałą wystawę zat. „Callot i jego epoka”. Realizator ekspozycji, E. Knab, pokazał ciekawy zespół dzieł artysty uzupełniony pracami jego prekursorów i następców.

ZÜRICH. Muzeum Sztuk Pięknych prezentowało w dniach od 16.III.—5.X. 350 prac graficznych P. Picassa.

IV. ZAKUPY DARY

GANDAWA. Po długich wysiłkach i poszukiwaniach Muzeum w Gandawie nabyło wspaniałe dzieło Ensora „La vieille aux masques”, wypełniając dotkliwą lukę w muzealnym zbiorze dzieł tego artysty.

OTTAWA. Po wystawie dzieł Jordaensa, ekspozycją w Muzeum Narodowym, zakupiono do jego zbiorów obraz tego artysty zat.: „Młodzi piszcza jak starzy grają”.

KARLSRUHE. Kunsthalle, która w ostatnim dziesięcioleciu wzbogaciła się dziełami malarstwa francuskiego od XIV—XVII w., zakupiła znakomite dzieło H. Rigaud — Portret Karola Augusta de Matignon, marszałka Francji, sygn. 1708.

KOLONIA. Muzeum Schnütgen nabyło Madonnę z Ollesheim, znamenite dzieło rzeźby nadreńskiej sprzed 1300 r. jedno

z pierwszych przedstawień stojącej Madonny z Dzieciątkiem.

MUZEUM SZTUKI DALEKIEGO WSCHODU otrzymało za pośrednictwem Fundacji Thyssen, bogate i wartościowe archiwum dotyczące malarstwa i pisma chińskiego, pochodzące z kolekcji W. Winterfeldt-Contag.

LOS ANGELES. County Museum zakupiło wspaniałą kolekcję sztuki hinduskiej, nepalskiej i tybetańskiej, należącą do Nasli i Alice Heeramanek. Uzupełnione 345 świeżo nabytymi obiektami zbiory Muzeum, stawiają je w rzędzie pięciu muzeów świata, posiadających poza Indiami tak bogaty i znamienity zespół tej sztuki.

LONDYN. *National Gallery* zakupiła dzięki pomocy rządu plafon Tiepola: „Wenus powierzająca Chronosowi małego

Erosa,” odkryty wraz z czterema innymi płótnami tego malarza w salonie ambasady ZRA.

NOWY JORK. Museum of Modern Art otrzymało 45 płócien ze wspaniałej kolekcji G. Stein, ofiarowanych przez Rockefellera, Whitney, Daleya i Meyera.

PARYŻ. Musée d'Art Moderne otrzymało od p. Cuttoli i A. Laugier 14 obrazów Picassa, pochodzących z okresów: 1911—14, 1928—30 i 1956 w tym 5 wspaniałych papier-collé.

INNE. Sotheby ma zamiar otworzyć w *Monachium* swą filię. Miasto to stanie się po Paryżu i Florencji, poważnym etapem w ekspansji wpływów Sotheby w Europie.

Dominika Cicha

Z DZIAŁALNOŚCI POLSKICH MUZEÓW HISTORYCZNYCH

I. KONGRESY, ZJAZDY, KONFERENCJE, UROCZYSTOŚCI

BIAŁYSTOK. W dniu 9 czerwca odbyła się w Domu Technika sesja naukowa p.t. „Rozwój nauki na Białostocczyźnie w 25-leciu PRL”, na której wygłoszono referaty w ramach programu prac Sekcji Nauk Historycznych. Sesja odbyła się z udziałem przedstawicieli zainteresowanych muzeów.

BYDGOSZCZ. Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, Wojewódzki Komitet Obywatelski Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa w Bydgoszczy ogłosiły konkurs na temat „Okres cierpienia i walki w malarstwie, rzeźbie, rysunku i grafice”. Konkurs został rozpisany z okazji przypadającej we wrześniu 1969 r. 30-jej rocznicy wybuchu II Wojny Światowej. Prace konkursowe zostały eksponowane we wrześniu w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

BYTOM. Z okazji 10-lecia działalności Uniwersytetu Powszechnego Towarzystwa Wiedzy Powszechnej przy Muzeum Górnośląskim została w dniu 21 maja zorganizowana konferencja popularno-naukowa.

DUBIECKO. Z okazji otwarcia w dn. 10 czerwca na Zamku w Dubiecku Muzeum Biograficznego Ignacego Krasickiego odbyła się sesja popularno-naukowa p.t. „Z przeszłości i tradycji kulturalnych Dubiecka”. Sesja została zorganizowana przez Muzeum i Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemyśle.

GDAŃSK. W dniu 2 kwietnia na wojewódzkiej naradzie poświęconej muzealnictwu i służby konserwatorskiej omówiono także problemy związane z działalnością Muzeum Stutthof w Sztutowie i sprawę upamiętnienia miejsc walki i męczeństwa.

GLIWICE. W dniu 7 maja odbyło się uroczyste zakończenie VI-ego roku wykładowego Uniwersytetu Kultury przy Muzeum w Gliwicach zorganizowanego przez Muzeum i Zarząd Wojewódzki Towarzystwa Wiedzy Powszechnej.

KRAKÓW. W Muzeum Historycznym m. Krakowa odbyło się w dniu 14 czerwca pierwsze zebranie Rady Naukowej Muzeum, na którym przyjęto regulamin działalności Rady i główne kierunki pracy Muzeum Historycznego m. Krakowa.

ŁAMBINOWICE. W dniu 21 kwietnia miało miejsce w Muzeum Martyrologii Jeńców Wojennych w Łambinowicach posiedzenie Rady Muzealnej. Podjęto wiele uchwał dotyczących dalszej działalności Muzeum m.in. w sprawie przyspieszenia opracowania tematu: „Polacy w hitlerowskich obozach jenieckich”, wydania monografii obozu w Łambinowicach, ewidencji uporządkowanych cmentarzy jenieckich w kraju i za granicą oraz prac nad zagospodarowaniem b. obozów jenieckich. W dniu 22 kwietnia w Muzeum Martyrologii Jeńców Wojennych odbyła się konferencja naukowa p.t. „Zbrodnie Wehrmachtu na jeńcach wojennych nie mogą ulec przedawnieniu”. Konferencja została zorganizowana przez Muzeum oraz Okręgową Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich w Opolu.

ŁÓDŹ. W Muzeum Historii Włókiennictwa obradowała w dn. 12 maja Sekcja Muzealna Zarządu Okręgu Związku Zawodowego Pracowników Kultury. Na konferencji połączonej ze zwiedzeniem ekspozycji Muzeum, omówiono m.in. problemy dotyczące udziału muzeów łódzkich i województwa w obchodach 25 -lecia PRL.

MAJDANEK. W Państwowym Muzeum na Majdanku odbyło się w dn. 2 czerwca posiedzenie Rady Muzealnej Muzeum oraz Rady Naukowej Towarzystwa Opieki nad Majdankiem. Na dwóch konferencjach omówiono sprawozdanie z działalności Muzeum za rok 1968, plan działalności na 1969 r. i przygotowania do uroczystości związanych z odsłonięciem pomnika. Jednym z głównych tematów obrad Rady Naukowej była przygotowywana monografia b. obozu koncentracyjnego na Majdanku.

MALBORK. Od stycznia 1969 r. przy współpracy Muzeum Zamkowego i Towarzystwa Opieki nad Zamkiem odbywają się comiesięczne koncerty muzyki i poezji, które mają miejsce w sali recepcyjnej Zamku.

OŚWIĘCIM. Dla uczczenia rocznicy wyzwolenia obozu oświęcimskiego i przygotowań do centralnych uroczystości związanych z 25-letnią rocznicą oswobodzenia obozu przypadającą w 1970 r., odbyła się w dn. 25 i 26 stycznia na terenie Państwowego Muzeum w Oświęcimiu konferencja, w której wzięli udział delegaci Klubów byłych Więźniów Oświęcimia zorganizowanych przy Zarządach Okręgów Związku Bojowników o Wolność i Demokrację. W dn. 26 stycznia w 24 rocznicę wyzwolenia obozu młodzież miasta Oświęcimia wzięła udział

w składaniu wieńców i w uroczystym marszu, w liczbie z ok. 300 uczniów szkół podstawowych i średnich.

W Państwowym Muzeum w Oświęcimiu odbyła się w dniach 13 i 14 czerwca narada b. więźniów „Dzieci Oświęcimia” poświęcona analizie działalności najmłodszych więźniów obozu koncentracyjnego, zrzeszonych w Klubach b. Więźniów Oświęcimia.

PŁOCK. Z okazji 90-lecia urodzin Eugeniusza Przybyszewskiego odbyła się w dn. 16 czerwca w Muzeum Mazowieckim konferencja naukowa p.t. „Eugeniusz Przybyszewski — rewolucjonista, historyk, pedagog”.

POZNAŃ. W Muzeum Historii Ruchu Robotniczego im. M. Kasprzaka odbyło się posiedzenie Rady Muzealnej tej placówki. Jednym z głównych punktów programu dyskusji było omówienie założeń do scenariusza stałej ekspozycji Oddziału Muzeum w Cytadeli. Głównym akcentem nowo organizowanej filii tego Muzeum ma być ukazanie na szerokim tle historycznym roli twierdzy jako instrumentu ucisku pruskiego przeciw Słowiańszczyźnie oraz przedstawienie przebiegu walk o wyzwolenie Poznania i Cytadeli w lutym 1945 r.

W maju miał miejsce w Poznaniu zjazd społecznych Opiekunów Zabytków Ziemi Wielkopolskiej, który zakończył obchody związane z Dniami Opieki nad Zabytkami. Uczestnicy Zjazdu obradowali w Pałacu Górków w Poznaniu, siedzibie Muzeum Archeologicznego.

SZTUTOWO. W Muzeum w Sztutowie odbyło się w dn. 10 czerwca posiedzenie Zespołu Konsultacyjnego, który omówił problemy związane z działalnością naukowo-oświatową w muzeach martyrologii.

WARSZAWA. Na posiedzeniu Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa omówiono działalność programową Państwowego Muzeum w Oświęcimiu oraz Muzeum Martyrologii Jeńców Wojennych w Łambinowicach.

Pod przewodnictwem ministra J. Wierzbickiego obradowało w dniu 23 maja Prezydium Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, które zajęło się działalnością muzeów martyrologii w Sztutowie i na Majdanku. Omówiono plany działalności tych muzeów oraz postępy prac przy budowie monumentalnego pomnika na terenie b. hitlerowskiego obozu koncentracyjnego na Majdanku.

Z inicjatywy Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Komisji Opieki nad Zabytkami przy Zarządzie Głównym PTTK odbyło się w Warszawie w dniu 14 i 15 czerwca doroczne spotkanie aktywu społecznych opiekunów zabytków z udziałem 40 osób. Wręczono z tej okazji odznaki „Za opiekę nad zabytkami.”

Muzeum Lenina w Warszawie przygotowało w dniu 20 kwietnia dla uczczenia 99 rocznicy urodzin Lenina imprezę artystyczną połączoną z finałem ogólnopolskiego turnieju czytelniczego pt. „Lenin—Rewolucja—Polska.”

ŻARNOWIEC. W Muzeum Marii Konopnickiej odbyło się w dniach 17 i 18 maja posiedzenie Rady Muzealnej, która przedyskutowała m.in. zorganizowanie muzeum w Suwałkach, gdzie urodziła się M. Konopnicka oraz budowę pomnika poetki w Kaliszu.

II. NOWE I ZREORGANIZOWANE MUZEA

BYDGOSZCZ. Na terenie województwa bydgoskiego istnieje ok. 600 „Izb Pamięci Narodowej”. Funkcję koordynatora i opiekuna „Izb Pamięci” pełni Muzeum im. Leona Wyczół-

kowskiego w Bydgoszczy, które posiada Dział Walki i Martyrologii.

DUBIECKO. W dniu 10 czerwca otwarte zostało na Zamku w Dubiecku Muzeum Biograficzne Ignacego Krasickiego zorganizowane przez Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemysłu oraz Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie. Cennej pomocy nowo zorganizowanemu Muzeum udzieliły także Zakłady Płyt Pilśniowych w Przemysłu.

KRAKÓW. W dniu 25 marca dokonano otwarcia Muzeum Historii Teatru Krakowskiego (Oddział Muzeum Historycznego m. Krakowa). Wystawa ilustrująca dzieje sceny krakowskiej od jej początków do chwili współczesnej została udostępniona społeczeństwu z okazji obchodów 25-lecia PRL., 75-lecia Teatru im. J. Słowackiego oraz Międzynarodowego Dnia Teatru.

W dniu 23 maja zostało otwarte Muzeum Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie. Ekspozycja mieści na 1.000 m. kw. i przedstawia półwiekową historię tej uczelni.

Trwają przygotowania do otwarcia w dworku „Rydłówka” w Bronowicach pod Krakowem muzeum poświęconemu pamięci Stanisława Wyspiańskiego, Lucjana Rydla i okresowi Młodej Polski. W dworku tym odbywała się akcja „Wesela” St. Wyspiańskiego. W siedzibie przyszłego muzeum projektuje się zgromadzenie pamiątek i dokumentów historycznych związanych z twórczością Wyspiańskiego, Rydla i epoką Młodej Polski, jak i zbiory regionalne. Organizowane muzeum stanowić będzie oddział Muzeum Historycznego m. Krakowa.

RĄBLÓW, pow. Puławy. W dniu 18 maja otwarto tu Muzeum Ruchu partyzanckiego, oraz odsłonięty został pomnik ku czci walczących tu i poległych partyzantów Armii Ludowej. Muzeum powstało z inicjatywy harcerzy w Puławach im. Bohaterów Armii Ludowej, przy pomocy Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

WARSZAWA. Trwają przygotowania do otwarcia w Głównym Urzędzie Statystycznym w Warszawie muzeum poświęconego działalności i rozwojowi placówek i organów statystyki. Projektuje się m.in. ekspozycję maszyn i urządzeń przedstawiających na tle historycznym pracę przeliczeniową i metody zestawień i opracowań statystycznych. Nowo organizowane muzeum należałoby do jednych z nielicznych tego typu w muzealnictwie światowym.

WROCŁAW. Daleko zaawansowane są prace nad gromadzeniem eksponatów do organizowanego we Wrocławiu Muzeum Ruchu Młodzieży, powstałego z inicjatywy Zarządu Wojewódzkiego Związku Młodzieży Socjalistycznej. Na siedzibę przyszłego Muzeum przeznaczono największy na Dolnym Śląsku Klub Młodzieżowy „Piwnica Świdnicka” we Wrocławiu.

III. NABYTKI

BIAŁYSTOK. Dział Numizmatyczny Muzeum Okręgowego w Białymstoku wzbogacił się o zespół banknotów m.in. z okresu Insurekcji Kościuszkowskiej. Generalnego Gubernatorstwa i XX-lecia międzywojennego. Zbiory Działu powiększyły się także o skarb monet pochodzących w Wilna złożony z 133 numizmatów, wśród których zasługują na uwagę dwudenary i półgrosze litewskie z okresu panowania Zygmunta Augusta.

BYTOM. Plakaty i druki z okresu wyborów do sejmiku w 1952 r. były przedmiotem zakupów Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Ekspozycje z okresu dziejów najnowszych są coraz częściej obiektem zainteresowań muzeów w Polsce. Sztandar Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” z Łagiewnik, druki z lat 1944/45 oraz plakaty współczesne z okresu 1945—1968 znacznie zasiliły zbiory Działu Historycznego Muzeum w Bytomiu.

CHORZÓW. Muzeum w Chorzowie powiększyło swe zbiory o cenną kolekcję 160 odznak pułkowych z okresu II Rzeczypospolitej.

Dział Historyczny Muzeum w Chorzowie powiększył swe zbiory o druki ulotne, afisze, rozporządzenia i.t.p. z okresu plebiscytu oraz druki zwarte z XIX wieku, świadczące o polskości Śląska. Dział Numizmatyczny uzyskał 31 monet śląskich od XVI wieku.

ŁÓDŹ. Do zbiorów Teatru im. Stefana Jaracza wpłynęło wiele fotografii, programów i afiszy teatralnych będących cennym źródłem historycznym do dziejów sceny łódzkiej.

OPOLE. Zbiory historyczne Muzeum Śląska Opolskiego powiększyły się o starodruki, mapy śląskie z XVII-XVIII wieku, druki ulotne z okresu Powstań Śląskich i Plebiscytu oraz oryginał schematu organizacyjnego III Powstania Śląskiego.

OŚWIĘCIM. Państwowe Muzeum w Oświęcimiu prowadzi od wielu lat intensywną działalność w zakresie powiększenia własnych zbiorów. W okresie do połowy 1969 r. ekspozycje Muzeum powiększyły się m.in. o nowe dzieła plastyczne o tematyce obozowej m.in. 38 plakatów w tym 30 plakatów z NRF, 68 obrazów i grafik oraz wiele pamiątek obozowych, fotografii i dokumentów.

POZNAŃ. Nieprezentowany dotychczas w zbiorach polskich i unikalny na świecie egzemplarz skrzypiec Giuseppe Guarneriego, wykonanych ok. 1742 r. nabyło Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu. Skrzypce stanowią bliźniaczy instrument słynnej „Canone” Paganiniego i pochodzą prawdopodobnie z Warszawskiej Kapeli Królewskiej. Zbiory Muzeum Historii Ruchu Robotniczego im. M. Kasprzaka w Poznaniu powiększyły się w 1968 r. o 2.616 pozycji. Obok malarstwa i grafiki o tematyce rewolucyjnej cennymi nabytkami muzeum były m.in. grypsy szkoleniowe z 1936 r. przekazane przez Więzienie w Rawiczu, pisane przez działaczy KPP i inne materiały dokumentacyjne.

WARSZAWA. Cech Złotników, Zegarmistrzów, Optyków, Grawerów i Brązowników m. st. Warszawy zrekonstruował pamiątkowy zegar, który niegdyś wyznaczał więźniom regulaminowy czas spacerów. Zegar został ofiarowany przez Cech Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej.

IV. WYSTAWY

BIAŁYSTOK. W dn. 6 lutego w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego została otwarta wystawa p.t. „Węgierski rewolucyjny ruch robotniczy”. Ekspozycja została przygotowana przez Węgierski Instytut Kultury w Warszawie i Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie. Wystawa była uprzednio w 1968 r. ekspozycja w Muzeum Lenina w Warszawie.

„Rozwój i upowszechnienie Oświaty, Nauki i Kultury w województwie Białostockim” — to tytuł wystawy okoli-

cznościowej otwartej w dniu 19 lipca w ramach obchodów 25-lecia PRL przez Muzeum Okręgowe w Białymstoku.

BYDGOSZCZ. Z okazji 25-lecia PRL została otwarta w dniu 16 lipca ekspozycja pt. „Rozwój gospodarczy i terytorialny Bydgoszczy w 25-leciu PRL”. Wystawa, która była czynna do stycznia 1970 r. stanowiła syntezę rozwoju gospodarczego i przestrzennego miasta w ostatnim ćwierćwieczu.

CIESZYN. W Muzeum w Cieszynie dokonano otwarcia w dniu 22 lipca wystawy pt. „Śląsk Cieszyński w latach 1848—1969”. Ekspozycja przedstawia w oparciu o bogaty materiał historyczny walkę ludu śląskiego o polskość tej ziemi i rozwój Śląska w latach niepodległości.

Przy współpracy z Sekcją Numizmatyczną Polskiego Towarzystwa Archeologicznego, Muzeum w Cieszynie zorganizowało (od 22 lipca do 10 sierpnia) wystawę monet, banknotów i medali. Ekspozycja była przeglądem numizmatów od czasów Bolesława Krzywoustego i wzbudzała szczególne zainteresowanie wśród zwiedzających interesującą kolekcją monet z czasów Księstwa Cieszyńskiego.

Ciekawą imprezę wystawienniczą zorganizowało Muzeum w Cieszynie przygotowując z okazji XXV-lecia PRL pokaz 155 sztuk rzadkiej broni, zbroi i części mundurowych z własnych zbiorów. Na materiał ekspozycyjny złożyły się m.in. militaria z okresu wypraw krzyżowych, wojny 30-letniej, XIX wieku oraz z I Wojny Światowej.

„Plakat polityczny Polski Ludowej z lat 1944—1969” był głównym tematem ekspozycji zorganizowanej przez Muzeum w Cieszynie z okazji wyborów do sejmiku i rad narodowych.

CZĘSTOCHOWA. W dniu 18 stycznia otwarto w Muzeum w Częstochowie wystawę pt. „50 lat KPP”. Ekspozycja była poświęcona dziejom KPP regionu częstochowskiego.

Wystawa pn. „25 lat Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego” została otwarta w dn. 23 lipca w Muzeum w Częstochowie z okazji 25-lecia PRL.

GLIWICE. W dniach od 27 stycznia do 1 marca czynna była w Muzeum w Gliwicach wystawa pt. „Śląsk w pierwszych latach Władzy Ludowej.” Wśród licznych ekspozycji do najciekawszych należał zbiór sztandarów miejskich i zakładowych PPR i PPS, jak i zbiór druków ulotnych i obwieszczeń z pierwszych dni po wyzwoleniu. Ekspozycja została przygotowana z okazji 24 rocznicy wyzwolenia Śląska spod okupacji hitlerowskiej.

GRODKÓW. Z okazji 200 rocznicy urodzin Józefa Elsnera czynna była w dniach od 7.VI do 30.VI wystawa obrazująca życie i działalność znanego kompozytora.

KRAKÓW. 8.000 osób zwiedziło wystawę pt. „Stanisław Wyspiański, 15.I.1869—15.I.1969” otwartą w dniu 15 stycznia w Muzeum Historycznym m. Krakowa.

Z niezwykle interesującą ekspozycją wystąpił Oddział Zbiorów Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie organizując wystawę pt. „Łuk w rozwoju historycznym”. Na wystawie otwartej w dniu 1 lutego, ekspozycja 30 łuków umiejętnie wiążąc dzieje tej broni z kunsztem rzemiosła artystycznego, reprezentowanego przez najciekawsze egzemplarze tej broni.

W zabytkowej kamienicy „Krzysztofor” przy Rynku Głównym nastąpiło otwarcie w dniu 8 marca wystawy teatralnych kolekcji Antoine’a Cierplikowskiego, znanego fryzjera paryskiego, który darował je Muzeum Teatralnemu w Warszawie. Organizatorem ekspozycji było Muzeum Historyczne m. Krakowa.

W Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie została otwarta w dniu 10 maja wystawa dawnych planów Krakowa i Warszawy. Na wystawie zgromadzono 48 planów Krakowa i 56 planów Warszawy. Wśród nich uwagę specjalistów przyciągały m.in. widok Krakowa z 1493 r. z dzieła H. Schedla oraz „Varsaviana” jak np. przekrój 3 Bram Nowomiejskich z 1673 r., plan okopów otaczających Warszawę z 1770 r. oraz jedyny w Polsce plan parafii św. Krzyża w Warszawie z 1786 r.

W dniu 24 maja dokonano w Muzeum Historycznym m. Krakowa z okazji Dni Oświaty, Książki i Prasy otwarcia wystawy pn. „Z dziejów drukarstwa i prasy krakowskiej”. Ekspozycja była przeglądem dotychczasowych zbiorów Muzeum Historycznego w dziedzinie gromadzenia materiałów z przeszłości i teraźniejszości działalności drukarni krakowskich. Wystawiono ok. 200 interesujących obiektów, które stanowią podstawę dla zorganizowania w niedalekiej przyszłości Muzeum Historii Drukarstwa Krakowskiego.

W Muzeum Narodowym w Krakowie dokonano w dniu 24 maja otwarcia interesującej wystawy pt. „Uzbrojenie dawnej Japonii”. Ekspozycja jest rzadkim w muzealnictwie polskim przeglądem uzbrojenia i oporządzenia Japonii od czasów najdawniejszych do 1868 r. Wśród unikalnych eksponatów atrakcją był miecz datowany z 1392 r.

W „Krzysztoforach” otwarto w dniu 14 czerwca wystawę pn. „Kraków w starej fotografii”, która została przygotowana przez Muzeum Historyczne m. Krakowa.

W dniu 26 czerwca dokonano w Domu Jana Matejki otwarcia interesującej wystawy pn. „Zakupy i dary dla Domu Jana Matejki w 25-lecie PRL”. W tym czasie Muzeum wzbogaciło się o 334 eksponaty związane z życiem i twórczością polskiego artysty. Na wystawie eksponowano m.in. obrazy olejne Matejki jak „Portret Gropplera”, „Autoportret”, „Mikołaj Kopernik” oraz „Stańczyk udający ból zębów”.

Otwarcie w dniu 17 lipca wystawy w Muzeum Historycznym m. Krakowa pt. „Plakat Krakowski” zainaugurowano uroczystości 25-lecia PRL w Krakowie i woj. krakowskim. Przejawiające dużą aktywność wystawienniczą Muzeum Historyczne zgromadziło na ekspozycji ponad 300 plakatów pochodzących ze zbiorów własnych krakowskiego muzeum i archiwum Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego w Krakowie.

ŁÓDŹ. W dniu 8 marca udostępniono publiczności wystawę pn. „Majdanek w oczach młodzieży” zorganizowaną przez Muzeum na Majdanku, Muzeum Historii Ruchu Robotniczego w Łodzi oraz Towarzystwo Opieki nad Majdankiem — Oddział w Łodzi. Na materiał ekspozycyjny złożyły się prace malarskie i graficzne wykonane przez młodzież.

Dzieła polskich artystów-tkaczy, których twórczość zdobyła dużą popularność za granicą, zostały eksponowane na wystawie otwartej w dniu 31 marca w Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. Wystawa została zatytułowana „Artyści tkacze w Polsce Ludowej.”

Dzięki współpracy z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie otwarto w dniu 6 maja wystawę p.t. „Karol Świerczewski-Walter”. Ekspozycja została przygotowana przez Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego w Łodzi, w którego siedzibie została zorganizowana.

MAJDANEK. Z cenną inicjatywą wystawienniczą wystąpiło Państwowe Muzeum na Majdanku adaptując otwartą w listopadzie 1967 r. wystawę p.t. „Partyzantka radziecka na Lubel-

szczyźnie” na ekspozycję objazdową dla ZSRR., gdzie wystawa była udostępniona od 8 maja do końca sierpnia 1968 r. społeczeństwu obwodu brzeskiego ZSRR.

W Państwowym Muzeum na Majdanku została otwarta w dniu 8 maja III Ogólnopolska wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby „Przeciw Wojnie”. 120 autorów nadesłało na wystawę 332 prace. Ekspozycja wzbudziła duże zainteresowanie wśród społeczeństwa; w okresie od maja do lipca zwiedziły ją 12.064 osoby.

W wyniku ogłoszonego konkursu przez Państwowe Muzeum na Majdanku i Kuratorium Okręgu Szkolnego w Lublinie na prace plastyczne wykonane przez młodzież na temat „Majdanek w oczach młodzieży”, wykonano ponad 2.000 pozycji z dziedziny grafiki, malarstwa i rzeźby. Najlepsze prace ekspozowano na otwartej w dniu 15 września przez Przewodniczącego Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, ministra Janusza Wieczorka, wystawie p.t. „Majdanek w oczach młodzieży”.

Państwowe Muzeum na Majdanku zorganizowało wystawę 79 prac plastycznych młodzieży oraz fotogramów artysty-fotografika W. Stana o tematyce obozowej, dla ośrodków polonijnych w USA.

PŁOCK. W Muzeum Mazowieckim w Płocku została otwarta w dniu 21 stycznia wystawa p.t. „PPR w walce.”

POZNAŃ. Ekspozycję ukazującą dzieje walki narodu polskiego z naporem germańskim na przestrzeni wieków otwarto w dniu 26 kwietnia w siedzibie Muzeum Historii Ruchu Robotniczego w Poznaniu. Autorzy scenariusza położyli szczególny nacisk na wyeksponowanie okresu lat 1794—1939.

W salach Ratusza Poznańskiego, siedzibie Muzeum Historycznego dzięki inicjatywie Muzeum Narodowego w Poznaniu, otwarto w dniu 19 lipca stałą wystawę p.t. „Poznań w Polsce Ludowej”. Szczególnym walorem ekspozycji był jej naukowy i dokumentalny charakter.

PRZEMYŚL. W dniu 26 lipca w Muzeum Ziemi Przemyskiej dokonano otwarcia wystawy p.t. „Osiągnięcia gospodarcze i kulturalne miasta i powiatu Przemyśl w 25-lecie PRL.” Z inicjatywy Muzeum udostępniono społeczeństwu w dniu 16 sierpnia wystawę pn. „Historia Zamku w Krasieczynie”, którą zorganizowano na terenie zabytkowego zespołu parkowo-pałacowego w Krasieczynie.

RZESZÓW. Rzadko spotykana w muzealnictwie polskim, ze względu na unikalny charakter obiektów, wystawa pt. „Stroje kobiece XIX i początków XX wieku” została otwarta w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie. Wystawa była czynna od 10 lutego do końca marca 1969 r.

SZAMOTUŁY. Muzeum Ziemi Szamotulskiej w Szamotułach było realizatorem otwartej w dniu 18 stycznia wystawy p.t. „Mieszkańcy powiatu szamotulskiego w Powstaniu Wielkopolskim”.

SZRENIAWA. Wystawę objazdową pn. „Wpływ postępowych i rewolucyjnych ruchów robotniczych na wieś polską w latach 1918—1968” przygotowało Muzeum Rolnictwa w Szreniawie. Ekspozycja została otwarta w dniu 23 lipca. w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

TORUŃ. W programie przygotowań do uroczystości kopernikańskich w Muzeum Okręgowym w Toruniu (Oddział „Dom Kopernika”) została otwarta w lutym 1969 r. wystawa p.t. „Kopernikana ze zbiorów w Szwecji”. Na ekspozycji zgromadzono fotografie m.in. strony tytułowej traktatu medycznego

Petrusa de Montagnana, listu M. Kopernika z lutego 1524 r. do biskupa M. Ferbera i inne. Ekspozycja została zrealizowana w salach Ratusza dla uczczenia 496 rocznicy urodzin polskiego astronoma.

TORUŃ. Dla uczczenia 25-ej rocznicy PRL udostępniono społeczeństwu w dniu 22 lipca w Muzeum Okręgowym wystawę przedstawiającą działalność Muzeum w zakresie gromadzenia zbiorów.

WARSZAWA. W stolicy zostało zorganizowane pierwsze w Polsce i należące do rzadko spotykanych w świecie Muzeum Wodociągów. Początek tej interesującej placówki muzealnej dała ekspozycja p.t. „Warszawskie wodociągi wczoraj i dzisiaj”. Wystawa została otwarta w dniu 16 stycznia w przededniu 24 rocznicy wyzwolenia miasta.

W Muzeum Teatralnym w Warszawie została otwarta w dniu 15 stycznia wystawa upamiętniająca setną rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego.

Muzeum Teatralne zorganizowało otwartą w dniu 2 kwietnia ekspozycję pt. „Włoska plastyka teatralna XVI—XX wieku”. Na ekspozycję złożyły się zbiory Muzeum Teatralnego przy Teatrze La Scala w Mediolanie. Wystawa włoska była ekspozycją wymienną za zorganizowaną przez warszawskie Muzeum Teatralne wystawę otwartą w dniu 30 listopada 1968 r. w Mediolanie p.t. „Opera w Polsce”.

W dniu 5 maja otwarto w Muzeum Teatralnym w Warszawie wystawę poświęconą życiu i twórczości Stanisława Moniuszki. Muzeum Teatralne przy udziale Towarzystwa Przyjaciół Książki przygotowało wystawę pt. „Teatr Polski w XIX wieku”. Ekspozycja została otwarta w dniu 13 maja. Na materiał ekspozycyjny złożyły się głównie druki teatralne wypożyczone z tej okazji przez członków Towarzystwa Przyjaciół Książki.

Z okazji obrad w Warszawie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego została otwarta w Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki w dniu 8 czerwca wystawa pt. „50 lat pod olimpijską flagą”.

W Muzeum Historycznym m.st. Warszawy udostępniono społeczeństwu w dniu 31 lipca wystawę pt. „Powstanie Warszawskie w fotografii i pamiątkach”. Ekspozycja została przygotowana z okazji obchodów 30-ej rocznicy Września i 25-ej rocznicy Powstania Warszawskiego.

WIELUŃ. W dniu 1 września dokonano w Muzeum Ziemi Wieluńskiej otwarcia wystawy pt. „Wieluń oskarża” zorganizowanej z okazji Sesji Naukowej poświęconej 30-ej rocznicy bombardowania Wielunia przez lotnictwo hitlerowskie w pierwszym dniu II Wojny Światowej.

WŁOCŁAWEK. W dniu 14 czerwca nastąpiło w Muzeum Kujawskim otwarcie wystawy pt. „Ordery, odznaczenia i odznaki PRL”. Udział w ekspozycji wzięło Muzeum w Chorzowie, które użyczyło swych zbiorów.

WROCŁAW. 2.000 monet wyeksponowano na wystawie czynnej od kwietnia do maja 1969 r. i zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Medalierskiej. Wybicie medalu pamiątkowego uświetliło otwarcie wystawy.

Muzeum Architektury i Odbudowy i Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu przygotowały otwartą w dniu 8 czerwca w Instytucie i Muzeum Historii m. Drezna wystawę pt. „Wrocław — polskie miasto nad Odrą”.

W dniu 13 czerwca została otwarta w Muzeum Architektury i Odbudowy wystawa pn. „Pomniki walki” z okazji obchodów XXV-lecia PRL.

Jan Kosim

Z DZIAŁALNOŚCI POLSKICH MUZEÓW ETNOGRAFICZNYCH

I. ZJAZDY, KONFERENCJE, UROCZYSTOŚCI

BĘDZIN. W dniach 3.I.—5.I. 1969 roku odbył się V Przegląd Zespołów Herodowych. Organizatorem była Komisja Miejska Koordynacyjna d/s Upowszechniania Kultury.

BUKARESZT. I Międzynarodowy Festiwal i Konkurs Folkloru „Roumanie 69” odbył się w Bukareszcie w dniach 26.VIII—4.IX. 1969 roku. W międzynarodowej wystawie wzięły udział Jugosławia, Francja, Mongolia, NRD, Polska Węgry. Wyróżniała się bardzo korzystnie ekspozycja polska, przygotowana przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. W konkursie folklorystycznym wystąpiło 21 zespołów, Polskę reprezentowali „Rzeszowiacy” z Mielca. W Prezydium Sesji Naukowej na temat folkloru i sztuki ludowej zasiadał przedstawiciel Polski — dr Kazimierz Pietkiewicz, który wygłosił referat na temat opieki nad sztuką ludową w Polsce.

GDAŃSK-WEJHEROWO. W ramach Dni Folkloru Gdańskie-go odbyła się w dniach 11—12 października 1969 roku II Sesja poświęcona współczesnemu regionalizmowi. Organizatorami byli: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie Oddział w Wejherowie, Wojewódzki Dom Kultury w Gdańsku, Wydział Kultury PPRN w Wejherowie.

DYNÓW. Dzięki staraniom miejscowych władz i instytucji kulturalnych odbyły się w dniach 21—29 czerwca 1969 roku „Dni folkloru pogórza Dynowskiego”.

KIELCE. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach w dniu 10 kwietnia 1969 roku zorganizowało konferencję szkoleniową dla pomocniczych pracowników naukowych Muzeum Świętokrzyskiego i muzeów regionalnych województwa kieleckiego.

W Kielcach, w dniach 14—16 listopada 1969 roku, odbyła się III Ogólnopolska Konferencja Etnograficzna zorganizowana przez IHKM PAN. Celem Konferencji było omówienie Syntezy Etnografii Polski i przeanalizowanie osiągnięć metodologicznych w 25-leciu PRL.

OPOLE. W ramach IX Dni Ludowej Twórczości Artystycznej Opolszczyzny odbyło się uroczyste zakończenie konkursu, zorganizowanego przez Muzeum Śląska Opolskiego, pod hasłem „Zbieramy ludowe baśnie, bajki, podania”... W wyniku konkursu pozyskano bogate i wartościowe materiały.

PŁOCK. W dniach 20—23 VI 1969 roku odbył się II Ogólnopolski Festiwal Folklorystyczny w Płocku. W ramach Festiwalu otwarto wystawy: „Współczesna tkanina ludowa w Polsce”, „Strój i instrument ludowy”.

POZNAŃ. W dniach 18—19 kwietnia 1969 roku odbyło się w Poznaniu III Etnograficzne Seminarium Amerykanistyczne, w którym, między innymi, uczestniczyli pracownicy Działu Pozaeuropejskiego Państwowego Muzeum Etnograficznego. W dniach 16—17 czerwca 1969 roku odbyła się w Poznaniu Ogólnopolska Sesja Naukowa pt. „Folklor w życiu współczesnym”. Była ona akcentem kulminacyjnym odbywającego się w dniach 12—18 czerwca 1969 roku Festiwalu Folkloru Polskiego — imprezy o zasięgu ogólnokrajowym.

TORUŃ. Muzeum Etnograficzne w Toruniu zorganizowało w dniach 4—5 maja 1969 roku seminarium szkoleniowe dla terenowych pracowników muzealnych województwa bydgoskiego.

W dniach 10—11 października 1969 roku odbyło się w Muzeum Etnograficznym w Toruniu XLIV Walne Zgromadzenie Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. W czasie odbywającej się Sesji Naukowej obradowała Sekcja Muzealna pod przewodnictwem dr Kazimierza Pietkiewicza.

WARSZAWA. 16 maja 1969 roku odbyło się zebranie Zespołu Doradczego do spraw Parków Etnograficznych i Budownictwa Drewnianego przy Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków. Przedmiotem obrad Zespołu było uzgodnienie problematyki i terminów planowanych konferencji naukowych i zjazdów. W związku z rezygnacją prof. dr Ksawerego Piwockiego z funkcji przewodniczącego Zespołu, obowiązki te podjął prof. dr Roman Reinfuss.

W ramach Obchodów 25-lecia PRL Zarząd Okręgowy Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, Państwowe Muzeum Etnograficzne oraz Stołeczny Dom Kultury w Warszawie zorganizowały 26 maja 1969 roku „Wieczór Polskiej Kultury Ludowej”. Prelekcję — „Mecnat państwowy nad polską sztuką ludową w okresie 25-lecia PRL” wygłosił dr Kazimierz Pietkiewicz. W części artystycznej wystąpiły zespoły amatorskie, odbyło się spotkanie z twórcami ludowymi, Muzeum Etnograficzne zorganizowało wystawę pt. „Skarby polskiej sztuki ludowej”.

ZAKOPANE. W schronisku na Polanie Chochołowskiej w dniu 19 maja 1969 roku obradowała konferencja poświęcona

problemom związanym z ochroną zabytkowych szafasów pasterskich na halach tatrzańskich. W wyniku konferencji Wojewódzki Konserwator Zabytków przygotował wnioski zmierzające do zachowania i wykorzystania dla celów turystycznych pewnej liczby szafasów.

W dniach 6—14 września 1969 roku odbył się w ramach „Jesieni Tatrzańskiej” II Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich. Z okazji tej imprezy otwarto wystawę pt. „Sztuka Ludowa Podhala w XXV-leciu PRL” oraz pokaz strojów regionalnych.

II. WYSTAWY, NOWE EKSPOZYCJE I NABYTEKI

BYTOM. W Muzeum Górnośląskim czynna była w maju i czerwcu 1969 roku wystawa fotogramów Stefana Deptuszeńskiego pt. „Jugosławia, kraj, ludzie, zabytki”. Część fotogramów obrazowała bogatą kulturę ludową narodów Jugosławii.

W dniu 18.XII 1969 roku otwarta została wystawa pt. „Sztuka ludowa środkowego Banatu”. Wystawa zorganizowana została ze zbiorów Muzeum w Zrenjanie w Jugosławii.

CHRZANÓW. Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Chrzanowie wystąpiło z wnioskiem o utworzenie przy Muzeum w Chrzanowie Oddziału — Ruiny Zamku w Lipowcu wraz z Parkiem Etnograficznym.

GLIWICE. Dział Etnografii Muzeum Gliwickiego wspólnie z Wydziałem Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej przeprowadził coroczny konkurs na „Najpiękniejszą kraszankę śląską”. Na wystawie pokonkursowej zgromadzono pisanki wykonane przez 20 twórczyń z powiatu gliwickiego.

GRODZISK MAZOWIECKI. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Regionalne PTTK w Grodzisku Mazowieckim zorganizowały wystawę pt. „Ludowe kowalstwo artystyczne”. Otwarcie nastąpiło 4 czerwca 1969 roku w Muzeum Regionalnym PTTK w Grodzisku Mazowieckim.

JAWORZYNA. W chacie Jana Bojki — rzeźbiarza ludowego zgromadzono znaczną liczbę zabytków kultury beskidzkiej.

KRAKÓW. W początkach roku 1969 — 18 stycznia nastąpiło uroczyste otwarcie nowej ekspozycji w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Na uwagę zasługuje interesująca forma ekspozycji, bogactwo i ciekawy dobór eksponatów.

W Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego, 1 lutego 1969 roku dokonano otwarcia wystawy pt. „Łuk w rozwoju historycznym”, jako pierwszej tego rodzaju wystawy w kraju. Duży zespół eksponatów egzotycznych wypożyczony został z Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Staraniem Bułgarskiego Ośrodka Kultury i Muzeum Etnograficznego w Krakowie w dniu 11 marca 1969 roku zorganizowana została wystawa pt. „Bułgarskie stroje ludowe”. Muzeum Etnograficzne wydało publikację pod takim samym tytułem. Wystawa zorganizowana została dla uczczenia dwudziestopięciolecia Bułgarskiej Republiki Ludowej.

Muzeum Etnograficzne w Krakowie zorganizowało wystawę pt. „Ule zdobione”. Otwarcie nastąpiło 16 czerwca 1969 roku w gmachu Muzeum.

„Beboki” — strachy ustawiane w polu, mające odstraszać ptactwo od zasiewów, zboża itp. — pod tym tytułem otwarta

została wystawa w Muzeum Etnograficznym w Krakowie w dniu 26 maja 1969 roku, Na tę interesującą i nietypową wystawę złożyły się fotogramy Jana Kurkiewicza.

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Prezydium Rady Narodowej Miasta Krakowa oraz Muzeum Etnograficzne w Krakowie były organizatorami wystawy „Pamiętki historii i kultury RFSRR”, której otwarcie nastąpiło 21 października 1969 roku. Wystawa została zorganizowana w ramach Dni Kultury ZSRR.

W dniu 7 grudnia 1969 roku w Muzeum Historycznym m. Krakowa nastąpiło otwarcie wystawy pt. „Szopki krakowskie”.

LUBLIN. Dnia 1 marca 1969 roku otwarta została w Muzeum Okręgowym w Lublinie wystawa pt. „Rybołówstwo ludowe na Lubelszczyźnie”. Wystawę, przygotowaną w oparciu o zbiory własne, zorganizował Dział Etnograficzny Muzeum.

„Sztuka ludowa Lubelszczyzny” — pod tym tytułem, otwarta została wystawa dnia 11.XII.1969 roku. Organizatorami wystawy byli: Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie i Muzeum Okręgowe w Lublinie.

W salach Muzeum Okręgowego w Lublinie eksponowano wystawę sztuki ludowej ze zbiorów Muzeum im. Deri z miasta Debrecen na Węgrzech.

ŁĘCZYCA. Organizatorami wystawy pod tytułem „Łęczycka Sztuka Ludowa” były: Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Łęczycy, Łódzka Rozgłośnia Polskiego Radia i Muzeum w Łęczycy. Otwarcie nastąpiło 3 marca 1969 roku na zamku łęczyckim.

ŁOMŻA. Muzeum w Łomży przy współpracy miejscowych władz i Muzeum Okręgowego w Białymstoku rozpoczęło wspólnie ze Szkołą Podstawową w Łysej organizację, konkursu z nagrodami na tradycyjną palmę wielkanocną, wycinankę kurpiowską powiatu kolneńskiego. Z uzyskanych eksponatów urządzono wystawę pokonkursową.

ŁOWICZ. Muzeum Narodowe w Warszawie — Oddział w Łowiczu oraz Wydział Kultury PRN w Łowiczu zorganizowały wystawę (pokaz pokonkursowy) pt. „Współczesna Łowicka Sztuka Ludowa”, której otwarcie nastąpiło dnia 20 czerwca 1969 roku. Wystawa została zorganizowana w ramach obchodów XXV rocznicy PRL.

Dnia 29 października 1969 roku zorganizowana została wystawa „Wyrobów sztuki ludowej produkcji Spółdzielni”, przez Radę i Zarząd Spółdzielni „Sztuka Łowicka”, dla uczczenia XXV-lecia PRL i XX-lecia Cepelii.

ŁÓDŹ. Ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w dniu 29.IX.1969 roku nastąpiło otwarcie wystawy pt. „Polska tkanina ludowa” w gmachu Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego.

NEUCHÂTEL. W Muzeum Etnograficznym w Neuchâtel 14 czerwca 1969 roku została otwarta wystawa „Japonia — tysiąc lat istnienia teatru”. Na otwarcie wystawy przybył ambasador Japonii w Szwajcarii.

OPOLE. Dział Etnografii Muzeum Opolskiego wzbogacił się o nowe, interesujące eksponaty — rzeźby i obrazy z XVII i XVIII wieku z terenu Śląska.

OPOCZNO. Rada i Zarząd „Opocznianki” Spółdzielni Pracy Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Opocznie organi-

zowały w dniu 3 czerwca 1969 roku wystawę, na której pokazano eksponaty zebrane w wyniku konkursu na pamiątki ludowe oraz przegląd produkcji Spółdzielni.

PULAWY. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie przygotowało, w ramach współpracy z zakładami przemysłowymi, wystawę pt. „Wieś o jakiej zapominamy” (tradycyjna kultura ludowa wsi puławskiej). Otwarcie wystawy, która została przygotowana dla Zakładów Azotowych w Puławach, nastąpiło dnia 10 maja 1969 roku w Pawilonie Zakładów.

RZESZÓW. W Muzeum Okręgowym w Rzeszowie nastąpiło otwarcie w dniu 29 sierpnia 1969 roku, wystawy pt. „Opieka Państwa nad twórczością ludową w XXV-leciu PRL.” W czasie uroczystego otwarcia wystąpiła kapela ludowa z Grząski.

SANNIKI. Muzeum Mazowieckie w Płocku i Koło Regionalne Towarzystwa Miłośników Ziemi Gostyńskiej w Sannikach zorganizowały wystawę sztuki ludowej. Otwarcie wystawy nastąpiło 25 maja 1969 roku w świetlicy PGR w Sannikach.

SIERADZ. Muzeum w Sieradzu w lipcu 1969 roku udostępniło trzy nowe wystawy: „XX-lecie pracy wycinankarskiej Józefy Chaładaj”; „XV-lecie Zespołu Tkaczek Ludowych w Monicach”; „Garncarstwo Hicronima Muszyńskiego — 35 lat pracy”.

SOKÓŁKA. „Tkanina sokolska na tle sztuki ludowej białostockizny” — pod tym tytułem otwarta została wystawa 30 października 1969 roku w Sokółce.

TELEGTE. W Telegte w Westfalii odbyła się, urządzana rokrocznie przez miejscowe muzeum, wystawa szopek ludowych. Polska reprezentowana była piętnastoma eksponatami pochodzącymi ze zbiorów muzeum krakowskiego.

TOMASZÓW MAZOWIECKI. 19.VII. 1969 roku nastąpiło otwarcie stałej ekspozycji etnograficznej obrazującej dzieje, kulturę i sztukę ludową regionu. Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim powstało w 1927 roku.

TARNOWSKIE GÓRY. W czerwcu 1969 roku udostępniono zwiedzającym nową wystawę etnograficzną pt. „Strój i sprzęt ludowy ziemi tarnowskiej” w Muzeum w Tarnowskich Górach.

WARSZAWA. 7 lutego 1969 roku w Ośrodku Kultury Czechosłowackiej nastąpiło otwarcie wystawy „Rozwój muzealnictwa w CSRS” zorganizowanej z okazji 150-lecia jego istnienia. Z tej okazji odbyło się dnia 10.II.1969 roku spotkanie muzeologów warszawskich z przedstawicielami muzealnictwa czechosłowackiego, w którym udział wzięła duża grupa pracowników Państwowego Muzeum Etnograficznego.

Z inicjatywy Zarządu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki otwarta została w dniu 19 lutego 1969 roku wystawa pt. „Budownictwo drewniane Rzeszowszczyzny”. Zaprezentowano fotogramy, przede wszystkim cennych, zabytkowych cerkiewek drewnianych z różnych powiatów województwa.

Katedra Socjologii Kultury U.W. oraz Biblioteka Uniwersytecka zorganizowały wystawę pt. „Ludowe malarstwo regionu podhalańskiego”. Otwarcie nastąpiło 9.VI.1969 roku w Pałacu Kazimierzowskim.

W dniu 6 października 1969 roku, staraniem Muzeum Tatrzańskiego, „Cepeli” oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk

Pięknych w Warszawie, odbyła się wystawa pt. „Podhalańskie malarstwo na szkle w XXV-leciu PRL”.

W „Domu Chłopa” w dniu 17 października 1969 roku nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy pt. „Wycinanka kurpiowska”. W salach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy została otwarta w dniu 30.V.1969 roku wystawa — „Indonezja — broń, rzemiosło i sztuka”. Organizatorem było Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, z którego zbiorów oraz kolekcji Andrzeja Wawrzyniaka została zorganizowana wystawa. Ośrodek Kultury i Informacji NRD w Warszawie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Dom Kultury Łużyckiej w Budziszynie zorganizowały wystawę „Sztuka Ludowa Łużyc”. Na uroczystym otwarciu wystąpili artyści ludowi.

WIŚLA. W istniejącym w Wiśle Oddziale Muzeum Cieszyńskiego organizuje się centrum działu etnograficznego.

WŁOCŁAWEK. Efektem przeprowadzonych penetracji etnograficznych w pow. radziejowskim był zakup cennych eksponatów, które wzbogaciły zbiory Muzeum.

Muzeum Kujawskie w marcu 1969 roku otwarta została wystawa pod nazwą „Sieradzkie kowalstwo ludowe”.

Muzeum Etnograficzne w Łodzi było współorganizatorem wystaw: „Pieniądz za drutami kolczastymi”, „Kobieta na banknotach świata”, które odbyły się w marcu 1969 roku w Muzeum Kujawskim we Włocławku.

WROCŁAW. W marcu 1969 roku odbyła się w Oddziale Muzeum Śląskiego wystawa pt. „Pisanki, kraszanki, malowanki”.

W pierwszym kwartale 1969 roku czynna była wystawa „Stroje ludowe na Dolnym Śląsku” w Oddziale Muzeum Śląskiego. „Sztuka ludności przesiedlonej z Białorusi” — pod tym tytułem zorganizowało Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Śląskiego, wystawę w dniach 25.V.—3.VI.1969 roku. Muzeum zorganizowało wystawy etnograficzne w Kłodzku i Głuchowie pow. Trzebnica.

Związek Łużyckich Serbów „Domowina” w Budziszynie, Dyrekcja Muzeum Śląskiego we Wrocławiu zorganizowały w dniu 25.X.1969 roku wystawę pt. „Serbołużycanie”. Otwarcie nastąpiło w gmachu Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.

ZABRZE. „Szopki krakowskie” — pod tym tytułem, ze zbiorów Muzeum Historycznego w Krakowie, w dniu 18 stycznia 1969 roku otwarto wystawę w Muzeum w Zabrze.

„Tradycyjna kultura ludowa Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego” — stała ekspozycja etnograficzna została udostępniona zwiedzającym w Zabrze. Jest ona wynikiem wieloletnich etnograficznych penetracji terenowych. Otwarcie nastąpiło 29 maja 1969 roku.

ŻYRARDÓW. W ramach stałej współpracy Państwowego Muzeum Etnograficznego z Osiedlowym Domem Kultury w Żyrardowie otwarta została 26 kwietnia 1969 roku wystawa pt. „Twórcy ludowi i ich dzieła w XXV-leciu PRL”. Pracownicy Muzeum ogłosili w 1969 roku szereg odczytów z cyklu pt. „Wędrowki egzotyczne”, który jest kontynuowany.

III. WYDAWNICTWA I DZIAŁALNOŚĆ POPULARYZATORSKA

BIAŁYSTOK. W pierwszym kwartale roku 1969 Muzeum Okręgowe w Białymstoku kontynuowało, ciesząc się dużym zainteresowaniem społeczeństwa, cykl pt. „Wędrowki egzotyczne” prowadzony wspólnie z Wojewódzkim Domem Kultury i Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

BYTOM. Na Uniwersytecie Powszechnym T.W.P. działającym przy Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, w roku oświatowym 1968/1969, odbył się cykl wykładów z zakresu etnografii. Tematyka wykładów obejmowała wybrane zagadnienia z etnografii Polski i krajów Europy.

GLIWICE. Dla uczczenia 25-lecia PRL w Muzeum Gliwickim otwarto Ośrodek Popularyzacji Wiedzy o Ziemi Gliwickiej. Zadaniem Ośrodka jest, między innymi, popularyzowanie wiedzy z zakresu etnografii.

KRAKÓW. Przy Muzeum Etnograficznym w Krakowie, w dniu 31 marca 1969 roku, nastąpiło uroczyste otwarcie Klubu, którego głównym zadaniem jest popularyzacja etnografii. W Klubie — w pierwszym półroczu jego działalności — organizowane były imprezy otwarte ogłaszane w prasie i ogólnie dostępne. Poza godzinami i dniami czynności Klubu organizowano imprezy zamknięte dla poszczególnych środowisk zawodowych.

ŁOMŻA. Muzeum w Łomży wydało, dzięki pomocy Wydziału Kultury PRN we wrześniu 1969 roku, informator muzealny w ramach Materiałów Regionalnych Kurpiowsko-Łomżyńskich. Tytuł publikacji — „Kurpiowskie Muzeum na wolnym po-

wietrzu w Nowogrodzie Łomżyńskim”. Książkę poświęcono pamięci twórcy Muzeum — Adama Chętnika.

WROCLAW. W Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu w dniu 11.V.1969 roku nastąpiło rozstrzygnięcie konkursu zorganizowanego dla uczniów VIII klas szkół podstawowych miasta Wrocławia. Tematem konkursu była kultura ludowa na Dolnym Śląsku. Konkurs został zorganizowany przez Muzeum Etnograficzne i Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich.

WARSZAWA. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie w roku 1969 prowadziło ożywioną działalność popularyzatorską — zorganizowano kilkanaście wystaw na terenie Warszawy i w różnych miejscowościach Polski, pracownicy Muzeum wygłosili szereg odczytów i prelekcji (w Sokółce, Łomży, Żyrardowie, Białymstoku).

ZIELONA GÓRA. Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze wydało pierwszy numer swego ciągłego wydawnictwa pod tytułem „Zielonogórskie zeszyty muzealne” (wydawnictwo ukazało się w lutym 1969 roku). Tom pierwszy zawiera kilkanaście artykułów, między innymi, z zakresu etnografii.

Jolanta Socha

Z DZIAŁALNOŚCI POLSKICH MUZEÓW ARCHEOLOGICZNYCH

I. KONFERENCJE, ZJAZDY, UROCZYSTOŚCI

LUBOMIA 6—7.IX odbyła się konferencja naukowa poświęcona wykopaliskom w Lubomii na grodzisku wczesnośredniowiecznym z VIII—XI w., zorganizowana przez Dział Archeologiczny Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, razem z Dyrekcją Zjednoczenia Przemysłu Górniczego w Rybniku. Zarówno przeprowadzone badania, które przyniosły niezwykle interesujące i wczesne materiały, jak i konferencja, są przykładem niezwykle udanego współdziałania archeologów z przemysłem.

ŁÓDŹ. 16.I. zebrał się w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym Zespół d/s upowszechniania archeologii, pracujący nad unowocześnianiem metod popularyzacji i prowadzeniem badań nad percepcją imprez organizowanych przez muzea u masowego odbiorcy.

W październiku odbyła się z kolei uroczystość pożegnania zasłużonego pracownika muzeum łódzkiego doc. dr Janiny Kamińskiej. Otrzymała Ona złotą odznakę „Za opiekę nad zabytkami” oraz nagrody z Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi i Ministerstwa Kultury i Sztuki.

NOWA HUTA. 5—6.XI. odbyła się w Nowej Hucie konferencja poświęcona podsumowaniu badań na tym terenie, prowadzonych od 20 lat przez Oddział Muzeum Archeologicznego w Krakowie. Zbadano w tym czasie ponad 70 stanowisk od paleolitu po wczesne średniowiecze, odkrywając ogromną ilość wartościowych zespołów i zabytków. Nowohuckie badania mają charakter ratowniczy i trwają przez 10 miesięcy w roku, finansowane są przez Hutę im. Lenina.

POZNAŃ-KONIN. W dn. 13—14.V zorganizowana została przez Ministerstwo Kultury i Sztuki—Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN i Muzeum Archeologiczne w Poznaniu konferencja poświęcona konserwatorskiej współpracy z przemysłem. Przykładowo rozpatrywane były badania prowadzone w Zagłębiu Konińskim. Obrady odbywały się w Muzeum poznańskim i w Koninie.

WARSZAWA. W dn. 2—3.XII. odbyła się w Warszawie XI Ogólnopolska Konferencja Archeologiczna z udziałem przedstawicieli pracowników IHKM PAN, muzeów, katedr uniwersyteckich i innych instytucji, zorganizowana przez Polską

Akademii Nauk i Ministerstwo Kultury i Sztuki—Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków. Przygotowane niezwykle interesująco referaty oceniały obecną sytuację w zakresie badań archeologicznych, zarówno osiągnięcia jak i zaniedbania w różnych zakresach.

WARSZAWA. W dn. 16—18 grudnia odbyła się sesja naukowa zorganizowana przez Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, poświęcona rezultatom badań historyczno-archeologicznych ostatnich lat na terenie Warszawy, w szczególności Starego Miasta i Zamku.

II. NOWE PLACÓWKI

W 1969 roku istniało w Polsce 6 samodzielnych, specjalistycznych muzeów archeologicznych, 86 działów (57 otwartych i 29 zamkniętych) w muzeach okręgowych, regionalnych i centralnych oraz 8 oddziałów, związanych organizacyjnie z różnymi muzeami.

KOSZALIN. 26.VIII. zmieniona została struktura organizacyjna placówek muzealnych w Słupsku i Koszalinie. Muzeum słupskie stało się Oddziałem, natomiast Oddział Archeologiczny w Koszalinie został Działem muzeum okręgowego w Koszalinie.

KRZEMIONKI OPATOWSKIE. Od 1 stycznia w Krzemionkach Opatowskich utworzony został Oddział Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie. Organizacja nowej placówki połączona została z uroczystością, w której wzięli udział przedstawiciele resortów, mających objąć patronat nad badaniami i organizacją oddziału — a mianowicie Ministerstwo Górnictwa i Ministerstwo Budownictwa. Odbył się też pokaz filmu oświatowego pt. „Prastary skarb”, realizowanego w Krzemionkach.

OLEŚNICA. 1 czerwca powstał w Oleśnicy Oddział Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu. Placówka ta będzie spełniać rolę bazy dla muzeum wrocławskiego, a równocześnie przy jego pomocy rozwinie działalność wystawienniczą i oświatową na terenie miasta.

PIŃCZÓW. 6 sierpnia otwarto Muzeum Regionalne w Pińczowie. Muzeum posiada dział archeologiczny i spore zbiory zabytków archeologicznych z terenu powiatu.

WARSZAWA. W 1969 r. przestała istnieć jako samodzielna jednostka Komisja do Badań Dawnej Warszawy. Włączono ją do Muzeum Historycznego m.st. Warszawy pod nazwą Dział Kultury Materialnej i Rozwoju Przestrzennego. Bogate zbiory archeologiczne b. Komisji przeszły do Muzeum, a zatrudnieni w niej archeolodzy zostali pracownikami nowego działu.

III. WYKOPALISKA I BADANIA TERENOWE

W 1969 r. muzea i działy archeologiczne prowadziły badania stacjonarne na 112 stanowiskach archeologicznych.

5	paleolit i mezolit
12	neolit
15	epoka brązu
11	okres halszacki
13	okres lateński
14	okres wpływów rzymskich
42	wczesne, średniowiecze, średniowiecze, okr. nowożytny

Z najciekawszych rezultatów badań wymienić należy:

BARYCZ, pow. Kraków. Ekipa Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce prowadziła badania na stanowisku neolitycznym. Odkryto urządzenia solankowe i zabytki kultury lendzielskiej. Jest to najstarszy ślad warzenia soli na obszarze solonośnym pod Wieliczką.

BĘDZIESZYN, pow. Gdańsk. Badano osadę kultury wschodniopomorskiej, jedno z nielicznych stanowisk osadniczych tej kultury z przełomu brązu i okresu halszackiego. Wśród zabytków wyróżnić należy bryłki brązu i bursztynu oraz liczne formy odlewnicze, świadectwa produkcji metalurgicznej.

BRUSZCZEWO, pow. Kościan. Kontynuowano badania na grodzisku. Stwierdzono istnienie relikwów niezwykle potężnych fortyfikacji oraz uzyskano bardzo obfity i różnorodny materiał zabytkowy z okresu od VII do X w. Badania prowadziło Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.

JAKSICE, pow. Inowrocław. Muzeum im. J. Kasprzowicza w Inowrocławiu prowadzi od kilku lat liczne badania archeologiczne. W Jaksicach badano ratowniczo groby z różnych okresów. Natrafiono na cmentarzysko kultury łużyckiej z epoki brązu i (przy kościele) duży cmentarz wczesnośredniowieczny. Zachowały się relikwty wielu trumien drewnianych. W jednym z grobów pochowana była „strzyga”, stwierdzono bowiem tam szkielet kobiety z wbitym w kręgi szyjne półkoskiem.

KSIĄŻEK, pow. Kłodzko. Kontynuowano badania interesującej osady kultury łużyckiej okresu halszackiego. Odsłonięto m.in. relikwty domu o wymiarach 7×30 m, podzielonego na 5 izb. Analiza znalezionych śladów wskazuje, że dom zbudowany został w konstrukcji sumikowo-łatkowej, choć równocześnie w narożniku ściany zachodniej stwierdzono istnienie konstrukcji zrębowej. Badania prowadziło Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu.

KWACZAŁA — Spalona, pow. Chrzanów. Muzeum w Chrzanowie kontynuowało badania na cmentarzysku kultury łu-

życkiej z przełomu epoki brązu i okresu halszackiego. Natrafiono po raz pierwszy na groby szkieletowe. Wyposażenie grobów było bogate. Odkryto m.in. diadem, składający się z 50 miseczkowatych guziczków w szcążkowo zachowanym mieszkaniu skórzanym oraz wiele typowych ozdób brązowych.

LUBIESZEWO, pow. Gryfice. Od wielu sezonów badawczych wykopaliska Muzeum Pomorza Zachodniego przynoszą rewelacyjne wyniki. Na cmentarzysku z wczesnego okresu rzymskiego odkryto m.in. bogato wyposażony grób popielnicowy (zapinki, bransoleta, klamra, klucz i okucie od szkatułki), a na osadzie z późnego okresu rzymskiego wielodzielny dom słupowy o wymiarach 4×20 m, przypuszczalnie użytkowany w celach publicznych.

OLSZTYN, pow. Częstochowa. Na zamku średniowiecznym Muzeum w Częstochowie kontynuowało badania archeologiczne. Przyniosły one nowe materiały do dziejów budownictwa obronnego tego okresu, równocześnie podjęto badania w Jaskini Dolnej, której wejście ukryte jest wśród fortyfikacji zamku. Odkryto tam bardzo interesujące stanowisko ze środkowego paleolitu. Wśród inwentarza krzemienego znaleziono ok. 150 narzędzi.

OSTROWITE PRYMASOWSKIE, pow. Gniezno. Bogate materiały przyniosły badania Muzeum Archeologicznego w Poznaniu na trzech stanowiskach z Ostrowit. Jest wśród nich osada z okresu wpływów rzymskich, na której odsłonięto ślady domu słupowego i interesujące zabytki, świadczące o istnieniu pracowni rogowiarskiej. Poza tym z okresu wczesnego średniowiecza natrafiono na relikwty pieca hutniczego, a na wyspie ciekawe zabytki z terenu grodziska kultury łużyckiej.

POKRZYWNICA WIELKA, pow. Nidzica. Pochówki szkieletowe o bogatym wyposażeniu w broń m.in. 4 miecze rytualnie złamane, groty oszczepów, strzał i ostrogi odkryte na ratowniczo badanym stanowisku, będącym według wstępnych interpretacji cmentarzem rodowym z końca XI w. i początku XII w. Badania prowadziło Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie.

PRUSZCZ GDAŃSKI, pow. Gdańsk. Trzeci sezon badawczy przyniósł ponownie bogate plony. Odsłonięto 60 grobów ciałopalnych z przełomu okresów lateńskiego i wpływów rzymskich. W wielu z nich na wyposażenie składało się pełne uzbrojenie wojownika i wiele ozdób. Zwraca uwagę skomplikowany i zróżnicowany rytuał grzebalny, a w tym ślady pochówków w kłodach drewnianych. Badania prowadzi Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.

STRACHÓW, pow. Wrocław. Niezwykle interesujący pochówek kultury pucharów lejkowatych odkryto w czasie badań Muzeum Ślązkańskiego w Sobótce. Był to szkielet człowieka, skurczony, w obstawie kamiennej przy czym zamiast głowy złożono do grobu kamień. Z prawej strony szkieletu leżał nóż krzemienisty.

STROBIN, pow. Wieluń. Muzeum Ziemi Wieluńskiej prowadziło ratownicze badania na niszczonej przez rzekę stanowisku kultury łużyckiej. Odkryto relikwty chaty i palenisk o charakterze gospodarczym, a przy tym ceramikę o interesujących formach nawiązujących do kultury grobów kłoszowych i wenedzkiej, z okresów lateńskiego i wpływów rzymskich.

TRESTA RZĄDOWA, pow. Opoczno. Niezwykle rzadkiego odkrycia dokonano w czasie badań cmentarzyska z końca epoki brązu i początku okresu halszackiego. Jedno z naczyń tam znalezionych miało bowiem na brzuscu ornament figuralny. Przedstawiał on postacie (kobiece?) w pozach tanecznych. Wykopaliska prowadziło Muzeum Regionalne w Radomiu.

IV. WYSTAWY I DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-OŚWIATOWA

GLIWICE. Muzeum Ziemi Gliwickiej zorganizowało interesującą wystawę czasową pt. „Tematy archeologiczne w plastyce”.

KOSZALIN. Dział Muzeum Pomorza Środkowego przygotował dwie wystawy: czasową pt. „Pradzieje Ziemi Kołobrzeskiej” i objazdową pt. „Archeologia w fotografice”.

KRAKÓW. Muzeum Archeologiczne w Krakowie przedstawiło dwie interesujące czasowe ekspozycje, a mianowicie: „Zabytki staroperuwiańskie w zbiorach M.A.”, opartą na własnym niewielkim ale ciekawym zbiorze przekazanym przez Polaka mieszkającego w Peru oraz „Archeologia krakowska w okresie 25-lecia PRL”, na której pokazano dorobek wykopaliskowy wszystkich krakowskich instytucji archeologicznych.

ŁÓDŹ. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi ukazuje na ogół swoje osiągnięcia poprzez niewielkie monograficzne wystawki, będące niejako bieżącym uzupełnieniem stałej ekspozycji. W 1969 r. takimi ekspozycjami były: „Osada z okresu wpływów rzymskich w Przywozie”, „Najciekawsze zabytki uzyskane w czasie badań archeologicznych w 1969 r.” i objazdowa „Średniowieczne gródki rycerskie w Polsce”.

OLEŚNICA. W czerwcu Muzeum Archeologiczne w Poznaniu zorganizowało z okazji „Dni Oleśnicy” sesję popularnonaukową oraz wystawę „Najstarsze miasta na Śląsku” inaugurując tym samym szerszą działalność oświatową w mieście, gdzie mieści się oddział Muzeum.

POZNAŃ. W 1969 r. zorganizowany został w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu Ośrodek Naukowo-Oświatowy. Przez wiele miesięcy odbywały się co tydzień niezwykle interesujące odczyty i imprezy, na które przyjeżdżali wybitni naukowcy z całej Polski: historycy, archeolodzy i muzeolodzy, przedstawiając swoje najnowsze badania.

SZWAJCARIA, pow. Suwałki. Staraniem Działu Archeologicznego Muzeum Okręgowego w Białymstoku i Muzeum w Suwałkach, w Szwajcarii — gdzie w ubiegłych latach odkryto i zbadano niezwykle interesujące cmentarzysko jaćwieskie z okresu wpływów rzymskich — otwarto ekspozycję ukazującą rezultaty tych badań.

SZCZECIN. Muzeum Pomorza Zachodniego, organizujące od wielu lat wyprawy archeologiczne do Afryki, przedstawiło zabytki zdobyte w czasie wykopalisk w Gwinei jak i przebieg ekspedycji w ciekawej ekspozycji pt. „Gwinejskie Safari”.

WARSZAWA. Największym wydarzeniem z dziedziny muzealnictwa w 1969 roku było niewątpliwie sprowadzenie przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie wystawy zabytków z cmentarzyska Hallstatt z Naturhistorisches Museum w Wiedniu. Tę niezwykle barwną, bogatą i prezentującą oryginalną problematykę ekspozycję otworzył w obecności przedstawicieli strony austriackiej Minister Kultury i Sztuki.

WROCŁAW. Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu przygotowało w listopadzie wystawę poświęconą rezultatom wykopalisk instytucji archeologicznych, prowadzonych w 25-lecie na Dolnym Śląsku.

V. RÓŻNE

19.X.1969 r. zmarł w Poznaniu prof. dr Józef Kostrzewski najwybitniejszy archeolog polski, wieloletni dyrektor Muzeum Archeologicznego w Poznaniu (i jego twórca po odzyskaniu niepodległości). Śmierć Prof. Kostrzewskiego jest niepowetowaną stratą dla polskiej archeologii i muzealnictwa.

Marek Konopka

RÉSUMÉS

Julian Olejniczak

UNE PAGE DE L'HISTOIRE DE LA NUMISMATIQUE EN GRANDE POLOGNE (I). TADEUSZ WOLAŃSKI (1785—1865) ET SA COLLECTION DE MONNAIES ET DE MÉDAILLES

Tadeusz Wolański est né en 1785 à Szawle (Żmudź). L'année 1806 le voit dans les armées de Napoléon, puis il se marie et s'installe dans le domaine de Rybitwy (Kujawy), dans le Grand-Duché de Posnanie. Il a exercé pendant 15 ans les fonctions de Landrat du district d'Inowrocław et il a quitté l'administration en 1836. Il a été deux fois député à la Diète du Grand-Duché de Posnanie. Il est mort en 1865.

Wolański s'est intéressé aux monnaies dès son jeune âge. C'est vers 1820 qu'il a entrepris de collectionner des monnaies et des médailles polonaises et anciennes. Il a entretenu une vive correspondance et fait des échanges avec les collectionneurs et les numismates les plus marquants de son époque, entre autres avec: Charles von Heydeken de Gdańsk (plus tard à Gênes), le général J. Rühle von Lilienstern de Berlin, J. Reichel de St.Petersbourg, Ch. Binder de Stuttgart, B. Friedländer de Berlin, G. Praetorius de Wrocław, F. Vossberg de Berlin, M. Erbstein de Dresde, Thomsen de Copenhague, W. Radziwiłł de Poznań (plus tard à Berlin), Sternberg de Prague, Götz de Dresde; F. Bentkowski de Varsovie, J. Lelewel de Varsovie, F. Rudzki de Kamieniec, J. Voigt de Königsberg, T. Działyński de Kórnik (près Poznań), E. Rastawiecki de Varsovie.

La part la plus précieuse de la collection de Wolański

c'étaient des monnaies polonaises du haut moyen âge; agrandie par l'achat du bel ensemble de monnaies et de bractéates du général J. Rühle von Lilienstern, cette collection était alors la plus complète dans ce domaine sur le territoire polonaises.

Wolański a été forcé, par la suite de difficultés matérielles, de vendre sa collection numismatique qui comptait 2800 pièces, dans les années 1828—1829. Ce fut la Cabinet Numismatique de l'Université de Varsovie qui en fit l'acquisition, cependant, en 1832, toutes ses collections furent confisquées et emmenées à St.Petersbourg, lors de la fermeture de l'université de Varsovie, en guise de répression après l'insurrection de 1830/31. Quelques années après la vente de sa collection, Wolański a entrepris sa reconstitution. Au moment de sa mort, en 1865, elle avait recouvré son rang. Un certain nombre de monnaies et de médailles polonaises de la collection de Tadeusz Wolański a été acheté (sans doute quelques milliers de pièces) par Leon Skórzewski de Lubostroń où elles ont constitué le noyau de la précieuse collection numismatique de Lubostroń. Son sort après la première guerre mondiale n'est pas connu. Le restant de la collection de Wolański, au nombre de 4297 pièces anciennes, se trouvait en 1874 entre les mains de sa famille. On ne sait pas ce qu'il en est advenu

Halina Nieciówna

REMARQUES SUR LE PROJET DE CONVENTION CONCERNANT L'EXPORTATION DES OEUVRES D'ART

L'article présente un projet de convention internationale qui permettrait d'entreprendre des mesures contre l'exportation et l'importation illégales des biens culturels. La question intéresse de nombreux pays, cependant la réglementation est variée et l'idée de „patrimoine national” est interprétée de manière diverse.

La convention proposée veut imposer aux Etats la sauvegarde non seulement de leurs propres biens culturels, mais aussi de ceux des autres membres de la communauté internationale.

LES EXPOSITIONS DU MILLÉNAIRE

L'idée d'organiser à l'étranger — à l'occasion des fêtes du millénaire — de grandes rétrospectives, illustrant l'évolution de la culture artistique de la Pologne au cours des mille ans de son histoire, est née en 1960, lorsque nous avons reçu la proposition de présenter une rétrospective à Bordeaux, dans le cadre du Festival annuel des Arts de 1961. C'est alors que j'ai conçu le projet d'exposer, dans les salles du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux qui nous étaient offertes, les chefs-d'oeuvres d'art qui illustreraient la culture artistique polonaise au cours des siècles. Notre exposition comprenait des oeuvres du moyen âge (tableaux, sculptures, art décoratif) et des époques successives, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle qui était représentée surtout par les tableaux de Piotr Michałowski. C'est la première fois que l'on a montré alors à l'étranger la Madone de Krużłowa, la chasuble de Kmita, le calice et la patène de Konrad de Masovie, l'hermès de St. Sigismond et de nombreuses autres oeuvres d'art, susceptibles d'attirer l'attention du visiteur étranger. L'exposition a eu un grand succès et de nombreux articles de presse en ont rendu compte. „La Galerie Charpentier” nous a invité à la présenter dans ses salles, immédiatement après la fermeture à Bordeaux. Je n'ai pas accepté cette offre, considérant le caractère privé et commercial des expositions de la Galerie Charpentier et ayant en vue une exposition — plus importante qu'à Bordeaux — à Paris, de caractère officiel, dans des locaux comme l'Orangerie, le Musée des Arts Décoratifs ou le Petit Palais, où le gouvernement français a reçu d'importantes expositions d'autres pays.

Dans les années suivantes mes conversations avec les directeurs de musées des Etats-Unis m'ont suggéré l'idée d'une exposition — comme celle de Bordeaux — dans un des grands musées américains. Elle a pu être organisée, avantageusement pour nous, lorsque le directeur d'un des plus importants musées américains, le Museum of Art Institute de Chicago, m'a proposé une grande rétrospective polonaise. La rattacher au millénaire de la Pologne nous a semblé évident, puisque Chicago est la ville où habite le plus grand nombre d'américains d'origine polonaise.

L'exposition de Chicago, en automne 1966, a été transférée à Philadelphie et au début de 1967 au Musée National du Canada à Ottawa. Ce fut partout une grande réussite — le nombre de visiteurs était de 80 000 — grâce à l'intérêt qu'elle a suscité par son cadre chronologique, la diversité des objets exposés, leur choix et la portée des thèmes proposés. Nous ne nous sommes pas bornés à montrer des oeuvres d'art intéressantes, nous avons présenté l'évolution de la culture artistique en Pologne, en exposant et ce que les artistes polonais ont exécuté en Pologne, et ce que nous avons commandé à l'étranger, et ce qui a été importé par les mécènes polonais — en un mot ce qui constitue l'expression du goût du collectionneur polonais. C'est pourquoi nous avons choisi les tapisseries d'Arras du Wawel, les vues de Canaletto et des oeuvres d'art anonymes, appartenant à la culture artistique de la Pologne, sans tenir compte de la nationalité de l'artiste qui les a produites. Dans chacune des villes où elle a été présentée, l'exposition a été composée de façon à illustrer et à prouver deux thèses: 1^o que la Pologne a participé au cours de mille ans à l'évolution de la culture artistique européenne, 2^o que la Pologne a produit, dans le cadre de cette évolution, des

valeurs artistiques et culturelles propres. L'exposition aux Etats-Unis et au Canada dont le nom représentatif était celui de Jan Matejko avait le caractère officiel d'une exposition du Millénaire.

A Paris notre exposition a été ouverte au Petit Palais, en 1968. Elle se composait de deux parties dont l'une, la rétrospective (jusqu'à Młoda Polska), se tenait au Petit Palais, tandis que l'autre, l'exposition de l'art contemporain — au Musée Galliera. Présentée dans des locaux connus, rendez-vous de nombreux touristes, l'exposition a joué un rôle positif, quoique le succès n'ait pas été aussi grand qu'elle le méritait.

A Londres, nous le constatons avec joie, notre exposition du millénaire a été, dès du début, une grande réussite. Jamais encore aucune exposition polonaise n'a si bien réussi, jamais, au cours des nombreuses années de mon activité dans la collaboration culturelle internationale, je n'ai vu un tel succès dans le domaine de la culture artistique. Les magnifiques salles d'exposition de la Royal Academy, au centre de Londres, où se tiennent les plus célèbres expositions, abritaient notre exposition du millénaire. C'est avec une profonde émotion que je parle ici de la bienveillance et de la cordialité que nous ont témoignées le Président de la Royal Academy Sir Thomas Monnington et son Secrétaire scientifique M. Sidney C. Hutchinson. Le rang de l'exposition a été assuré en grande partie par le concours de l'ancien directeur de l'Institut Polonais de la Culture à Londres, le professeur Osman Achmatowicz, le directeur actuel, prof. dr G. L. Seidler et le vice-directeur dr Bohdan Drozdowski. L'ambassadeur de Pologne à Londres, doc. dr Marian Dobrosielski nous a prêté son précieux appui.

Les visiteurs s'intéressaient certes aux belles oeuvres d'art et de culture artistique, mais ce qui les frappait surtout, c'est que les objets n'étaient pas présentés mécaniquement dans un ordre chronologique, qu'ils étaient exposés en ensembles qui illustraient des problèmes du domaine de l'art et de la culture, qu'ils étaient groupés de manière à faire voir non seulement les valeurs artistiques de l'oeuvre, mais aussi l'intention de l'artiste ou du mécène. C'était une nouveauté en Angleterre. Sir Thomas Monnington a exprimé sa considération pour notre exposition en disant: „L'exposition polonaise nous a ouvert les yeux sur les possibilités que nous avons en possédant des salles d'exposition comme celles de la Royal Academy”. Beaucoup de critiques ont souligné les qualités de l'exposition, la diversité des objets présentés conjointement: sculpture, peinture, arts décoratifs. C'est ce qui frappe le visiteur, excite sa curiosité, lui permet d'élargir son champ d'observation. Le beau catalogue, avec de nombreuses illustrations, est un ouvrage d'équipe des historiens de l'art polonais. Ce précis d'histoire et de culture polonaises, le premier en anglais, est un résultat durable de l'exposition. Le premier tirage (4000) a été vendu au cours de deux semaines, le second en quatre jours. L'exposition était ouverte deux mois (janvier et février 1970), elle a été visitée par 50 000 personnes, chiffre record pour l'Angleterre. L'exposition de Londres clôt les expositions du millénaire. Il est temps maintenant de réfléchir sur de nouvelles formules d'expositions internationales qui puissent être remarquées et nous aident à renforcer notre position dans la culture universelle.

1000 YEARS OF ART IN POLAND EXHIBITIONS IN PARIS AND LONDON IN 1969 AND 1970

In the 25 years of the existence of the Polish People's Republic, amongst the great exhibitions presenting Polish artistic culture abroad, two come to the fore: „Mille ans d'art en Pologne” in the Petit Palais in Paris (25 IV—21 VII 1969) and “1000 Years of Art in Poland” at the Royal Academy of Arts in London (3 I—1 III 1970). The idea for both exhibitions originated in connection with the celebrations of the Millennium of the Polish State in 1960—1966, but a background to this idea were the earlier exhibitions of Polish art abroad: “Treasures from Poland” in 1966—67 in the United States and Canada, “Trésors d'art polonais” in 1961 in Bordeaux, and “L'art à Cracovie 1450—1550” in 1958 in Ghent.

Preparations for both exhibitions, in Paris and in London, began in 1966. In 1968 the choice of objects was established, the preliminary costs were fixed, and the design of the exhibition entrusted to Professor Adam Młodzianowski. The Minister of Culture and Arts appointed Dr. Jerzy Banach, director of the National Museum in Cracow, as organiser of both exhibitions. The organising committee was composed of the directors of the National Museums in Cracow, Warsaw and Poznań, the State Collections of Art in the Wawel, the Museum of Pomerania in Gdańsk, the Museum of Western Pomerania in Szczecin and the Museum of Silesia in Wrocław. Choice of the objects for separate sections of the exhibition was in the hands of Dr. Maria Kopff, curator at the National Museum in Cracow (mediaeval and Renaissance painting and sculpture), Dr. Andrzej Fischinger, curator at the State Collections of Art in the Wawel (mediaeval and Renaissance minor arts), Aniela Sławska, curator at the National Museum in Poznań (Baroque), Dr. Krystyna Sroczyńska, curator at the National Museum in Warsaw (Age of Enlightenment) and Doc. Helena Blum, curator at the National Museum in Cracow (19th and 20th centuries). The same persons were the authors of the catalogue.

The exhibition covered a period from the beginning of Polish art to the first decades of the 20th century. In a sense, it was complemented by another exhibition entitled “Peinture moderne polonaise. Sources at recherches” prepared by the Museum of Art in Łódź and opened at the Palais Galliera. In Paris not only were the works of Polish artists exhibited, but also those of foreign artists working under the commissions of Polish patrons in Poland (Bernardo Bellotto) or abroad (the Wawel tapestries). Equally the connections between Poland and France were underlined. The number of the exhibits ran to 320. Here is the arrangement in 18 rooms of the Petit Palais: 1) Romanesque architectural sculpture, 2) wooden sculpture to the middle of the 15th century, 3) late Gothic painting and sculpture, 4) goldsmith work, 5) the Wawel tapestries, 6) Cracow stained glass of the 14th and 15th centuries, manuscript illumination and Renaissance prints, 7) Royal portraits, Baroque minor arts, armour, weapons and saddles, 8) Sarmatian portraits and coffin portraits, Polish sashes, 9) Polish glasswork of the 18th century, French artists at the Court of Stanislas Augustus, 10) carpets and fabrics of the 17th and 18th centuries, 11) Bernardo Bellotto's views of Warsaw, 12—18) paintings of the 19th century and “Young Poland”.

The arrangement of the exhibition was directed by Mme Adeline Cacan, curator of the Petit Palais. It was characterised on the one hand by its high technical level, and on the other by a certain conservatism in keeping with the traditions of the Museum.

The gathering of the exhibits, borrowed from 24 museums, libraries, church treasuries, and private collections, was the work of the National Museums in Cracow, Warsaw and Poznań. From Warsaw and Cracow the exhibits were transported in five lorries, under the care of a team of four museum officials and conservators. Amongst the large number of persons working on the exhibition, three played a particularly important part. Dr. Maria Kopff, deputy organiser, coordinated the choice of the exhibits and organisational work. Mrs. Irena Bobrowska, principle conservator of the National Museum in Cracow, was the conservator responsible for preparing for transport the objects collected in Cracow and for the care of them during the exhibition. Mr. Józef Kojdecki, v-director of the National Museum in Warsaw, as the inspector of the exhibition, directed the whole organisation and administration.

The catalogue, with an outline of the problems of the development of Polish art in a Preface by the organiser Dr. Jerzy Banach, was written by the above mentioned authors, and edited by Dr. Anna Różycka Bryzek, curator at the National Museum in Cracow.

The ceremonial opening of the exhibition took place on 25th of April in the presence of the French Minister of Culture André Malraux, the Polish Ambassador in Paris Jan Druto and Minister Lucjan Motyka. The Press and Radio/Television campaign was carefully prepared (three Radio broadcasts, a colour TV programme and a considerable number of articles).

According to the first plan the exhibition was to be brought straight to London, and there supplemented with additional exhibits. However, it became clear that the Royal Academy of Arts could not receive it until the end of the year. As a result, the exhibits returned to Poland, and it now became possible to make important changes in the conception of the exhibition. Many factors influenced these alterations, amongst which was the British stipulation to include the 20th century exhibits down to our own day, and also the experience gained from the Paris exhibition which suggested the expansion of certain aspects, for example Sarmation portraits, and the reduction of others, e.g. the 19th century painting. Equally the greater floor space for the exhibition, 2200 m² in the Burlington House against 1700 m² in the Petit Palais, made it necessary to enlarge the number of the exhibits to 590. Apart from increasing the number of objects in each section, some wholly new groups were introduced, as, for example, Cracow books and prints of the 15th—16th centuries, or modern Polish posters down to the present day. For comparison with Paris, here is the arrangement in the rooms of the Royal Academy: Vestibule photographs of architecture and monuments, 1) Romanesque sculpture, 2) Gothic painting and sculpture, 3) Gothic minor arts, wooden sculpture and stained glass, 4) illuminated manuscripts and the 15th—16th century prints, 5) in the largest room the Wawel tapestries, Wawel heads, Renaissance minor arts, Royal portraits, 6) the Sobieski room, 7) gallery of Sarmatian and coffin portraits, 8) carpets and fabrics of the 17th and 18th centuries, 9) minor arts: Polish sashes, porcelain, glasswork, furniture, 10) Bellotto's views of Warsaw, 11) the 19th century painting, 12) painting 1900—20, graphics of “Young Poland”, 13) painting and graphics 1918—69, 14) Xawery Dunikowski's sculptures, 15) contemporary art (painting, graphics, textiles), 16) posters 1900—69.

There were also a greater number of lending institutions:

33 museums, libraries (two abroad: the British Museum and the Bodleian Library in Oxford) and church treasuries.

The design of the exhibition and its execution, which had great influence on its success, was in Polish hands. The project was realised by Professor Młodzianowski. Glass cases, supports, podiums etc. were completed in the workshops of the National Museum in Cracow and the Office for the Conservation of Monuments (*Pracownie Konserwacji Zabytków*), Cracow. This work, which required a great deal of organisational and financial effort, resulted from the fact that the Royal Academy had no exhibition fittings, and a too short terminus precluded the possibility of executing them in London according to designs sent from Poland. The British bore the very heavy cost of fitting-up and executing the design on the spot. This was facilitated by the detailed technical description and the plan of the arrangement of the exhibits in the rooms, prepared by the author of the design.

On the 1st January 1970, the exhibition was opened to a large number of celebrated guests, in particular Jennie Lee, Minister of Education and Science in Her Majesty's Government, who was at the head of the British Committee of Honour. The 2nd of January was the so-called Private View, reserved for invited persons from the world of art and scholarship. The opening for the public took place on the 3rd of January.

Here should be underlined the extraordinary kindness of the British organisers, above all Sir Thomas Monnington, President of the Royal Academy, and Mr. Sidney C. Hutchison, its Secretary, as well as the whole staff of the Academy. The exhibition was received extremely well by British public opinion, as was shown by many Press reviews and television and Radio broadcasts.

Zdzisław Żygulski (jr.)

"TREASURES FROM POLAND"

EXHIBITION ON CHICAGO, PHILADELPHIA AND OTTAWA (1966—1967)

This exhibition was prepared to commemorate the Millennium of Poland celebrated in the years 1960—1966.

The organizing committee consisted of Dr. Jerzy Banach, Director of the National Museum in Cracow, Prof. Dr Stanisław Lorentz, Director of the National Museum in Warsaw, Prof. Dr. Jerzy Szablowski, Director of the State Art Collections in the Wawel Castle, Cracow; the executive committee of Mgr. Józef Kojdecki, Vice Director of the National Museum in Warsaw, Prof. Bohdan Marconi, Conservator, and Dr. Zdzisław Żygulski (jr.), Curator of the National Museum in Cracow. Much in initiative and help in arranging of the exhibition was due to John Maxon, Associate Director of the Art Institute of Chicago and Dr. Alexander Rytel of Chicago.

127 works of art, most of them masterpieces of highest quality, were chosen in the National Museum in Warsaw, in the National Museum in Cracow, in the State Art Collections in the Wawel Castle, in the Treasury of the Cracow Cathedral, in the Museum of the Jagellonian University, and in some minor Polish museums. They were to illuminate Polish culture and art in successive periods of the nation's history beginning with the 11th century and ending with the first half of the 19th. Included were works by Polish artists, as well as those done by foreign artists who devoted themselves to Polish subjects, thus showing Poland's active relations with the main centres of

The attractiveness of the exhibition was enhanced by playing, in the Central Hall, recorded Polish music from the Middle Ages down to the present day, as well as showing, several times daily, short Polish films on art. Visitors could purchase Polish books, publications on art, reproductions and colour transparencies.

The catalogue, published in England, was written and edited by the same authors as the French one. It was so well received by the visitors, that a 2nd edition had to be reprinted 10 days before the closing of the exhibition. It is necessary to mention with gratitude those who had special responsibilities. Dr. Anna Różycka Bryzek as deputy organiser of the exhibition in coordinating work in Cracow and London; Mr. Artur Polaczek, v-director of the National Museum in Cracow, was in charge of executing the design of the exhibition and realised this in an extraordinary short time, moreover, he supervised the transport of the exhibition from Cracow to London and back. Mr. Józef Kojdecki was again the inspector of the exhibition. Conservator Juliusz Bursze from the National Museum in Warsaw exercised a meticulous care over the exhibits throughout their stay in London.

We should state, that these "millenium exhibitions" were enterprises which owed their success to the exemplary cooperation between the leading museums in Poland. Great help was also shown by the directors of the Polish Cultural Institute in London, Professor Grzegorz Seidler and Bohdan Drozdowski, as well as its staff. All matter of organisation concerning both exhibitions was coordinated by the Office of Cultural Cooperation with Foreign Countries in the Ministry of Culture and Arts.

Tłumaczył Paul Crossley

European art. The exhibition did not attempt to cover the last part of the 19th century nor contemporary art: in organizers' opinion this period, with its new forms of expressions, would require a separate show.

In September 1966 the objects were brought by boat and vans, under personal care of the members of the executive committee, to the Art Institute of Chicago, and displayed there according to the plans of John Maxon. A catalogue in English was printed. The ceremonial opening of the exhibition was held on the 15th of October, being a great event in the American cultural life. Various forms of educative and scientific activities, lectures, radio and television interviews, film projections, newspaper articles, accompanied the exhibition. Some 50.000 people, most of the youth, visited it until December 24.

From January 19th through February 26th, 1967 the "Treasures from Poland" were exhibited in the Philadelphia Museum of Art, with 70.000 visitors, and from March 6th through April 16th, 1967, in the National Gallery of Canada in Ottawa, also with some 70.000 visitors. In May this year the objects were safely taken back to Poland.

Everywhere the exhibition aroused great interest, mostly contributing to the popularization of the Polish culture.

Tłumaczył autor

L'EXPOSITION DES DONS ET DES ACQUISITIONS AU MUSÉE D'HISTOIRE
DE LA VILLE DE VARSOVIE

A l'occasion du 25^e anniversaire de la libération de Varsovie a été organisée une Exposition des dons et des acquisitions qui sont entrés au Musée d'Histoire de la ville de Varsovie dans les années 1945—1970. 486 objets ont été présentés, provenant de donations, achats et prêts d'institutions gouvernementales ou sociales. Le but de l'exposition était de faire connaître au public les résultats de notre travail et de lui permettre l'accès aux objets qui étaient emmagasinés. L'exposition a été très intéressante du point de vue artistique et historique, parce qu'elle a montré des objets d'artisanat artistique, des documents et d'autres précieux „varsaviana”, comme souvenirs des insurrections nationales, vieux imprimés, gravures. Dans

la section de peinture on a présenté un certain nombre de portraits de personnalités marquantes, rattachées à la ville de Varsovie, particulièrement des XVII^e et XIX^e siècles, et dans la section des arts décoratifs des céramiques des manufactures royales de l'époque de Stanislas Auguste Poniatowski, la précieuse collection de pendules du XVIII^e et du XIX^e siècle et une collection d'argenterie de Varsovie (plus de 150 pièces), avec une coupe originale, ornée de la figure de la Sirène, de 1759 environ.

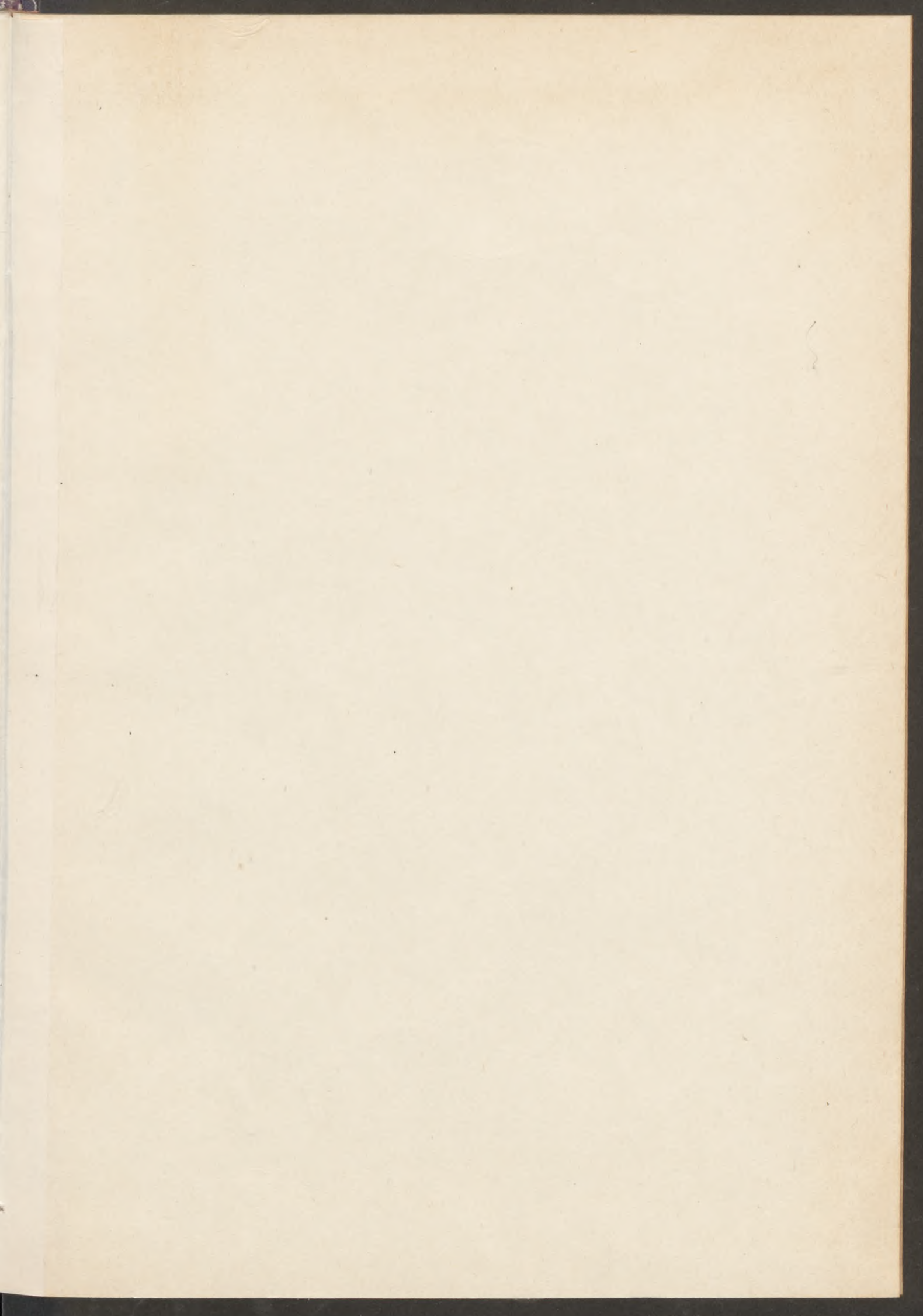
L'exposition des dons et des acquisitions a été favorablement accueillie par le public.

Un catalogue illustré a été publié.



invent. 2504

Nakład 600+25 egz. Objętość arkuszy wyd. 17,5, druk. 18. Papier ilustr. III kl. 120 g. 61×86. Oddano do składu w październiku 1970 r., druk ukończono w listopadzie 1971 r.



Cena zł 30,—