

MUZEALNICTWO

34

WARSZAWA 1992

99/00/19

Ło 584/2/99

ERRATA

W artykule Anatolija W. Soldatenko pt.
„Kolekcja broni polskiej w Arsenale Ermitażu”
w nr 34 „Muzealnictwa”:

- na str. 83, w podpisie pod il. 4
- jest Jachemek powinno być Jachimiek
- jest „Kollette” powinno być „Collette”
- jest Woralek powinno być Horalek
- na str. 84, 7 rząd od góry
- jest brzeszczot powinno być głownia
- na str. 84, 11 rząd od dołu
- jest Jachymek powinno być Jachimiek

Za zwrócenie nam uwagi na błędy, które znalazły
się w w/w artykule Redakcja składa podziękowanie
Panu Zygmunutowi Jagodzińskiemu.

MUZEALNICTWO

**Ministerstwo Kultury i Sztuki
Generalny Konserwator Zabytków
Ośrodek Dokumentacji Zabytków
Warszawa 1992**

Co 584 / 2
1999

Kolegium Redakcyjne

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

Tłumaczenia

Anna Ways

Korekta

Andrzej Massé



wt. 71123

Adres Redakcji

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

WYDAWNICTWA OŚRODKA DOKUMENTACJI ZABYTKÓW — WARSZAWA 1992
ISSN 0464-1086

Muzea województwa krakowskiego w latach 1945—1948

Ziemia krakowska, bogata w historyczne wydarzenia, posiadała zawsze dobrze rozwiniętą sieć placówek muzealnych. Metryką przedwojenną mogły w 1945 r. pochwalić się nie tylko muzea krakowskie (Narodowe, Etnograficzne, Czartoryskich, Archeologiczne, Przemysłu Artystycznego i inne), ale także muzea terenowe, które jak oceniał Biuletyn Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Krakowskiego wykazywały „dużą ruchliwość”¹. Do muzeów tych należałoby zaliczyć muzea w Zakopanem, Miechowie, Ojcowie, Olkuszu, Rabce, Żywcu, Bystrej, Krościenku, Nowym Sączu, Białej, Pieskowej Skale, Okocimiu, Zawoi i Tarnowie.

Ogółem w latach 1945—1948 na terenie województwa krakowskiego istniało 31 muzeów, z czego 13 w Krakowie i 18 na terenie województwa. W stosunku do okresu międzywojennego nie zaszły tu znaczniejsze zmiany. Do 1939 r. wg ustaleń autorki istniało 30 muzeów, z czego 15 w Krakowie. W okresie powojennym stan ten wzbogaciły m.in. Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie, Muzeum w Dąbrowie Tarnowskiej, Muzeum im. E. Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym, pow. Wadowice, Muzeum Martyrologii w Oświęcimiu oraz Muzeum Geologiczne w Krakowie, przy czym przestały działać takie muzea, jak Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Muzeum Górnicze Akademii Górniczej w Krakowie, Muzeum Prehistoryczne PAU w Krakowie, Muzeum J. Fałata w Bystrej, pow. Biała, Muzeum Krajoznawcze w Pieskowej Skale. Rozproszeni uległy zbiory barona Götza z Okocimia². Część z nich po zakończeniu wojny przekazano Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie.

Województwo krakowskie należało w omawianym okresie do czołówki województw w kraju pod względem liczby muzeów, jak i wartości eksponatów w nich przechowywanych, a także pod względem bazy lokalowej. Zostanie to zilustrowane poniżej.

Sieć muzeów wzbogacały tzw. kąciki muzealne przy świetlicach i izby muzealne w domach kultury, których liczby nie udało się ustalić. Większość istniejących przed wojną zbiorów muzealnych z terenu województwa krakowskiego została podczas wojny i okupacji znacznie uszczuplona³.

Przedstawienie muzeów województwa krakowskiego należy rozpocząć od krótkiej prezentacji zbiorów krakowskich. Wiodącą rolę wśród zbiorów krakowskich zajmowały niewątpliwie Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. Istniejące do chwili obecnej nawiązują do kolekcjonerskiej działalności ostatnich Jagiellonów, a początki ich charakteru muzealnego związane są z przekazaniem państwu kolekcji arrasów przez króla Zygmunta Augusta testamentem z 1571 r. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w. powstał pomysł odzyskania przez naród Wawelu i urządzenia tam Muzeum Narodowego. Realizacją tych planów stało się ofiarowanie w 1882 r. Wawelowi przez J. Matejkę „Hołdu pruskiego”. Gromadzenie zbiorów oparte na odpowiednim programie rozpoczęto w latach dwudziestych XX w. Od tej chwili szybki wzrost liczby zbiorów drogą darów i depozytów m.in. od L. Pnińskiego, J. Mycielskiego, D. i A. Abrahamowiczów, Fukierów, Łukaszewiczów, E. Sheldon Phillips, M. Ogińskiej, Skirmuntów, Potockich przyczynił się do powstania dużej kolekcji. Znana jest historia ewakuacji i przechowywania zbiorów w latach 1939—1945. Najcenniejsze zabytki, dzięki pracom zabezpieczającym prowadzonym przez kustosza dr. S. Świerza-Zaleskiego, prof. Szyszko-Bohusza, S. Staszakowskiego, inż. H. Kramkowskiego, Polkowskiego i K. Estreichera dotarły po długiej wędrówce przez Rumunię i Francję do Londynu. Stamtąd w lipcu 1940 r. statkiem „Batory” zostały przewiezione do Kanady.

Dzięki prowadzonym przez prof. prof. Morelowskiego, Drzewieckiego, marconiego i Szblowskiego,

kiego oraz pomocy W. Małcużyńskiego, po zakończeniu wojny, pertraktacjom z polskim rządem emigracyjnym i rządem kanadyjskim, skarby wawelskie wróciły w latach 1959—1961 do kraju.

Muzeum Narodowe w Krakowie powołano do życia 7 X 1879 r. W latach 1879—1900 opracowany został program muzeum i wypracowany system zarządzania. Zainicjowano także wielką akcję gromadzenia zbiorów poprzez zakupy, depozyty oraz organizowanie wystaw. Dla celów muzealnych ofiarowano muzeum górne sale Sukiennic. Kolejny okres działalności otworzył rok 1901, kiedy to funkcję dyrektora objął na 50 lat Feliks Kopera. Okres ten zaznaczył się znacznym wzrostem liczby zbiorów, budynków i oddziałów muzeum. Muzeum objęło zbiory E. Hutten-Czapskiego, Szołayskich i zbiory J. Matejki. Rozpoczęto budowę nowego budynku przy ul. 3 Maja. W 1945 r. muzeum reaktywowano pod zarządem miasta. 1 I 1950 r. muzeum upaństwowiono.

Muzeum Historyczne m. Krakowa powstało w 1899 r. jako Oddział Archiwum Akt Dawnych miasta Krakowa. Udostępnione zostało zwiedzającym dopiero w 1945 r. We wrześniu 1945 r. Zarząd Miejski Krakowa, pod którego kierownictwem pozostawało muzeum ogłosił konkurs na stanowisko dyrektora tegoż. W wyniku konkursu Komisja Kultury i Sztuki Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie przyznała jednomyślnie to stanowisko historykowi sztuki dr. Jerzemu Dobrzyckiemu.

W myśl przyjętego 18 XII 1945 r. statutu, muzeum stało się „samodzielnym i odrębnym zakładem miejskim”, którego celem miało być: *gromadzenie i pieczołowita ochrona wszelkich materiałów muzealnych ilustrujących życie i kulturę Krakowa... tudzież rozwijanie działalności badawczej, naukowej, oświatowej i propagandowej...*⁴

W początkowym okresie działalności muzeum nie posiadało własnego lokalu, personelu i środków finansowych. Do muzeum należały zbiory zgromadzone od wielu lat w budynku Archiwum Akt Dawnych przy ul. Siennej 16, wymagające uporządkowania i konserwacji. Na przełomie 1946 i 1947 r. zorganizowane zostało nieliczne grono pracowników. Dzięki porozumieniu z Towarzystwem Miłośników Historii i Zabytków

Krakowa uzyskano zgodę na zajęcie na cele muzealne zabytkowej kamienicy dr. K. Bąkowskiego przy ul. św. Jana 12. Po adaptacji pomieszczeń 25 VI 1947 r. urządzono w niej pierwszą wystawę pt. „Kraków dawny i wczorajszy”. Od 1947 r. w muzeum urządzano konkursy szopek krakowskich. 25 IV 1948 r. otwarto wystawę „Wiosna Ludów 1846—1848”. Planowane otwarcie stałej ekspozycji w 1949 r. nie doszło do skutku, ze względu na konieczność podjęcia gruntownego remontu budynku.

Muzeum Farmacji utworzone zostało na podstawie okólnika nr 20 Zarządu Okręgowej Izby Aptekarskiej w Krakowie z dnia 26 XI 1946 r. W latach 1946—1948 nosiło ono nazwę Muzeum Aptekarstwa Ziemi Krakowskiej przy Okręgowej Izbie Aptekarskiej w Krakowie i mieściło się przy ul. Basztowej 1. Organizację muzeum powierzono ówczesnemu dyrektorowi biura OIA dr. praw Stanisławowi Proniowi, który przy współpracy nielicznej grupy osób, m.in. długoletniej pracownicy późniejszego muzeum A. Stabrawy, podjął żmudne prace organizacyjne i konserwatorskie⁵.

W 1903 r. J. Hutten-Czapski, w imieniu rodziny, ofiarował Muzeum Narodowemu w Krakowie wspaniałe zbiory swego ojca Emeryka Hutten-Czapskiego obejmujące kolekcje monet, medali, rycin, bibliotekę i starożytności. Zostały one umieszczone w pałacyku wybudowanym w 1884 r. W 1945 r. muzeum reaktywowało swą działalność jako Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

W 1904 r. A. i W. Szołayscy ofiarowali Muzeum Narodowemu w Krakowie dwupiętrową kamienicę na pl. Szczepańskim. Faktyczne przejęcie jej przez Muzeum Narodowe nastąpiło w 1928 r. Po II wojnie światowej urządzono w niej stałą ekspozycję arcydzieł polskiej sztuki cechowej, m.in. rzeźby gotyckiej.

Polska Akademia Umiejętności dała początek dwóm instytucjom muzealnym, które do 1939 r. działały w jej obrębie, tj. Muzeum Archeologicznemu (zał. w 1850 r.) i Muzeum Geologicznemu, którego początki przypadły na 1866 r. Podobny charakter miało Muzeum Przyrodnicze działające wewnątrz Uniwersytetu Jagiellońskiego od 1782 r. posiadające cenne zbiory.

W 1901 r. założone zostało przez S. Udzięł Muzeum Etnograficzne. Początkowo działało jako Oddział Muzeum Narodowego w Sukien-

nicach, a od 1911 r. było już samodzielną placówką, mieszczącą się w Krakowie przy ul. Studenckiej 9. W 1913 r. zbiory muzeum przeniesiono na Wawel, gdzie pozostawały do 1939 r. Po II wojnie światowej podjęto działalność przy pl. Wolnica 1.

Początki Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego sięgają 1866 r., kiedy to powołano Gabinet Sztuki i Archeologii pod kierunkiem prof. J. Łepkowskiego. Zgromadzono w nim wszelkie zabytkowe lub pamiątkowe przedmioty, podarowane uniwersytetowi przez polskich monarchów, profesorów i inne osoby. Muzeum zorganizowano w Collegium Maius, a w 1886 r. przeniesiono do Collegium Novum. Po zakończeniu I wojny światowej i odzyskaniu niepodległości, na Zjeździe Muzeologów Polskich w 1921 r. uznano, że Muzeum UJ należy zlikwidować, a jego zbiory przekazać innej, większej placówce muzealnej. Próby realizacji tych postanowień nie powiodły się. W 1941 r. eksponaty muzeum wykorzystali Niemcy organizując wystawę dokumentującą niemieckie tradycje miasta. W 1943 r. zbiory przeniesiono z Collegium Novum do Akademii Górniczej, by w 1944 r. wywieźć je do zamku Zandt w Bawarii, dokąd ewakuował się Instytut Wschodni. Po wojnie część zbiorów odzyskano. Podjęte w 1946 r. prace organizacyjne zmierzające do reaktywowania muzeum przez prof. prof. H. Barycza i K. Estreichera doprowadziły do powołania go w 1947 r. Jednocześnie, zgodnie z uchwałą Wojewódzkiej Rady Narodowej z 1946 r., rozpoczęto odnawianie przeznaczonego na pomieszczenie zbiorów budynku Collegium Maius⁶.

Znaczna część zbiorów Muzeum Czartoryskich pochodziła z najstarszego polskiego muzeum historyczno-artystycznego założonego w początkach XIX w. przez księżną Izabelę Czartoryską w Puławach. Po przeniesieniu zbiorów przez Władysława Czartoryskiego do Krakowa, gdzie zostały umieszczone w byłym Arsenale, części klasztoru Pijarów i 3 kamienicach obok, w 1876 r. otwarto je dla społeczeństwa. Od tego czasu zbiorami zaopiekowali się M. Sokołowski, S. Smolska, J. Kallenbach, S. Komornicki, F. Pappée i M. Kukiel. W bibliotece muzeum pracowali m.in. K. Buczek, K. Lepszy, K. Estreicher. Po wojnie muzeum zaczęło podlegać administracyjnie Ministerstwu Kultury

i Sztuki, a opiekunem zbiorów został S. J. Gąsiorowski. Duże zasługi w zabezpieczeniu zbiorów podczas wojny mieli ks. M. L. Czartoryska, P. Potocka, L. Szyszka, Z. Szmit, S. Małkowska i M. Filip. Zbiory Czartoryskich, które podczas wojny również uległy zniszczeniu i grabieży, zostały częściowo odzyskane w wyniku akcji K. Estreichera w 1946 r. W 1950 r. muzeum zostało Oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie.

Początki Muzeum Diecezjalnego w Krakowie sięgają 1901 r., kiedy rozpoczęto gromadzenie zbiorów w budynku przy ul. Szpitalnej. W 1907 r. ks. kardynał Puzyna kupił od Kapituły na Wawelu część pomieszczeń, w których obecnie mieści się Muzeum Katedralne. Jeszcze przed wybuchem wojny ok. 1937 r. ks. bp Sapiecha zorganizował i udostępnił zwiedzającym nieduże muzeum w budynku seminarium duchowego przy ul. Szpitalnej. Podczas wojny zbiory zabezpieczono na Wawelu, w seminarium oraz podziemiach kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu, cenniejsze wywieziono z Krakowa m.in. do Tarnowa. Po wojnie zbiory znacznie uszczuplone zgromadzono w kościele św. Katarzyny, lecz ich nie udostępniono. Znalazły się one w zbiorach otwartego 28 IX 1978 r. przez ówczesnego ks. kardynała K. Wojtyłę Muzeum Katedralnego na Wawelu.

Poza muzeami Krakowa, które posiadały charakter ogólnopolski, na terenie województwa krakowskiego istniała spora liczba muzeów, zarówno o charakterze ogólnopolskim, np. Muzeum Lenina (zał. w 1947r.), czy Muzeum Martyrologii w Oświęcimiu (zał. w 1947 r.), jak i regionalnym. Muzea regionalne, których domeną były głównie przeszłość i tradycje danego terenu, istniały: w Nowym Sączu (Muzeum Ziemi Sądeckiej), Tarnowie (Muzeum Ziemi Tarnowskiej), Starym Sączu, Zakopanem (Muzeum im. T. Chałubińskiego), Żywcu (Muzeum Ziemi Żywieckiej), Białej (Muzeum Miejskie), w Dąbrowie Tarnowskiej, Miechowie i Rabce. W stadium organizacji pozostawały muzea w Bochni i Chrzanowie.

Oprócz wymienionych, na terenie województwa działały muzea tzw. krajoznawcze, głównie kontynuujące swą przedwojenną działalność, tj. muzea krajoznawcze w Olkuszu, Ojcowie, Krościenku i Zawoi⁷. Żywotność wymienionych mu

zeów była różna. Przedstawiają ją zawarte w artykule wykazy. Muzea regionalne w/w były instytucjami w zasadzie trwałymi, stanowiącymi w kulturalnym obrazie terenu podmiot szczególny, utwierdzający odrębność kulturową, przyrodniczą i społeczną. Część muzeów zorganizowana została przed I wojną światową.

Liczbę wymienionych muzeów powiększały muzea związane z życiem i działalnością ludzi dla terenu wybitnych, stanowiące kolekcje prywatne, nie podlegające kompetencji urzędów państwowych np. Muzeum J. Matejki w Krzesławicach (własność p. Burzyńskiej), Muzeum E. Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym (własność rodziny Zegadłowicza), czy zbiory prywatne w Sancygnowie, pow. Miechów. W II poł. 1946 r. Referat Kultury i Sztuki w Białej zabezpieczył dorobek artystyczny Juliana Fałata w Bystrej, także kolekcję prywatną. Osobną pozycję stanowiły dwa muzea diecezjalne o długotrwałej metryce w Krakowie i Tarnowie.

W latach powojennych przygotowano zorganizowanie stałych ekspozycji muzealnych w Muszynie, Bochni i Wieliczce⁸. Rozpoczęto gromadzenie zbiorów dla Muzeum Górniczego Ziemi Olkuskiej w Olkuszu oraz dla otwartego w 1960 r. muzeum w Chrzanowie.

Pośród istniejących w latach 1945—1948 na terenie województwa krakowskiego instytucji muzealnych, na szczególną uwagę zasługują te najaktywniejsze, do których zaliczyć należy: Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu, Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie, Muzeum im. T. Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Ziemi Żywieckiej, a także muzea w Rabce i Miechowie oraz powołane w 1947 r. Muzeum Martyrologii w Oświęcimiu.

Organizację muzeum w Nowym Sączu rozpoczęto w 1892 r. z inicjatywy dra J. Opatrnego (Opatrznego?), W. Mazura i miejscowych nauczycieli. Początek Muzeum Ziemi Sądeckiej, jak i sądeckim zbiorom bibliotecznym dała fundacja Józefa Wieniawy Zubrzyckiego, który w 1896 r. przekazał swój księgozbiór i zbiory muzealne miastu. Przejęcie zbiorów pod zarząd Towarzystwa Szkoły Ludowej nastąpiło prawdopodobnie około 1902 r., bądź w 1909 r., jak podają inne źródła⁹. W 1938 r. przeszły pod zarząd władz miejskich i datę tą przyjęto uznawać jako datę zorganizowania instytucji muzealnej. Zbiory zos-

tały umieszczone w odrestaurowanym zamku jagiellońskim w Nowym Sączu. Stanowiły je dzieła sztuki oraz eksponaty sztuki ludowej, w postaci strojów ludowych i sprzętów gospodarstwa wiejskiego. Powołano też Radę Muzealną, w skład której weszli wybitni fachowcy i przedstawiciele władz miasta. Po wybuchu wojny pracownicy muzeum ukryli część eksponatów, poza zamkiem, w rękach prywatnych. Część z pozostałych eksponatów, głównie rzeźb i mebli pozostała w zamku, została przez Niemców spalona, po czym okupant przystąpił do organizowania muzeum na „swoją rękę”¹⁰. W pierwszym roku administracji niemieckiej wydano wiele zarządzeń, celem odzyskania ukrytych zbiorów, co też Niemcom w niemałym stopniu udało się¹¹. 17 I 1945 r. zamek wraz ze zbiorami zgromadzonymi przez Niemców został wysadzony w powietrze. Szacunki sporządzone przez Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków mówią o następującej wysokości strat: 52 rzeźby polskie, 164 rzeźby obce, 161 obrazów malarzy polskich, 59 obrazów malarzy obcych, 22 rysunki polskie, 327 rysunków obcych, 388 grafik, 47 mebli itd.¹².

W maju 1945 r. przystąpiono do gromadzenia rozproszonych zbiorów, z których dużą część przechował R. Szkaradek, długoletni pracownik muzeum. Zdołano zgromadzić 162 eksponaty, które umieszczono w latach 1947—1948 w zabytkowym budynku, dawniej klasztorze franciszkańskim przy ul. Pijarskiej. Uchwałą Miejskiej Rady Narodowej w Nowym Sączu muzeum zostało uruchomione 27 II 1946 r.

11 IV 1946 r. Konserwator Zabytków Województwa Krakowskiego, po uzyskaniu zgody Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, przekazał całość zbiorów Zarządowi Miejskiemu w Nowym Sączu. Ministerstwo Kultury i Sztuki decyzję odnośnie reaktywowania sądeckiego muzeum podjęło 10 IX 1946 r., kierownikiem muzeum mianowany został dr S. Rachwał. Powołano 16 osobową Radę Muzealną. Muzeum udostępniono zwiedzającym częściowo w 1946 r., a całkowicie w 1947 r. Dyrekcja muzeum w porozumieniu z organami administracji państwowej podjęła akcję zabezpieczania i przejmowania zabytków ruchomych pochodzących z dworów w rozparcelowanych majątkach oraz zabytków polemkowskich.

Program działania muzeum zawarty w statucie obejmował zbieranie dawnych i współczesnych zabytków kultury materialnej i intelektualnej z obszaru Ziemi Sądeckiej oraz udostępnianie zbiorów dla pracy naukowej i popularyzację, drogą urządzania wystaw, odczytów, wydawnictw itp. W 1948 r. w muzeum istniały działy: historyczny, artystyczny, etnograficzny, przyrodniczy oraz archiwum ze spisem zwyczajów i obrzędów ludowych, zbiorami pieśni, klechd i podań. Na początku 1948 r. muzeum posiadało 665 eksponatów. Biblioteka muzealna liczyła 198 woluminów. W I kwartale 1948 r. muzeum odwiedziły 1864 osoby¹³. Przez cały omawiany okres pomimo trudnych warunków lokalowych i finansowych w muzeum prowadzono prace konserwatorskie. Muzeum było subwencjonowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Zarząd Miejski w Nowym Sączu. Zakresem swej działalności obejmowało powiaty: nowosądecki, limanowski, gorlicki i jasielski.

Szczególne miejsce, jeżeli chodzi o muzea, zajmował na terenie województwa krakowskiego powiat tarnowski oraz samo miasto Tarnów. Na terenie powiatu tarnowskiego znajdowała się ogromna liczba rozparcelowanych majątków, które objęto zabezpieczeniem, zarówno z inicjatywy administracji państwowej, jak i Muzeum Ziemi Tarnowskiej. *Akcja wspomniana* (zabezpieczenie zbiorów kultury i sztuki — przyp. L.F.) *przebiega na terenie powiatu tarnowskiego wzorowo w stosunku do innych powiatów Rzplitej* — pisał w kwietniu 1945 r. dr S. Lorentz w piśmie skierowanym do starosty powiatowego w Tarnowie.

Podstawowe znaczenie na wymienionym terenie miało istnienie i działalność dwóch muzeów: Muzeum Ziemi Tarnowskiej oraz Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Należałoby tu jeszcze wspomnieć o Muzeum Miejskim, które istniało w Tarnowie od 1927 r.¹⁴. Muzeum to po wyzwoleniu nie posiadało samodzielności prawnej, a w 1948 r. jego zbiory włączono na zasadzie depozytu do zasobów Muzeum Ziemi Tarnowskiej.

Już 28 I 1945 r. dr J. Dutkiewicz podjął prace organizacyjne, zmierzające do powołania w Tarnowie muzeum, które swym zasięgiem mogłoby objąć przyległy teren, szczególnie bogaty w historyczne pamiątki. Dekretem wojewody krakows-

kiego z dnia 13 III 1945 r. powołano do życia Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie, wyposażając je jednocześnie w pełnomocnictwa dotyczące zabezpieczenia dzieł sztuki w podworskich, poniemieckich i opuszczonych majątkach. 15 III 1945 r. naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki UW Krakowskiego B. Treter mianował dra J. Dutkiewicza tymczasowo dyrektorem muzeum. Muzeum podlegało bezpośrednio Zarządowi Miejskiemu w Tarnowie. W okresie od końca stycznia do marca 1945 r. nastąpiło zabezpieczenie istniejących zbiorów muzealnych w Ratuszu. Zasięgiem terytorialnym muzeum objęło powiaty: tarnowski, brzeski, dąbrowski, dębicki, grybowski, gorlicki, mielecki, jasielski i bocheński. Nadzór naukowy nad działalnością muzeum sprawowała Rada Muzealna. 29 I 1945 r., a więc jeszcze przed formalnym powołaniem muzeum jako instytucji kulturalnej, zatrudniono pierwszych pracowników. Byli to: W. Ścigalski — architekt, J. Młynarczyk — stolarz, F. Oćwieja — zabezpieczający zbiory w Gumniskach, Z. Rzepecki — architekt, P. Chrzanowska — historyk sztuki¹⁵. W lutym 1945 r. w skład personelu muzeum weszli dr M. Dziama, L. Ryzyszewski, E. Małek, J. Galus oraz dwóch pracowników dla zabezpieczenia dóbr Sanguszków w Gumniskach — J. Radzik i B. Augustyn.

Podstawową formą działalności muzeum w pierwszym okresie była prowadzona na szeroką skalę akcja zabezpieczania i gromadzenia zbiorów muzealnych z byłych majątków ziemskich na terenie podległym muzeum. W 1946 r. rozpoczęto akcję zakupów. W lutym 1946 r. rozesłano do wszystkich gmin powiatu ankiety mające za zadanie ustalenie ośrodków sztuki ludowej. Stwierdzono istnienie niewielu pracowni rzeźbiarskich, koszykarskich, koronkarskich i tkackich. Poprzez nawiązanie kontaktów z ludowymi twórcami muzeum zapewniło sobie napływ eksponatów współczesnej sztuki ludowej. Muzeum otrzymało także dary od osób prywatnych. Stan zbiorów w 1947 r. przedstawiał się następująco: *malarstwo — 778 sztuk, ceramika — 403 sztuki, meble — 361 sztuk, wyroby metalowe i przemysłu artystycznego — 595 sztuk, tkaniny — 31 sztuk, gabinet rycin — 1900 sztuk, biblioteka podręczna — 179 tomów*¹⁶.

Wykaz zbiorów Muzeum Ziemi Tarnowskiej z dnia 15 VII 1946 r. informuje nie tylko

o liczbie eksponatów, ale także przedstawia ich wartość¹⁷. W zbiorach muzeum znajdowały się m.in. obrazy Dolce, Orłowskiego, Michałowskiego, Vige le Bruna, J. Kossaka, Brandta, Grottgera, Norblina, ceramika miśnieńska, korszeka, wiedeńska, z Delft, XVI-wieczny fajans włoski, meble renesansowe, meble w stylu Ludwika XV, meble kolbuszowskie. Znacznie wzbogacały ekspozycje muzealne XVII i XVIII-wieczne zbroje oraz XVIII i XIX-wieczne kilimy i dywany.

Muzeum Ziemi Tarnowskiej mieściło się w Ratuszu. Nieliczne pomieszczenia przyznane muzeum nie dawały gwarancji prawidłowej działalności ekspozycyjnej ani konserwatorskiej, stąd stałe prośby o subwencje na prace remontowe oraz świadczenia rzeczowe dla zabezpieczenia zbiorów. Od 1945 r. muzeum otrzymywało subwencje od Ministerstwa Kultury i Sztuki i od Zarządu Miejskiego w Tarnowie. Ostatecznie prace remontowe podjęto w budynku przy Rynku, który miał zostać przeznaczony na pomieszczenie muzeum.

Muzeum Ziemi Tarnowskiej było w latach 1945—1948 rzadkim przypadkiem kojarzenia pracy organizacyjnej nad powstaniem i prawidłowym działaniem instytucji, z działalnością wystawienniczą. Już w II połowie 1945 r. muzeum zorganizowało wystawę starej grafiki, którą oceniono bardzo wysoko pod względem artystycznym i dydaktycznym¹⁸.

W maju 1947 r. zorganizowano wystawę „Portret polski w XVII i XVIII w.” przedstawiającą 61 portretów sarmackich ze zbiorów muzeum. Pod koniec 1947 r. wystawa ta była eksponowana w Krakowie, w Pałacu Sztuki. Kolejnymi ważnymi przykładami działalności ekspozycyjnej muzeum była zorganizowana także w 1947 r. wystawa wnętrz i malarstwa XIX-wiecznego oraz w 1948 r. wystawa rzemiosła artystycznego XVI—XIX w. W II połowie 1948 r. muzeum zorganizowało w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę „Dzieje cywilizacji w Polsce wg Jana Matejki”. Od 10 X do 1 XI 1948 r. obejrzały ją w Tarnowie 20 242 osoby¹⁹. Muzeum posiadało także bibliotekę podręczną. Było również organizatorem Miejskiej Biblioteki im. J. Słowackiego w Tarnowie, która powstała z połączenia biblioteki muzeum i Biblioteki Miejskiej. W latach 1945—1948 muzeum zabez-

pieczyło i przejęło na rzecz późniejszej Miejskiej Biblioteki im. J. Słowackiego bogate księgozbiory podworskie i poniemieckie. Działaniami w tym kierunku kierowała dr M. Dziama, która 1 I 1947 r. została dyrektorem nowej placówki. Zabezpieczone księgozbiory przekazano bibliotece na zasadzie depozytu 8 IX 1947 r. Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 8 IX 1947 r. mówił o przejęciu z: Gumnisk (majątku Sanguszków) — 18 790 t., Partynia (majątku Zborowskich) — 921 t., Brenia (majątku Konopków) — 1 745 t., Olesna (majątku Konopków) — 4 849 t., Zbylitowskiej Góry (majątku Żabów) — 1 578 t., Ryglic (majątku Cieleckich) — 1 129 t., Wielkiej Wsi (majątku Stadnickich) — 1 358 t.²⁰. Biblioteka przejęła także stare druki — 5 556 t. — książki, czasopisma, atlasy, mapy, nuty, albumy w języku polskim i językach obcych, sumariusze i inwentarze dóbr hr. Tarnowskiego, akta i rachunki hr. Tarnowskiego oraz luźny zbiór korespondencji rodzinnej Sanguszków.

Najstarszym muzeum Tarnowa było Muzeum Diecezjalne założone w 1888 r. przez rektora Seminarium Duchownego ks. inf. dra Józefa Bąbę. Mieściło się początkowo w gmachu seminarium, a w okresie międzywojennym w Ratuszu. Bezpośredni nadzór nad muzeum przejęły władze niemieckie na szczeblu guberni, przy czym pozwolono dotychczasowemu zarządowi sprawować nad nim opiekę. Już w czerwcu 1940 r. zarekwirowano dla dra Wernera Kudlicha 7 eksponatów, głównie rzeźby średniowiecznej²¹. Tego samego dnia (7 VI 1940) dr Mayer zabrał z katedry tarnowskiej 2 gotyckie kielichy²². W 1942 r. Niemcy zabrali jeszcze 8 najcenniejszych zabytków sztuki średniowiecznej, a jesienią 1943 r. zbiory usunięto z Ratusza i zmagazynowano we własnym budynku Kurii Biskupiej w dawnej szkole katedralnej. Po wojnie Komisja Rewindykacyjna działająca na Dolnym Śląsku odnalazła tam i przekazała muzeum 6 zabytków, głównie rzeźby, pochodzących z tarnowskiego muzeum, w tym uszkodzoną Marię Magdaleny, rzeźbę polichromowaną ze szkoły Wita Stwosza (XV w.)²³. Ostatecznie straty muzeum zamknęły się liczbą dwóch rzeźb polichromowanych. Dyrektorem muzeum w latach 1945—1948 był ks. Stanisław Bulanda (zm. w 1949 r.). W 1948 r. w zasadzie nie udostępniano zbiorów z powodu remontu trzech domów z ogólnej liczby 5 przez-

naczonych na pomieszczenia muzeum. Domy te, własność Kurii Biskupiej w Tarnowie, były budynkami zabytkowymi (tzw. domy za katedrą) i wchodziły dawniej w skład murów miejskich. Jedną z kamienic była tzw. kamienica Mikołajowska zbudowana w 1524 r., rzadki okaz budowli mieszczańskiej. Projekt przebudowy domów i adaptacji na cele muzealne wykonał inż. arch. S. Świszczowski. Oprócz założyciela muzeum duży wkład w jego powstanie i rozwój wnieśli, wymieniony już ks. S. Bulanda i ks. kanonik F. Leśniak.

Jednym z najstarszych muzeów województwa krakowskiego jest Muzeum im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. W 1888 r. grono miłośników Tatr i Podhala zakupiło od Antoniego Kocjana kolekcję ptaków, co dało początek muzeum. Zbiory umieszczono początkowo w domu A. Krzeptowskiego na Krupówkach, a w połowie 1892 r. przeniesiono do budynku przy ul. Chałubińskiego, stanowiącego już własność muzeum. W 1921 r. muzeum znalazło pomieszczenie w nowo wybudowanym budynku wg projektu S. Witkiewicza. Pierwszy statut organizacyjny zatwierdzono już w sierpniu 1888 r. Przewidywał on zorganizowanie w muzeum 3 działów obejmujących: a) *zbiory mineralogiczne, zoologiczne, botaniczne, etnograficzne i archeologiczne*, b) *zbiory przemysłu, produktów wytwórczości miejscowej i okolicznej*, c) *książki, rysunki, plany, mapy dotyczące Tatr i Podhala*²⁴. Towarzystwu patronującemu zakładaniu muzeum przewodniczył jego pierwszy prezes Edward hr. Raczyński. Duże znaczenie dla organizacji zbiorów etnograficznych miała działalność w Zakopanem w latach 1912—1914 ludoznawcy, etnografa i muzeologa Bronisława Piłsudskiego. Organizował on badania etnograficzne na Podhalu, inicjował wydawanie „Rocznika Podhalańskiego” i wydawał go. W 1915 r. wydał B. Piłsudski publikację dotyczącą organizacji działu ludoznawczego w Muzeum Tatrzańskim²⁵. W latach 1921—1965 pracą muzeum kierował kustosz Juliusz Zborowski, niezwykle zasłużony etnograf i historyk Podtatrza i góralszczyzny. Reaktywowaniem muzeum w latach powojennych zajmował się także J. Zborowski. Pierwsze powojenne lata poświęcone były głównie uporządkowaniu i uzupełnieniu zbiorów, wewnętrznemu urządzeniu muzeum i pracom badawczym w tere-

nie. O dużej aktywności w tym zakresie świadczą sprawozdania z działalności. Muzeum borykało się z wieloma problemami m.in. brakiem oświetlenia elektrycznego, kłopotami z ogrzewaniem pomieszczeń, brakiem środków finansowych na zatrudnienie niezbędnego personelu naukowego i popularyzację, brakiem pomieszczeń na urządzenie wystaw czasowych i prowadzenie akcji odczytowej²⁶. Pomimo tych trudności było Muzeum Tatrzańskie muzeum regionalnym najliczniej odwiedzanym, głównie przez turystów. W 1948 r. muzeum odwiedziło 48 420 osób, w 1949 r. 61 312 osób, przy czym maksymalna frekwencja przedwojenna w 1938 r. wynosiła 18 000 osób²⁷. Muzeum było w latach 1945—1948 subwencionowane przez administrację państwową.

Na podstawie zachowanych źródeł trudno jest ustalić jedną datę powołania Muzeum Ziemi Żywieckiej w Żywcu. Zbiory gromadzone były przez miejscowych nauczycieli już od 1925 r., a w 1927 r. nauczyciele Seminarium Nauczycielskiego Żeńskiego w Żywcu T. Charlewski i W. Rajewska założyli w seminarium muzeum. Po przejęciu zbiorów w sierpniu 1936 r. przez sekcję Miłośników Ziemi Żywieckiej Koła TSL w Żywcu, udostępnione one zostały szerszej publiczności. W latach wojny zbiory zostały zniszczone lub rozproszone. Obszerny kwestionariusz strat opracował po wojnie kustosz i późniejszy kierownik muzeum Jan Studencki. Niemcy wywieźli m.in. część strojów żywieckich, obrazy, rzeźby gotyckie i zabytki prehistoryczne z Grojca. Bezpośrednio po wojnie muzeum mieściło się w Grojcu, gm. Sporycz, pow. Żywiec, a następnie przewieziono je do Żywca. Stan zbiorów w muzeum w Żywcu badał w kwietniu 1945 r. Wydział Kultury i Sztuki UW Krakowskiego. Muzeum zastała delegatka w stanie zupełnego zaniedbania i to co zostało zabezpieczyła i oddała opiece tymczasowej Zarządu Miejskiego i Starostwa Powiatowego²⁸. W II połowie 1945 r. w muzeum podjęto prace organizacyjne nad reaktywowaniem placówki. Opiekunem jego został Zarząd Miejski w Żywcu, a bezpośrednią opiekę nad zbiorami roztoczył po powrocie z obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, w/w kustosz muzeum, artysta malarz Jan Studencki. Pomimo wykazywanego przez niego *zapału i dużej energii przy organizacji muzeum* decyzją Zarządu Miejskiego

z dnia 26 VI 1946 r. kustoszem i opiekunem zabytków w terenie został Cz. Janik, profesor gimnazjalny w Żywcu, jak stwierdzono *nie mający odpowiedniego wykształcenia, ani nie interesujący się muzeum*²⁹. Decyzję powyższą uznał za błędną także UW Krakowski.

Muzeum posiadało 4 działy: przyrodniczy, etnograficzny, krajoznawczy i historyczny. Mieściło się w 7 pomieszczeniach na parterze domu przy Rynku, należącym do Kasy Oszczędności. Muzeum nie otrzymywało początkowo żadnych stałych subwencji, a jedynie sporadyczne i niewystarczające dotacje z Zarządu Miejskiego. Od 1946 r. prowadzono działania na rzecz oddania części zamku Habsburgów na cele muzealne³⁰. 31 I 1948 r. uchwałą nr 9 Powiatowej Rady Narodowej w Żywcu postanowiono przekazać zamek na pomieszczenia dla muzeum, a także na siedziby Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Żywieckiej i inne instytucje kulturalne i oświatowe³¹. W połowie 1948 r. muzeum przeniesiono do zamku. 14 II 1948 r. Zarząd Towarzystwa postanowił wystąpić o przekazanie muzeum gminie miejskiej Żywiec i powołać Radę Muzealną. Nieuregulowany status prawny instytucji zakończyła decyzja MRN w Żywcu z 24 III 1948 r. o przejściu od Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Żywieckiej Muzeum Ziemi Żywieckiej. Zgodnie z zarządzeniem ministra kultury i sztuki z dnia 9 XII 1949 r. i uchwałą Komitetu Ministrów do Spraw Kultury z 6 X 1949 r. — 15 XII 1949 r. Muzeum w Żywcu zostało przejęte przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Dostępne źródła nie odnotowały frekwencji w wymienionym muzeum. Należy przypuszczać, że w omawianym okresie w działalności muzeum dominowały sprawy organizacyjne i nie rozwinięto w pełni działalności merytorycznej.

Muzeum Regionalne Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Miechowie założone zostało w 1912 r. przez J. S. Czarnowskiego. W początkowym okresie swej działalności posiadało eksponaty przyrodnicze, geologiczne i prehistoryczne. Od 1924 r. do 1948 r. (poza okresem lat 1939—1945) zbiorami opiekował się burmistrz Miechowa J. Piwowarski, znany ze swych wspaniałych zbiorów prywatnych miechowski kolekcjoner³². W latach 1943—1945 zbiorami muzeum opiekował się Niedźwiedzki. W tym okresie duża część eksponatów zaginęła. Przed wojną muzeum

zajmowało 3 cele w budynku poklasztornym. W 1943 r. Niemcy wyrzucili stamtąd zbiory, które ulokowano częściowo w kościele. Właśnie w trakcie przenoszenia zbiorów powstały znaczne straty, m.in. zaginęło sporo okazów numizmatycznych. Po zakończeniu wojny zbiory znalazły się w piwnicy budynku przy ul. ks. Skorupki 2 w Miechowie, gdzie złe warunki szczególnie niszcząco wpłynęły na eksponaty. Sprawy lokalowe były przedmiotem zainteresowania przez cały omawiany okres, a niemałe kłopoty w tym zakresie zdecydowały o tym, że muzeum w latach 1945—1948 praktycznie nie było czynne. Latem 1948 r. muzeum zostało ulokowane w gmachu Gimnazjum Państwowego w Miechowie. Przeprowadzane przez wojewódzką administrację kulturalną w latach 1945—1946 inspekcje stwierdzały zły stan muzeum i zalecały sporządzenie inwentarzy zbiorów i doprowadzenie placówki do właściwego stanu oraz zatrudnienie w miejsce kustosa Piwowarskiego, zajętego obowiązkami burmistrza, *kogoś młodszego z inicjatywą i energią*. Inspekcje potwierdziły istnienie ok. 2000 eksponatów, dobrze zachowanych, zgromadzonych w 4 działach: geologicznym, archeologicznym, historyczno-numizmatycznym i piśmienniczym³³. W 1948 r. zinwentaryzowano częściowo zbiory, m.in. 450 eksponatów geologicznych, 60 przyrodniczych, 30 archeologicznych, 21 numizmatycznych i 200 historycznych³⁴. Muzeum pozostawało pod opieką Zarządu Miejskiego w Miechowie.

Muzeum Regionalne im. Władysława Orkana w Rabce otwarte zostało w 1936 r. Początki muzeum sięgają 1928 r. Wówczas przy Oddziale Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Rabce utworzono Komisję Muzealną, której celem było ratowanie przed zniszczeniem i zaginięciem zabytków kultury materialnej i sztuki ludowej, gromadzenie ich i utworzenie muzeum. W Komisji znaleźli się m.in. etnograf-amator, nauczyciel gimnazjalny S. Dunin-Borkowski, kolekcjoner sztuki ludowej — ks. Justyn Bulanda, późniejszy długoletni kierownik muzeum w latach 1936—1950, dr W. Holejko, dr. Z. Sutorowska, W. Klempka³⁵. Drogą darów i zakupów zebrano kilkaset eksponatów, które umieszczono w dzwonnicy zabytkowego kościoła św. Marii Magdaleny (z pocz. XVII w.), nieczynnego od 1906 r. Po uzyskaniu osobistej zgody Władysława

Orkana na nazwanie muzeum jego imieniem, w 1936 r. zostało ono uroczystie otwarte.

W chwili wybuchu wojny muzeum posiadało ok. 800 eksponatów. Na początku 1941 r. inspekcję muzeum przeprowadził dr Albrecht. Muzeum zostało „uporządkowane”. Przy tej i podobnych okazjach zaginęło w czasie okupacji ok. 200 mniej cennych obrazów oraz większość zbiorów archiwalnych. Traktowanie przez władze niemieckie muzeum jako „ludowo-regionalnego” i „amatorskiego” uchroniło je przed większymi stratami i likwidacją³⁶. Po wojnie ks. J. Bulanda — kustosz i dr W. Holeyko — kustosz oddziału etnograficznego, przystąpili do gromadzenia rozproszonych zbiorów, odnowienia lokalu, starania o przydział nowego lokalu, wreszcie zakupów eksponatów sztuki ludowej i opracowywania ich. Muzeum było subwencjonowane nieregularnie i nie otrzymywało wysokich kwot. Kształtowały się one w granicach 5—10 tys. zł. Muzeum posiadało zbiory okazów przemysłu ceramicznego, eksponaty sztuki ludowej z okolic Rabki, sztuki sakralnej, dawnych przedmiotów codziennego użytku, fotografie i rysunki okolic Rabki³⁷. W 1949 r. muzeum zostało upaństwowione. W 1946 r. zbiory udostępniono zwiedzającym. Obejrzało je wówczas 2,4 tys. osób. W 1947 r. liczba zwiedzających wzrosła do 6,3 tys. osób, a w 1948 r. spadła do 5,1 tys. osób.

Osobne miejsce wśród placówek muzealnych województwa krakowskiego zajmowało i zajmuje dotąd Państwowe Muzeum w Oświęcimiu. Nieznane dotąd ludzkości masowe ludobójstwo stało się jego tragicznym początkiem. Teren obozu po wyzwoleniu pozostawał niezbyt dobrze zabezpieczony, stan prawny terenów obozowych był nieuregulowany. Zdarzały się przypadki kradzieży i profanacji prochów ofiar w poszukiwaniu złota. Strzelano do nielicznych strażników. 24—25 I 1946 r. WRN w Krakowie zwróciła się do Wojewody Krakowskiego z zaleceniem wydania odpowiednich zarządzeń, by obóz w Oświęcimiu, *który winien w całości i stanie nienaruszonym pozostać olbrzymim muzeum narodowym, nie ucierpiał w niczym przez nieprzemyślane zmiany, czy użytkowanie ze strony jakiegokolwiek instytucji, czy tym bardziej osób prawnych*³⁸. Ukonstytuowany w 1946 r. Komitet Opieki nad Oświęcimiem powołał do życia Muzeum Martyrologii (w organizacji). 25 II 1946 r. zarzą-

dzeniem Prezesa Rady Ministrów przekazano opiekę nad obozem Ministerstwu Kultury i Sztuki. Rozpoczęto akcję odzyskiwania eksponatów, które w 1945 r. zostały zabrane przez Miejską Opiekę Społeczną w Krakowie oraz podjęto akcję rewindykacyjną od władz radzieckich. Odzyskano 16 skrzyń z dokumentacją obozową i kartotekę więźniów. Ustawą sejmową z 2 VII 1947 r. utworzono Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka z zadaniem *zbierania i gromadzenia dowodów i materiałów dotyczących zbrodni hitlerowskich, udostępnienia ich społeczeństwu oraz naukowego ich opracowania*. 6 VI i 7 VII 1947 r. zorganizowano w Oświęcimiu konferencje z inicjatywy Ministerstwa, podczas których rozpatrywano konstrukcję ideową muzeum i zakres jego działania. Zainicjowano publiczną dyskusję na temat „Czym ma być Oświęcim” oraz współpracę z ówczesną Nadzwyczajną Komisją dla Badania Zbrodni Niemieckich, Towarzystwem Opieki nad Oświęcimiem, Związkiem b. Więźniów Politycznych. Dyrektorem muzeum został T. Wąsowicz, jego zastępcą i kierownikiem Wydziału Propagandy — T. Targosz. Pracownikami muzeum w omawianym okresie byli: J. Pozimski, T. Szymański, K. Rydecki, F. Myszkowski, J. Brandhuber, A. Woycicki, W. Hein, H. Porębski, E. Nosal, H. Wróbel, H. Hertik. Muzeum oświęcimskie udostępniono zwiedzającym w 1947 r. W tym roku obóz odwiedziło 142 tys. osób (w 1948 r. — 102 tys.).

Ważne znaczenie dla organizacji muzeów miało właściwe zabezpieczenie rozproszonych zbiorów. Działalność taką w latach 1945—1948 prowadziła w województwie krakowskim administracja państwowa na szczeblu Oddziału Muzeów w Wydziale Kultury i Sztuki UW Krakowskiego i Konserwator Zabytków Województwa Krakowskiego. Z ich inicjatywy dokonywano identyfikacji zabytków, zabezpieczania mienia podworskiego, przeprowadzano inspekcje w obiektach zabytkowych chroniąc je przed dewastacją i grabieżą. Złe warunki komunikacyjne, finansowe, brak fachowców, zbyt opieszala realizacja aktów prawnych (Rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z 14 II 1945 r.) oraz zbyt późne wydanie dekretu o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej i kulturalnej spowodowało przejmowanie zbiorów

przez osoby prywatne i w dużym stopniu wywóz zagranicę. W lutym i marcu 1945 r. skierowano do starostów powiatowych okólniki dotyczące zabezpieczenia dóbr kultury wraz z wykazami zabytków, które należało zabezpieczyć przede wszystkim. Osobnym zagadnieniem w prowadzonej akcji były zabytki połemkowskie, których zabezpieczeniem zajęły się muzea, przede wszystkim Muzeum Ziemi Sądeckiej. Wydano zakaz wywozu przez ewakuowaną do ZSRR ludność pochodzenia ukraińskiego z łemkowszczyzny zabytków ruchomych, przedmiotów o wartości artystycznej z cerkwi grecko-katolickich. Mówiła o tym umowa zawarta pomiędzy PKWN i Tymczasowym Rządem RP a rządem Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej w dniu 8 VIII 1944 r. oraz instrukcja wykonawcza do tej umowy. Były jednak przypadki wywożenia mie-

nia cerkiewnego do ZSRR. Dowodem są dokumenty znajdujące się w zespole akt Starostwa Powiatowego w Nowym Sączu.

W marcu 1945 r. administracja państwowa opracowała listę zabytków ruchomych i nieruchomości w województwie krakowskim. Dzięki akcjom tejże administracji zabezpieczono na terenie województwa krakowskiego dużą liczbę dworów, zamków, pałaców, cerkiewek³⁹.

Należy pamiętać, że głównym inspiratorem i organizatorem pracy w terenie były muzea. Najbardziej aktywne w tym zakresie zostały w artykule przedstawione. Szczegółowe dane dotyczące zabezpieczania zbiorów przez muzea województwa krakowskiego zawierają zachowane akta archiwalne właściwych terytorialnie organów administracji państwowej⁴⁰.

Przypisy

1. „Biuletyn Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Krakowskiego” 1946 nr 2 s. 12—14.
2. Zbiory te podczas okupacji umieszczone były w tzw. starym zamku, który należał do browaru w Okocimiu oraz w nowym zamku w parku, należącym do Zarządu Nieruchomościami w Krakowie. Znalazły się one w sporządzonym 1 I 1942 r. inwentarzu browaru. Od września 1939 r. do czerwca 1941 w obu budynkach kwaterowało wojsko niemieckie. Ono też wyłącznie rozporządzało prywatnymi apartamentami barona Götza. Z zapisów inż. Tilla wynika, że resztki mało wartościowych zbiorów umieszczono w prywatnych mieszkaniach i te należy zdaniem inż. Tilla uznać za nieistniejące. Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki, mikrofilm B 1226, kl. 39.
3. Szczegółowy stan braków zawierają kwestionariusze strat znajdujące się w zespole akt Ministerstwa Kultury i Sztuki, sygn. 387 (Archiwum Akt Nowych).
4. J. Dobrzycki, *Muzeum Historyczne miasta Krakowa, jego dzieje i zbiory*. Kraków 1955 s. 55.
5. W. Roeske, *Muzeum Farmacji. Zbiory, dzieje, ekspozycja*. „Muzealnictwo” 1972 s. 20, 36—46.
6. J. Roszko, *Collegium Maius i jego lokatorzy*. Kraków 1983.
7. Część eksponatów muzeum olkuskiego w 1939 r. została przewieziona do Krakowa. Podczas okupacji eksponaty zaginęły. W 1945 r. opiekę nad muzeum w Ojcowie przejęło Nadleśnictwo Państwowe w Ojcowie, a w 1949 r. Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze. Zbiorami od początku istnienia muzeum opiekował się Jan Czyż.
8. Wiele przedmiotów o wartości historycznej przechowywanych w Zamku Żupnym (XIV w.) w Wieliczce, w tym rzeźby i obrazy m.in. W. Tetmajera zostały „zabezpieczone” przez Niemców. W czasie wojny zamek został zniszczony. Muzeum

Żup Solnych w Wieliczce zostało zorganizowane w latach 1949—1950.

9. „Biuletyn Wydziału Kultury i Sztuki”... 1947 nr 1.
10. *ibidem*, s. 14.
11. AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki 1945—1950, mikrofilm B-1226, kl. 55.
12. *ibidem*, sygn. 387—30.
13. S. Rachwał, *Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu*. „Kwartalnik Muzealny” 1948 z. I—IV s. 125—126.
14. Muzeum zostało założone przez J. Jakubowskiego, emerytowanego urzędnika miejskiego 13 I 1927 r., a uroczyste otwarte 4 VI 1927 r. Obejmowało archiwum miejskie z XV—XIX w., pamiątki cechów tarnowskich od XVII do XIX w. oraz zbiory sztuki ludowej.
15. Archiwum Państwowe Kraków, Oddział w Tarnowie, Starostwo Powiatowe w Tarnowie 1945—1950, sygn. 191 k. 11.
16. „Kwartalnik Muzealny” 1949 z. I—IV s. 129.
17. AP Kraków, Oddział w Tarnowie, Starostwo Powiatowe w Tarnowie... sygn. 192 k. 81.
18. AP Kraków, Urząd Wojewódzki Krakowski 1945—1950, sygn. UW II 6 KS s. 413.
19. M. Rogoyska, *Zagadnienie frekwencji na wystawach objazdowych Muzeum Narodowego w W-wie*, „Kwartalnik Muzealny” 1949 z. I—II s. 26.
20. M. Żychowska, *Biblioteka Muzeum Ziemi Tarnowskiej [w:] Muzeum Ziemi Tarnowskiej*. Praca zbiorowa pod red. S. Potępy, Tarnów 1979 s. 39.
21. AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki..., mikrofilm B 1226, kl. 67.
22. *ibidem*.
23. *ibidem*, sygn. 387—28 k. 181.

24. Statut Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chalubińskiego w Zakopanem, Kraków 1897. Drugi statut opracowano w 1911 r.
25. B. Piłsudski, *Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chalubińskiego w Zakopanem, zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*. Kraków 1915.
26. J. Zborowski, *Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem*. „Pamiętnik Muzealny” 1947 z. 8 s. 78—85.
27. I. Rybarska, *Muzea w Polsce w latach 1945—1952*. „Muzealnictwo” 1952 nr 1—2 s. 46—48.
28. AP Kraków, Urząd Wojewódzki Krakowski 1945—1950, sygn. UW II 6 KS.
29. *ibidem*, sygn. UW II 7 KS.
30. Zamek w latach 1945—1948 był własnością Dyrekcji Lasów Państwowych w Krakowie, która utrudniała przydział pomieszczeń na cele muzealne.
31. AP Katowice, Oddział w Żywcu, Wydział Powiatowy w Żywcu 1945—1950, sygn. 58 s. 11.
32. Zbiory J. Piwowarskiego znajdowały się w Strzeżowie k. Miechowa, w jego prywatnym domu. Początek kolekcji sięgał 1910 r. W 5 działach zgromadzono 210 okazów geologicznych zebranych w pow. miechowskim, pińczowskim, krakowskim, 150 okazów przyrody żywej, 50 eksponatów prehistorycznych, 690 eksponatów numizmatycznych, 920 — historycznych, a biblioteka składała się z 1000 tomów książek i czasopism. W 1947 r. zbiory obejrzało 350 osób. „Kwartalnik Muzealny” 1948 z. I—IV s. 114.
33. AP Kraków, Urząd Wojewódzki Krakowski..., sygn. UW II 7 KS s. 521.
34. „Kwartalnik Muzealny” 1948 z. I—IV.
35. J. Bujak, *O działalności Muzeum im. W. Orkana*. „Wierchy” 1970 nr 38 s. 208—216.
36. AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki... mikrofilm B 1226, kl. 89.
37. „Wieści z Gorców”, Ośrodka Kultury i Turystyki na Turbaczu, jesień-zima 1983—1984.
38. AP Kraków, Urząd Wojewódzki Krakowski 1945—1950, sygn. UW II 40 KS s. 1.
39. Były to m.in. dwory w Borusowej, Krzyszkowicach, Modlnicy (pow. Kraków); Janowicach, Zbylitowskiej Górze, Bogumiłowicach (pow. Tarnów); Zubrzycy Górnej (pow. Nowy Targ); Wielkich Drogach, Jeżowie, Bolechowicach, Dalewicach, Kościelnikach, Czańcu, Manowicach, Aleksandrowicach, Kryspinowie, Facimiechu, Ściejowicach, Wołowicach, (pow. Kraków); Plazie (pow. Chrzanów); Piotrkowicach (pow. Miechów); zamki w Niedzicy, Suchej, Wieliczce, Żywcu, Dębnie (pow. Brzesko); Smoleniu (pow. Olkusz); Dąbrowie Tarnowskiej, Wiśniczu Nowym; pałace w Przecławiu, Czaplach, Balicach, Krzeszowicach, Polance Hallera, Kościelnikach, Gumniskach; kościoły i klasztory w Nowym Sączu, Nowym Targu, Łękach Górnych, Dębnie, Grywałdzie, Komorowicach, Rabce, Łętowni, Królówce, Szaflarach, Zakrzowie, Szczucinie, Bobowej, Tyńcu, Miechowie, Prandocinie, Libuszy, Hebdowie, Tłuczaniu, Mogile; cerkiewki na Łemkowszczyźnie; lamus w Branicach; groby żołnierskie z 1605 r. w Jaworniku; zabytkowe domy w Myślenicach i Ciężkowicach; boźnica w Tarnowie i drewniany zajazd w Ślemieniu.
40. Wiele informacji w tym zakresie znajduje się w opracowaniu Lidii Fołtarz, *Instytucje kulturalne województwa krakowskiego w latach 1945—1948; odbudowa i początki działalności*. Kraków 1987 (maszynopis pracy doktorskiej — Zakład Historii Polski Najnowszej — Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie).

**Muzea miasta Krakowa
i województwa krakowskiego w latach 1945—1948**

Lp.	Miejscowość	Rodzaj muzeum (nazwa)	Rok zał.
1	Kraków	Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu	1571
2	Kraków	Muzeum Narodowe	1879
3	Kraków	Muzeum Historyczne m. Krakowa	1899
4	Kraków	Muzeum Historii Farmacji	1946
5	Kraków	Muzeum Czarotoryskich	1876
6	Kraków	Muzeum E. Hutten-Czapskiego	1903
7	Kraków	Muzeum Szolayskich	1904(1928)
8	Kraków	Muzeum Geologiczne	1866
9	Kraków	Muzeum Przyrodnicze	1782
10	Kraków	Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego	1866
11	Kraków	Muzeum Archeologiczne	1850
12	Kraków	Muzeum Etnograficzne	1901
13	Kraków	Muzeum Diecezjalne	1901
14	Biała	Muzeum Miejskie	1890
15	Dąbrowa Tarnowska	Muzeum Regionalne	1945
16	Gorzeń Górny	Muzeum E. Zegadłowicza	1946
17	Krościenko	Muzeum Przyrodnicze Pienińskiego Parku Narod.	1935
18	Krzesławice	Muzeum J. Matejki	
19	Miechów	Muzeum Regionalne	1912
20	Nowy Sącz	Muzeum Ziemi Sądeckiej	1938
21	Ojców	Muzeum Krajoznawcze	(1908) 1935—1938
22	Olkusz	Muzeum Krajoznawcze	1911
23	Oświęcim	Muzeum Martyrologii	1947
24	Poronin	Muzeum Lenina	1947
25	Rabka	Muzeum im. W. Orkana	1926—1936
26	Stary Sącz	Muzeum Miejskie („Dom na Dołkach”)	1947
27	Tarnów	Muzeum Diecezjalne	1910
28	Tarnów	Muzeum Ziemi Tarnowskiej	1945
29	Zakopane	Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego	1888
30	Zawoja	Muzeum Babiogórskie	
31	Żywiec	Muzeum Ziemi Żywieckiej	1936

Les musées de la région cracovienne dans les années 1945—1948

La région cracovienne possède une tradition historique très riche. Cette tradition a été la base de nombreux musées dont le plus ancien date de 1571 (les débuts des Collections Nationales de l'Art à Wawel). Le plus grand nombre des Musées a été créé dans la deuxième moitié du XIX-ème et dans la première moitié du XX-ème siècle.

L'article concerne l'organisation et les débuts des Musées de Cracovie qui ont recommencé leur activité après la deuxième guerre mondiale. Une partie considérable de leurs collections a été perdue à la suite de la guerre, de l'occupation et des pillages des autorités allemands. Des revendications menées après la guerre ont permis de récupérer beaucoup d'objets mobiles, mais beaucoup d'eux ont disparu. On a détruit aussi des bâtiments des musées, bien que la ville même ne soit pas détruite.

Après la deuxième guerre mondiale 31 musées ont mené leur activité dont 13 dans la ville de Cracovie et 18 à ses environs. Le plus important d'eux ce sont: les Collections Nationales de l'Art à Wawel (créé en 1571), le Musée Nationale (créé en 1879), le Musée Historique de la Ville de Cracovie (1899), le Musée des Czartoryski (1876), le Musée des Szolayski (1904), le Musée de l'Université Jagellonne (1866), le Musée Archéologique (1850), le Musée Ethnographique (1901), le Musée du Diocèse (1901). Hors de Cracovie se trouvent des musées à Biała (1890), à Dąbrowa Tarnowska

(1945), à Gorzeń Górny (1936), à Krościenko (1935), à Krzesławice et à Miechów (1912), à Nowy Sącz (1938), à Ojców (1935), à Olkusz (1911), à Oświęcim (1947), à Rabka (1936), à Stary Sącz (1947), à Tarnów (1945), à Zakopane (1888) et à Żywiec (1936).

Les musées de la région cracovienne ont commencé leur travail après la guerre dans des conditions très difficiles. Il leur manquait des employés qualifiés, de l'argent et des bâtiments. C'est grâce à un grand engagement personnel des gens, des collectionneurs passionnés qui ont survécu la guerre et ont caché les trésors de la culture nationale qu'on a réussi à reconstruire vite ces institutions après la guerre. Les musées sont devenus les lieux où on ramasse des souvenirs de l'histoire nationale, des objets préhistoriques et des objets de la culture matérielle et de l'histoire naturelle liés le plus souvent avec la région, avec le lieu de leur description scientifique. Grâce à leurs expositions et aux autres formes de la vulgarisation ces musées ont pu devenir les centres de la renaissance de la vie de la nation polonaise dans ces années difficiles.

Cet article fait partie du travail plus grand qui n'est pas encore publié et qui concerne la reconstitution et l'activité de toutes les institutions culturelles de la région cracovienne dans les années 1945—1948.

Tadeusz Chruścicki

O programie wystaw stałych Muzeum Narodowego w Krakowie¹

Gdy w latach 30. zaprojektowano gmach Główny Muzeum Narodowego w Krakowie², pomyślano go tak, by służył on wszystkim zbiorom muzeum, które zamierzano tu przenieść z Sukiennic (pierwszej i głównej dotąd siedziby muzeum) oraz z rozproszonych w mieście miejsc ich tymczasowego zmagazynowania. W osobnych budynkach pozostać miały tylko zbiory oddziałów muzeum: Domu Jana Matejki, Emeryka Hutten-Czapskiego, Sztuki Dalekiego Wschodu z kolekcją Feliksa Jasińskiego w Kamienicy Szolayskich oraz Erazma Baracza przy ulicy Karmelickiej.

Zarys dyspozycji wystaw stałych w gmachu, którego wznoszenie rozpoczęto w 1934 r. (uzupełniany zresztą kilkakrotnie) podporządkowany został centralnemu motywowi sanktuarium pa-

miątek narodowych, z wyeksponowaniem walk o wolność, aż do współczesności, o czym Feliks Kopera³ napisał, że ze względu na narodowy charakter muzeum: *...wplynęła konieczność stworzenia w nowym gmachu wielkiej sali reprezentacyjnej o powierzchni pięciuset metrów kwadratowych, w której rozmieszczone zostaną zdobyczne chorągwie, proporce, namioty i zbroje, służyć ona będzie również do celów reprezentacyjnych, uroczystych przyjęć i kongresów. Nad nią, wg planu ma wznosić się taras z ogrodem.*

Pierwsza sala reprezentacyjna będzie przejściem do najgłośniejszego i najsilniejszego akcentu kompozycji architektonicznej, stanowiącej panteon Stanisława Wyspiańskiego. Tamże zostaną umieszczone niezrealizowane dotychczas witraże Wyspiańskiego, przeznaczone niegdyś do katedry na

Wawelu, przedstawiające potężne wizje postaci króla Kazimierza Wielkiego, św. Stanisława i Henryka Pobożnego, oraz śluby Jana Kazimierza i w końcu witraże o motywach dekoracyjnych. Okrągła, zdobna witrażami sala reprezentacyjna, będzie nakryta od góry nowoczesnym sklepieniem. Dwa wewnętrzne biegi granitowych stopni łącząc będą panteon z kryptą, znajdującą się w podziemiu, w której spocznie srebrna urna z sercem Henryka Dąbrowskiego, twórcy pierwszych legionów. Na poziomie drugiego piętra panteonu ma wznosić się rotunda z górnym światłem. W tej rotundzie, jak też w przyległych 4-ch salach znajdują pomieszczenie liczne pamiątki narodowe, widome znaki i dokumenty walk o niepodległość Polski od Insurekcji Kościuszkowskiej, poprzez Powstanie Listopadowe i Styczniowe, aż do zbrojnego czynu Legionów Marszałka Józefa Piłsudskiego. Bodaj że będzie to jedyne w swoim rodzaju sanktuarium świętości narodowych, które zgromadzi największy zbiór pamiątek, jako świadectwo męczeńskiego szlaku wieloletnich zmagania narodu polskiego o wywalczoną wolność.

Ponadto na podstawie różnych wypowiedzi ustalić można, że wokół opisanej wyżej dominanty przewidywano równoległe, symetryczne ekspozycje galeryjne, jak i wyodrębniono sale, przeznaczone osobnemu pokazywaniu kolekcji wybitnych ofiarodawców (np. Stanisława Ursyn Rusieckiego i innych).

Ten program uległ znacznej przebudowie w końcu lat 50.⁴, gdy przygotowano w niezmiennych gabarytach pierwotnie zamierzonej budowli nowy projekt (ukończony w 1963 r.) dla części, której nie zdołano wznieść przed drugą wojną światową. Program ten, powstały pod kontrolą i opieką Zbigniewa Bocheńskiego, w ogólnych zarysach pozostaje aktualny do dzisiaj⁵. Cechuje go troska o maksymalne wykorzystanie i zwiększenie powierzchni ekspozycyjnych (od tego czasu bardzo zwiększyły się zbiory). W tym celu np. zaprojektowano wówczas wbudowanie całej dodatkowej kondygnacji sal wystawowych i magazynów kosztem wysokości dwóch pięter: tzw. wysokiego parteru i I piętra. Zrezygnowano z dominanty ciągu centralnego z rotundą-sanktuarium na rzecz równoważnych wszystkich ciągów wystawowych, pojemniejszych i sposobniejszych ekspozycji mniej symboliczno-romantycznej niż zamierzano to dawniej.

Przyszłe wystawy rozlokowane zostały więc w trzech kondygnacjach:

1. na tzw. wysokim parterze, gdzie przewidziano galerię grafiki (ok. 500 m²) oraz wystawę zbiorów broni i uzbrojenia (950 m²);
2. na I piętrze, które w całości (ok. 2000 m²) przeznaczono na ekspozycję zbiorów rzemiosła artystycznego;
3. na II piętrze, które również w całości (ok. 2500 m²) przeznaczono na galerię malarstwa od 1764 r. do współczesności.

Ponieważ program ten nie wymienia ważnej wystawy zbiorów sztuki cechowej⁶ domyślać się trzeba, że już wówczas zamierzano ją urządzić w Sukiennicach, skąd planowano przenieść galerię polskiego malarstwa i rzeźby XIX w. do Gmachu Głównego. Miała ona być rozbudowana ilościowo i zająć 90% powierzchni sal na II piętrze, bo na malarstwo współczesne, tj. dwudziestolecia międzywojennego i późniejsze, rezerwowano tylko jedną salę o powierzchni 242 m².

Potwierdza to zarys urządzenia gmachu, wzbogacony o konsekwentnie pomyślaną całą nową topografię Muzeum Narodowego we wszystkich ówczesnie jego siedzibach, który ogłosił Adam Bochnak⁷, kierujący Muzeum Narodowym w latach 1957—1962, planując umieszczenie w Sukiennicach galerii sztuki cechowej, a w Gmachu Głównym galerii sztuki polskiej od czasów króla Stanisława Augusta do dziś oraz wystawy zbiorów rzemiosła artystycznego. W Kamienicy Szołayskich wystawione miały być zbiory Bliskiego i Dalekiego Wschodu, w Arsenale zaś wystawa militariów.

W większości koncepcja ta jest zbieżna z kolejnym szkicem programu, ogłoszonym przez kierującego po Bochnaku Muzeum Narodowym Jerzego Banacha⁸, który dla Gmachu Głównego przewidywał wystawy: 1) galerii polskiej sztuki nowoczesnej od pocz. panowania Stanisława Augusta do naszych dni, 2) stałą galerię zmiennych wystaw zbiorów rycin, rysunków i akwareli, 3) ekspozycję polskiego rzemiosła artystycznego oraz 4) wystawę broni i uzbrojenia XIX i XX w. (część pierwszą wystawy militariów od średniowiecza do XVIII w. planował umieścić na parterze Arsenалу, którego pierwsze piętro przeznaczył na wystawę zbiorów sztuki starożytnej). Sukiennice mieściłyby — jak w projekcie Bochnaka — galerię dawnej sztuki polskiej od

średniowiecza do XVIII w., Kamienica Szolańskich sztukę Dalekiego Wschodu, zaś Pałac E. Hutten-Czapskiego wystawę numizmatyczną, sale wystaw czasowych i wnętrza rezydencjalne.

W styczniu 1976 r., za dyrektury piszącego te słowa, zwrócił się on do trzech różnych wiekiem i doświadczeniem grup pracowników naukowych MNK⁹: 8 kustoszy, 4 adiunktów i 4 asystentów o podjęcie współdziałania przy opracowaniu programu muzeum i jego oddziałów, prosząc, by każdy z nich przygotował własną wersję przyszłego rozlokowania ekspozycji stałych w Gmachu Głównym, Sukiennicach, Arsenale¹⁰ i Kamienicy Szolańskich. Z prac programowych wyłączone zostały: Zbiory Czartoryskich (pałac i tzw. Klasztor), Dom Jana Matejki i Muzeum Karola Szymanowskiego w Willi „Atma” w Zakopanem, jako rządzące się własnymi programami. Dzisiaj do tej grupy oddziałów dołączyć można: Muzeum Stanisława Wyspiańskiego, Muzeum-Dom Józefa Mehoffera, oraz — uprzedzając omówienie wyników tych prac — Kamienicę Szolańskich, którą wszyscy zapytani — z jednym wyjątkiem — wskazali jako miejsce ekspozycji zbiorów Dalekiego Wschodu, zgodnie zresztą z planami dyrekcji muzeum od 1920 r.

Problem, który należało rozwiązać, sprowadzony został więc do rozplanowania stałych wystaw w Gmachu Głównym, Sukiennicach i Arsenale. Szesnaście nadesłanych projektów przyniosło wiele ważnych lub interesujących propozycji urządzenia muzeum, nie dało jednak wyraźnej odpowiedzi, przesądzającej przyszłą realizację, bo propozycje okazały się rozbieżne, poza jednolitą opinią o Kamienicy Szolańskich (jw.).

Równolegle proponowano trzy schematy, do których kluczem stała się przyszła ekspozycja w Sukiennicach. Bez wątpienia gmach Sukiennic stanowił i stanowić powinien szczególną wartość wśród miejsc ekspozycyjnych zarówno Muzeum Narodowego, jak i miasta Krakowa. Już Feliks Kopera traktował tutejszą galerię z wielką uwagą. Planując w 1909 r. rozmieszczenie zbiorów systematycznych MNK w poszpitalnym gmachu na Wawelu oraz urządzenie zasobami muzeum rezydencji monarszej w pałacu wawelskim, Sukiennicom przeznaczył wyróżnioną rolę osobnej galerii polskiej sztuki współczesnej (wtedy XIX i pierwszych lat XX w.).

Adam Bochnak i Jerzy Banach ogłosili w 1976 r.

zamiar umieszczenia tu Galerii Sztuki Cechowej. W planach nadesłanych dyrekcji muzeum opowiadają się za tym również: Irena Grabowska (proponując poszerzenie galerii o elementy rzemiosła artystycznego, tj. o tkaniny i złoto) i Maria Wojciechowska (proponując dodanie miniatur, rękopisów iluminowanych i sztuki cerkiewnej, wcześniej stanowiącej część działu sztuki cechowej) zaś spośród najmłodszych: Elżbieta Wojtałowa i Wojciech Bochnak (który podaje bardzo trafną myśl połączenia sztuki polskiej do XVIII w. z całą ekspozycją rzemiosła artystycznego i tkanin, o czym dalej).

Pozostawienie dotychczasowej Galerii Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach, zgodnie z ugruntowaną tradycją tej ekspozycji m.in. darem „Pochodni Nerona” Siemiradzkiego projektują: Zdzisław Żygulski (jun.), Anna Różycka-Bryzek (argumentując to bardzo przekonująco koniecznością ochrony specyfiki historyczno-muzealnej Krakowa, której upatruje w wielkości kolekcji i galerii w odrębnych budynkach o własnym charakterze i nastroju, bez upodobniania się do innych, bezosobowych tworów muzealnych, pozbawionych indywidualności), Beata Słotowa, Maria Goetel-Kopffowa (powołująca się na utrwalony charakter tego miejsca w dziejach muzeum oraz tradycję kulturalną Krakowa) i Mieczysław Porębski, ówczesny kurator tej części zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Atrakcyjnie przedstawia się nowa propozycja poświęcenia sal Sukiennic na wystawę całości zbiorów dawnego rzemiosła artystycznego (Zofia Alberowa, Marian Kusza, Stanisława Odrzywolska, Maria Taszycka), argumentowana lepszym, niż malarstwo i rzeźba, powiązaniem wystawy z historyczną funkcją budowli. Nadto, przeniesienie całości rzemiosła artystycznego z Gmachu Głównego miałyby umożliwić urządzenie w nim Galerii Polskiego Malarstwa i Rzeźby od średniowiecza do dziś, dogodnego ze względów dydaktycznych (podnosi to Marian Kusza, kierujący wówczas zespołem naukowo-oświatowym MNK).

Wymienić trzeba również bardzo oryginalną ideę umieszczenia w Sukiennicach specjalnie skonstruowanej wystawy historycznej, mającej stać się rodzajem Panteonu Narodowego (Marek Rostworowski) lub symboliczną syntezę dziejów Polski (Janusz Wałek), urządzonej obrazami

historycznymi, przedmiotami dającymi się określić jako monumenty narodowe: chorągwie, emblematy, dyplomy, księgi, relikty rzeźby kamiennej, broń, uzbrojenie i inne. Genezę swą projekty te mają w pierwszym zamyśle Muzeum Narodowego Józefa Dietla, kontynuowane zaś były w pewnym stopniu wśród koncepcji Teodora Nieczui-Ziemieckiego i Feliksa Kopery aż po lata 30. XX w. Dla podobnie określanego zamiaru projektowano wzniesić osobny budynek w kształcie rotundy w centrum miasta, potem na wzgórzu Wawelskim, wreszcie wbudować go w Gmach Główny Muzeum. Miast jednego wnętrza o charakterze świątynnym, Rostworowski i Wałek zaprojektowali więc wydatne rozszerzenie tego typu ekspozycji do wszystkich sal Sukiennic.

Zamierzenie tak wielkiej wystawy, mającej stać się koncentratem historycznych i emocjonalnych wartości, zebranych tu z wielu kolekcji muzeum, osłabiłoby jednak zbyt dotkliwie inne wystawy zbiorów z różnych dziedzin kultury i sztuki, jako więc nie liczące się z potrzebami całości muzeum, zostało zaniechane.

W latach 1976-1985 dyrekcja muzeum podjęła szczegółowe egzaminowanie tych projektów, sprawdzając możliwość ich realizacji w warunkach, jakie stworzyć miał, nadal wówczas mozolnie budowany, gmach. Ustalenia tej analizy, jak i wielu czynników, które należało wziąć pod uwagę, przyniosły rezultaty następujące:

Próba umieszczenia Galerii Nowoczesnej Sztuki Polskiej (tj. od 1764 do dziś) w Gmachu Głównym ujawniła wiele trudności, dotąd niezauważonych. Na pomieszczenie galerii przewidziano bowiem II piętro, wysokie, z górnym oświetleniem naturalnym, o powierzchni ok. 2500 m². Tymczasem tylko galeria w Sukiennicach (w salach o anologicznych cechach) zajmuje powierzchnię ok. 1000 m², zaś dotychczasowa Galeria Sztuki Polskiej XX w., wystawiona prowizorycznie w części gmachu wzniesionej przed 1939 r., ok. 2200 m². Wspólne wystawienie tylko w dotychczasowym repertuarze obu galerii wymagałoby więc powierzchni 3200 m².

W Gmachu Głównym trzeba by więc przeznaczyć na ten cel II i I piętro, razem ok. 4500 m². Trochę to zbyt wiele na dzisiejsze potrzeby, ale liczyć można np. na to, że ta część zbiorów rozwija się stosunkowo szybko. Trudnością nie-

możliwą już do pokonania byłaby jednak konieczność umieszczenia wielkich obrazów Jana Matejki i Henryka Siemiradzkiego na II piętrze, bo I piętro, zaprojektowane w 1963 r. dla wystawy rzemiosła artystycznego, jest zbyt niskie. Cała więc galeria musiałaby zostać odwrócona, zaczynać się na drugim piętrze, a niżej kontynuować i kończyć. Dotychczasowe złe rezultaty takiego odwrócenia zmusiły do rezygnacji z tego rozwiązania¹¹.

Dodać trzeba, że równocześnie muzeum straciłoby już istniejące znakomite sale galeryjne w Sukiennicach, jako że umieszczenie tu ekspozycji rzemiosła artystycznego lub sztuki polskiej do 1764 r. (ew. wraz z rzemiosłem) wymagałoby bardzo istotnych zmian przestrzeni wystawowej, obniżenia jej (bodaj pozornego), wprowadzenia dodatkowych podziałów, rozwiązania na nowo problemu oświetlenia itp. Wspomniała o tych mankamentach w swoim projekcie Maria Taszycka, zaś Maria Goetel-Kopffowa z tych właśnie powodów zaprojektowała przeniesienie swej Galerii Sztuki Polskiej do 1764 r. do Gmachu Głównego, uważając pomysł ulokowania sztuki cechowej w Sukiennicach za nietrafny, ze względu na dysproporcję zachodzącą między obiektami, a zbyt wielką przestrzenią oraz powierzchnią tutejszych sal.

We współczesnej praktyce muzealnej, ze względu na obfitość zgromadzonych dzieł sztuki w muzeach, trudnych lub niemożliwych do wystawienia razem, a i do odbioru w tej ilości przez oglądających, rozdzielanie zbiorów na osobne wystawy tej samej dyscypliny sztuki jest coraz częstsze. Najbliższym przykładem może być etapowa realizacja świetnych stałych wystaw Galerii Narodowej w Pradze, która zbiory czeskiej sztuki średniowiecznej i barokowej pokazuje na dwóch osobnych wystawach w byłym klasztorze św. Jerzego na Hradczanach, czeską sztukę wieku XIX w byłym klasztorze św. Agnieszki w centrum miasta, a w jego nowszej części, w adaptowanym właśnie modernistycznym gmachu, urządza galerię czeskiej sztuki XX w.

Argumentem przesądającym dla nas w Krakowie stały się więc względy techniczne, a ściślej wartości przestrzenne Gmachu Głównego, narzucające decyzję o wystawieniu na II piętrze Galerii Sztuki Polskiej XX w. i o pozostawieniu w Sukiennicach Galerii Sztuki Polskiej XIX w. Kon-

sekwentnie więc, ekspozycję bogatych zbiorów rzemiosła artystycznego wraz ze sztuką cechową umieścić trzeba było na I piętrze Gmachu Głównego.

W latach 70. pilną do rozstrzygnięcia sprawą stała się wystawa w Arsenale. Rozważając ją, należało określić najpierw, gdzie będą wystawione zbiory militariów. Zdecydowano się powrócić do idei Zbigniewa Bocheńskiego sprzed 1963 r. i umieścić całą wystawę militariów MNK, zgodnie z ówczesnymi projektami, w części sal wysokiego parteru Gmachu Głównego. Podyktowało tę decyzję istnienie w Krakowie kilku wystaw militariów: świetnej, choć nielicznej i limitowanej czasowo zbrojowni wawelskiej, w tych latach urządzonej dość obszernej wystawy stałej zbiorów militarnych Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, a planowano ponowne udostępnienie atrakcyjnej — choć niewielkiej — zbrojowni Czartoryskich. Dzielenie więc — jak w projekcie Jerzego Banacha — najbogatszej w Krakowie kolekcji militariów Muzeum Narodowego na dwie wystawy w osobnych budynkach, uznać trzeba było za bardzo niekorzystne z oczywistych względów, szczególnie że wystarczającą przestrzeń dla jednej dużej wystawy militariów MNK można było uzyskać. Ta decyzja przesądziła następną, o przeznaczeniu I piętra Arsenалу na Galerię Sztuki Starożytnej, bardzo miastu potrzebnej, dla której innego miejsca brak.

Planując wystawy Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie, wzięto również pod uwagę, że dotąd, na co dzień frekwencja w budynku tym była i jest bardzo niska. Domyślamy się przyczyn małej popularności tego gmachu w jego usytuowaniu poza ścisłym centrum miasta, z dala od linii: Barbakan — Wawel oraz w trudnościach odbioru sztuki nowoczesnej, a ona właśnie była najczęściej ofertą tutejszej wystawy. Nie zmieniła tego stanu wielka popularność i frekwencja, jaką zdobywały tu pokazywane wystawy czasowe, np. „Kolekcja Feliksa Jasińskiego”, „Żydzi polscy”, „Kossakowie”, „Polaków Portret Własny”, „Mała Panorama Raclawicka”, „Broń i Uzbrojenie w Dawnej Polsce”, „Pamiętki Masońskie” czy „Grafika Amerykańska”. W tym stanie rzeczy wprowadzenie tego budynku w krąg stałej uwagi powszechnej wymaga szczególnego starania i w spornym stopniu zależeć będzie m.in. od

opinii, jaka ukształtuje się już w momencie udostępnienia całego Gmachu i niewiele później (przypomnijmy tu znakomicie pomyślaną inaugurację gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie w 1938 r., która uczyniła z tej instytucji centrum zainteresowania społecznego na dzieściolecie).

W naszych warunkach powodzenie zapewnić tu winien taki repertuar wystaw stałych, by przyciągnęły one równocześnie publiczność o rozmaitym poziomie przygotowania, stopniu wrażliwości i zainteresowaniach.

Z tego m.in. powodu poniechano podnoszonej niekiedy myśli o poświęceniu Gmachu Głównego na stworzenie tu Galerii Narodowej Sztuki (pojmwanej zresztą bardzo rozmaicie). Pomijając już, że przymiotnik „narodowy” przynależy w Europie kreacjom muzealnym XIX i pierwszych lat XX w. — gdy otwarcie wystaw naszego gmachu niewiele wyprzedzi wiek XXI — w sytuacji kraju, gdzie siedem muzeów narodowych równocześnie wystawia i rozwija galerie sztuki polskiej, zamiar ten jest bardzo spóźniony i niezbyt uzasadniony.

Prof. Stanisław Lorentz w 1935 r. krytykując (w domyśle — również krakowskie) dotychczasowe „starożytnictwo”, skierował zainteresowanie w swej instytucji do budowania nowoczesnych wielkich galerii „czystej” sztuki, inne dziedziny (militaria, pamiątki, rzemiosło artystyczne itp.) usuwając w cień lub przekazując z Muzeum Narodowego w Warszawie innym. Po upływie pół wieku, na „starożytnictwo” trzeba jednak na nowo zwrócić uwagę. Odzyskało i zyskuje ono bowiem nadal swą siłę atrakcyjną dla publiczności muzealnej i stwarza nowe możliwości ekspresji dla muzeologów. Jest to zaś bardzo mocna i wyróżniająca cecha zbiorów i tradycji krakowskiego Muzeum Narodowego, więc należy ją wykorzystać.

Wykorzystać zaś wydaje się najlepiej, kierując się zasadą, by te kolekcje, które można, utrzymać w ich tradycyjnych miejscach pokazu, a Główny Gmach Muzeum Narodowego w Krakowie urządzić wystawami, które różnorodność całych zbiorów uszanują, a jeśli się da, podkreślą.

Z dotychczasowego omówienia wynika, że Główny Gmach pomieści zbiory: 1. sztuki polskiej do 1764 r.; 2. rzemiosła artystycznego do XIX w.; 3. militariów (broni, uzbrojenia i umun-

durowania od średniowiecza do pocz. XX w.); 4. sztuki polskiej XX w. Planowane jest także przeniesienie do Gmachu zbiorów gabinetu rycin, rysunków i akwareli.

Zapewniony został więc materiał na zamierzoną różnorodność wystaw Głównego Gmachu Muzeum Narodowego, problemem zaś pozostało przygotowanie tych wystaw tak, by teraz wzniesione lecz zaprojektowane wg różnych koncepcji przed pół i ćwierć wiekiem struktury przestrzennej budowli wykorzystać najlepiej i stworzyć tu repertuar wystawowy odpowiadający randze i miejsca i zbiorów.

Projekt ten przedstawia się następująco:

1. Na parterze, na przedłużeniu holu głównego o funkcjach recepcyjnych, Gmach Główny pomieści wystawy czasowe. Obszerna sala (960 m²) będzie mogła przyjąć jedną, lub po łatwym, prowizorycznym rozdzieleniu, równocześnie dwie lub trzy mniejsze wystawy zmienne. Ta przestrzeń nie jest przedmiotem szczegółowych rozważań obecnie.

2. Wysoki parter pomieści stałą wystawę pamiątek po wybitnych Polakach (350 m²) oraz ekspozycję broni i uzbrojenia w dawnej Polsce (900 m²). Wystawy tej kondygnacji staną się pierwszymi ekspozycjami stałymi, jakie napotka zwiedzający, więc obok wystawy militariów (która obejmie wiele obiektów będących równocześnie cennymi pamiątkami historycznymi) zaplanowana została osobna wystawa pamiątek po znanych artystach, uczonych, politykach i inn. Jest ona tu wskazana ze względów treściowych i prezentuje się korzystnie, jako jeden z otwierających tematów. Wystawienie tych pamiątek — sprawdzone kilkakrotnym opracowaniem w MNK w formie wystaw czasowych, zawsze przyjmowanych z ogromnym zainteresowaniem — w zredukowanej i nowej formie utrwali nadto, na wstępie, ślad dawnych zamierzeń stworzenia w Muzeum Narodowym rodzaju saktuarium pamięci Polaków, co mimo upływu lat i mód zawsze jest oczekiwane przez sporą część publiczności.

3. Na pierwszym piętrze wystawione zostaną zbiory działu sztuki polskiej od średniowiecza do 1764 r., zbiory działu rzemiosła artystycznego i działu tkanin. W salach o powierzchni około 1750 m² projektowana jest wystawa wspólna tych działów, eksponująca w porządku chronolo-

gicznym, razem sztukę dawną wraz z rzemiosłem artystycznym i tkaninami. Projekt tej wystawy wykorzystuje sugestie, zawarte w nadesłanych w 1976 r. planach wystawienia galerii sztuki polskiej do 1764 r. wespół z rzemiosłem artystycznym w Sukiennicach. Wspólna wystawa dawnej sztuki i rzemiosła ma sporo zalet. Przede wszystkim zaprezentuje bogaty i bardzo urozmaicony obraz dawnej kultury plastycznej, a zarazem złagodzi niedostatki naszej galerii malarstwa i rzeźby do 1764 r., znakomitej dla XV i XVI w., a bardziej skromnej dla XVII i XVIII w., kiedy to z kolei zbiory rzemiosła artystycznego prezentują się coraz okazalej. Pewną niedogodnością tego projektu jest zasięg czasowy zbiorów rzemiosła artystycznego, do końca XIX w., podczas gdy galeria malarstwa i rzeźby XIX w. wystawiana jest w Sukiennicach. Niedogodność tę projektuje się usunąć przez wybranie, z wystarczających na to naszych zasobów i pokazanie wraz z rzemiosłem artystycznym, tych obrazów i rzeźb z XIX w., które niezbyt ważą dla ekspozycji Sukiennic, tu zaś, w ściśle wyznaczonym zakresie, stanowić będą konsekwentną — choć skromną — kontynuacją malarstwa i rzeźby w projektowanej wystawie. W możliwym w tych warunkach stopniu stworzony zostanie nieprzerwany ciąg chronologiczny, mimo wystawienia głównych zasobów malarstwa i rzeźby polskiej XIX w. w Sukiennicach.

W wydzielonej frontowym holem tej kondygnacji jednej sali (ok. 300 m²) projektuje się urządzenie stałej galerii o zmiennych wystawach zbiorów rycin, rysunków i akwareli. Ze względu na swoje usytuowanie sala ta w sposób nie zakłócający logiki całego programu może przyjąć zarówno tematy i dzieła dawne, jak i współczesne, bo z holu przed nią publiczność udawać się będzie na II piętro do Galerii Sztuki Polskiej XX w. 4. Całe II piętro (2 500 m²) oraz dwie antresole (62 m bieżące ścian) przeznaczone są na Galerię Sztuki Polskiej XX w. Jest to przestrzeń pozwalająca zwiększyć dotychczasową ekspozycję galerii o ok. 25—30%. Ekspozycja współczesnej sztuki polskiej zyskuje tu dobre warunki lecz urządzając ją liczyć się należy z tym, że od momentu otwarcia przetrwa ona 10—15 lat, po czym trzeba będzie zapewne w sporym stopniu zbudować ją na nowo, jako że ta część naszych zbiorów zmienia się najszybciej.

A oto, jak prezentować się winno całe Muzeum Narodowe w Krakowie po zrealizowaniu tego projektu:

— w Gmachu Głównym wystawi: Pamiątki po Wybitnych Polakach, Broń i Uzbrojenie w Dawnej Polsce, Dawną Sztukę i Rzemiosło Artystyczne w Polsce od Średniowiecza po wiek XIX, Galerię Sztuki Polskiej XX w. oraz Galerię Rycin, Rysunków i Akwareli;

— w najstarszej swej siedzibie, w salach Sukienic: Galerię Sztuki Polskiej XIX w.;

— w kompleksie budynków związanych ze Zbiorami Czartoryskich, obok gotowej już prezentacji głównej części tych zbiorów, eksponować będzie dwie galerie sztuki obcej, łączące zasoby Muzeum Narodowego i byłego Muzeum XX Czartoryskich: Sztuki Starożytnej (na I piętrze Arsenалу) oraz Malarstwa Europejskiego;

— w Kamienicy Szołayskich: Sztukę Dalekiego Wschodu i Sztukę Cerkiewną;

— w Pałacu i Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego: Zbiory Numizmatyczne na Tle Wnętrz i Wybranych Fragmentów Kolekcji Czapskich;

— w Domu Jana Matejki, Muzeum Stanisława Wyspiańskiego, Muzeum-Dom Józefa Mehoffera oraz w Muzeum Karola Szymanowskiego w willi

„Atma” w Zakopanem: cztery ekspozycje biograficzne;

— w Pałacu Wodzickich oraz w budynku muzealnym przy Pałacu Emeryka Hutten-Czapskiego: zmienne pokazy, związane ze zbiorami bibliotecznymi, kartograficznymi, sfragistycznymi i pokrewnymi.

Tylko w dwóch miejscach upatrywać można minimalnych rezerw przestrzeni wystawienniczych na przyszłość. Są to: parterowe pomieszczenia Arsenálu (ok. 400 m²) oraz obszerne, łatwe do przystosowania ekspozycyjnego na wzór Galerii w Pałacu Krzysztofory, piwnice pod Kamienicą Szołayskich (ok. 300 m²). Zagospodarowania ich dotąd nie projektowano, bo przyszłość właśnie powinna projekty podsunąć. Trzeba jednak wspomnieć o dojrzewającej ostatnio idei, by pod opieką Muzeum Narodowego zebrać bardzo cenne kopie gipsowe rzeźb starożytnych (przechowywane dziś w rozproszeniu i zapomnieniu w Uniwersytecie Jagiellońskim, krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i MNK) i wystawić je na parterze Arsenálu, jako uzupełnienie Galerii Sztuki Starożytnej na I piętrze, o walorach edukacyjnych i metrykalnych dla krakowskiego muzealnictwa w ogóle.

Przypisy

1. Tekst ten przygotowany został w 1987 r. dla Rady Muzealnej Muzeum Narodowego w Krakowie, aby zaopiniowała ona program wystaw stałych tego muzeum. Rada przyjęła program tu przedstawiony na posiedzeniu w dniu 24 I 1989 r. Przed podaniem go do druku autor, dla uproszczenia wywodu, wyłączył niewiele zbędnych fragmentów z pierwowzoru, i by nie powiększać go o wyjaśnienia przydatne czytelnikowi mniej zorientowanemu w tradycjach, zbiorach i stanie tego muzeum, dodał najniezbędniejsze informacje w przypisach.

2. Projektantami byli: Czesław Boratyński, Edward Kreisler i Bolesław Schmidt.

3. F. Kopera, *Kraków buduje Muzeum Narodowe*. Kraków 1935 s. 10 i 11. Program tu przedstawiony inspirowany był również ideą, sformułowaną w 1921 r., apelującą, by wznieść w Krakowie Pomnik Wolności (dopiero co odzyskanej przez Polaków) w postaci gmachów dla Muzeum Narodowego. Liczono zapewne (jak wielokrotnie później), że spowoduje to żywszą ofiarność społeczną, która była jedynym źródłem umożliwiającym budowę. Muzeum bowiem straciło wtedy szansę ulokowania zbiorów i wystaw w zabudowaniach Wzgórza Wawelskiego, do czego przygotowywało się od pierwszych lat stulecia.

4. Do 1939 r. zdołano wznieść frontową część gmachu (ok. 1/3 całości), która przez okupacyjne władze niemieckie została przebudowana na reprezentacyjne kasyno. Po wojnie, w latach 50-tych stopniowo przystosowano wnętrza na powrót do funkcji muzealnych.

5. Program ten nie zachował się w formie opisowej. Odtworzyć go można ogólnie z zapisków na ówczesnych rysunkach projektowych, proponowanego nazewnictwa sal itp.

6. „Sztuką cechową” — zapewne dla uniknięcia zadrażnień politycznych, określano wówczas Galerię Sztuki Polskiej od średniowiecza do 1764 r., gdzie przeważały dzieła o tematyce religijnej. W skład tego działu wchodziła również sztuka cerkiewna, w latach 60. wydzielona w osobną jednostkę. W tym znaczeniu termin „sztuka cechowa” jest używany w tekście.

7. A. Bochnak, *Moje związki z Muzeum Narodowym w Krakowie*. [w:] „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” Kraków t. XI: 1976 s. 33:

8. J. Banach, *Muzeum Narodowe w Krakowie w latach 1963—1979*. [w:] „Rozprawy...” *op. cit.* s. 96.

9. Oprócz Jerzego Banacha, którego projekt omówiono wyżej, nazwiska wszystkich zaproszonych wymieniono dalej w tekście.

10. Budynek dawnego Arsenalu Miejskiego mieścił od 1876 r. do roku 1962 zbiory Biblioteki i Archiwum Czartoryskich. Budynek ten (po przeniesieniu stąd zbiorów w do nowej siedziby), starannie wyremontowany i doposażony w niezbędne instalacje w latach 70-tych, oferuje w dwóch kondygnacjach dwie obszerne sale, które ze względu na swe rozmiary należało włączyć do „wielkiego repertuaru” wystaw Muzeum Narodowego, mimo usytuowania budowli w kompleksie byłego Muzeum XX Czartoryskich.

11. Dotychczasowa Galeria Polskiego Malarstwa i Rzeźby XX w. usytuowana na II i I piętrze frontowej części gmachu, wybudowanej przed 1939 r., ze względu na różnice w wysokości sal rozpoczynała się na II piętrze (co narzucały rozmiary kartonów do witraży katedralnych Stanisława Wyspiańskiego), kontynuowała i kończyła się na I piętrze. Ten układ powodował wiele niedogodności i dezorientacji i przyjmowany był przez sporą część zwiedzających niechętnie.

Tadeusz Chruścicki

Le programme des expositions permanentes au Musée National à Cracovie

L'auteur présente des projets du programme général des expositions permanentes du Musée National à Cracovie. Ces programmes ont été élaborés par les directeurs succesifs du Musée: Feliks Kopera (1901—1950), Adam Bochnak (1957—1962) et Jerzy Banach (1963—1974). Parallèlement, pendant un temps particulièrement long (1934—1990) on construisait l'immeuble de la siége principale du Musée, rue du 3 Mai à Cracovie.

Du projet de Adam Bochnak on a gardé la disposition des expositions dans beaucoup de bâtiments possédés et utilisés par le Musée au centre de Cracovie. Cela pour respecter la tradition et, en meme temps, pour satisfaire aux exigences de la muséologie contemporaine dont les règles ont aussi changé pendant les 60 dernières années. A la fin on a présenté le projet qu'on réalise (apres avoir fini la construction et l'équipement du Bâtiment Principal) depuis 1991 pour le siége principal et pour certaines sections du Musée. Voilà le programme des expositions:

— le Bâtiment Principal: „Les souvenirs des Polonais éminents”, „Les armes dans la Pologne ancienne”, „L'Art ancien et l'artisanat en Pologne du Moyen Age jusqu'au XIX ème siècle”, „La galerie de l'art polonais du XX ème siècle”

et „La galerie des gravures, des dessins et des aquarelles”;
— Sukiennice (Halles aux Draps), le siége le plus ancien du Musée: „La galerie de l'art polonais du XIX ème siècle”;
— l'ensemble des bâtiments liés aux Collections des Czartoryski: à côté de l'exposition déjà prête de la partie principale de ces collections on presentera deux galeries de l'art étranger (provenant des collections du Musée National et du Musée des Czartoryski): „L'art de l'Antiquité” (au premier étage de l'Arsenal) et „La peinture européenne”;
— L'Hôtel des Szołayski: „L'art de l'Extrême Orient” et „L'art de l'église orthodoxe”;
— Le palais et le Musée d'Emeryk Hutten-Czapski: „Les collections numismatiques dans les intérieurs et avec les fragments choisis de la collection des Czapski”;
— quatre expositions biographiques: à la maison de Jan Matejko, au Musée de Stanisław Wyspiański, à la maison de Józef Mehoffer et au Musée de Karol Szymanowski dans la villa „Atma” à Zakopane;
— le palais des Wodzicki et le bâtiment à côté du palais d'Emeryk Hutten-Czapski: les exposition temporaires, liées aux collections des bibliophiles, aux collections cartographiques, sigillographiques et autres.

Muzea Regionalne Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego

Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze powstało w 1950 r. z połączenia Towarzystwa Tatrzańskiego i Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Twórcami tych towarzystw powstałych w okresie zaborów byli wybitni uczeni, regionaliści, muzeolodzy, kolekcjonerzy zabytków historii i kultury polskiej. Towarzystwo Tatrzańskie zorganizowane w 1873 r. od samego początku podjęło zadanie gromadzenia flory i fauny tatrzańskiej. Pierwsze muzeum tego towarzystwa powstało w drugim roku jego istnienia w zakopiańskich Kuźnicach.¹

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, którego pierwszym prezesem został wybitny uczony Zygmunt Gloger od początku swego istnienia zaczęło organizować „własne wystawy wycieczkowe”, sesje naukowe „o sposobie kolekcjonowania okazów przyrodniczych”, czy „o zbieraniu materiałów etnograficznych”. Zapoczątkowano też prace przy organizowaniu muzeów w Ojcowie i Pieskowej Skale. Zbiory Towarzystwa w Warszawie liczyły wówczas 214 eksponatów, a rok później prawie 2000.

W 1908 r. Towarzystwo Krajoznawcze powołało do życia Komisję Muzealną, której przewodniczył prof. Stanisław Kontkiewicz, przyrodnik, autor wielu książek i podręczników. W jej regulaminie pracy czytamy m.in. *Komisja muzealna ma na celu gromadzenie wszelkich zbiorów krajoznawczych i udostępnienie tych zbiorów do użytkowania publicznego*².

Obydwa Towarzystwa do chwili połączenia się w Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze utworzyły ponad 160 muzeów, które odegrały ogromną rolę w rozwoju polskiego muzealnictwa.³

W grudniu 1949 r. pod opiekę władz państwowych przekazanych zostaje 6 muzeów PTK: w Piotrkowie Trybunalskim, Tomaszowie Mazowieckim, Włocławku, Miechowie, Kętrzynie, Łowiczu. Pozostałe muzea PTK, podobnie jak muzea kościelne nie zostały upaństwowione w 1950 r. Istniały wtedy, bądź były w stadium

organizacji, placówki w Białej Podlaskiej, Bieczu, Krośnie, Lidzbarku Warmińskim, Ojcowie, Olkuszu, Ostrowcu Świętokrzyskim, Puławach, Sandomierzu, Sieradzu, Sulejowie, Świętym Krzyżu, Warce, Myślenicach.

Na początku lat 50. przyjęto wytyczne do pracy muzealnej i opracowano plan rozbudowy sieci regionalnych muzeów krajoznawczych. Działania te nie ograniczały inicjatyw kolekcjonerów i regionalistów zrzeszonych w PTTK. Ścisłe społeczny charakter działań muzealnych nie został zahamowany nawet w okresie stalinowskim. Komisja Opieki nad Zabytkami ZG PTTK złożona z tej klasy specjalistów co prof. Włodzimierz Antoniewicz, prof. Stanisław Herbst, dr Witold Kierzkowski, dr Stanisław Szymański, inż. Feliks Kanclerz samodzielnie programowała rozwój i nadzorowała pracę muzealną. Znaczenie muzeów PTTK polegało nie tylko na powoływaniu i utrzymywaniu swoich placówek. Ich wpływ był znacznie szerszy i bardziej uniwersalny. Członkowie towarzystwa, zamiłowani regionaliści wspierali powstawanie większości placówek muzealnych w kraju.

Niemal w każdym roku Komisje Opieki nad Zabytkami podejmowały starania o zorganizowanie nowych muzeów. I chociaż nie zawsze prowadziło to do uruchomienia instytucji muzealnych, to niemal każda inicjatywa spełniała ważną rolę kulturotwórczą. Powstał zarys, który wcześniej czy później rozwinął się w ważną ideę społeczną. Np. Okręgowa Komisja Opieki nad Zabytkami w Katowicach podjęła staranie o utworzenie Muzeum Okręgowego w Katowicach oraz muzeów regionalnych w Jaworzynie Śląskiej, Skoczowie i Koniakowie. Dopiero po wielu latach inicjatywy te przybrały realne kształty, nie tylko dzięki staraniom działaczy PTTK. Rola prekursorska, inspiratorska PTTK nie ulega jednak wątpliwości.

W 1956 r. otwarto Muzeum w Grodzisku Mazowieckim, a w 1958 roku muzea w Muszynie i Krotoszynie. Dwa lata później otworzyło

podwoje Muzeum w Nowym Mieście nad Pilicą i Muzeum w Kępnie. W roku 1961 powstało Muzeum w Poddębicach, a w 1964 r. z morza gruzów i ruin wyłonił się Zamek Królewski w Dobczycach, którego pracami kieruje do dziś senior PTTK-owskiego muzealnictwa mgr Władysław Kowalski. W ciągu następnych dwóch lat powstały trzy ważne placówki: Muzeum w Zagórzcu Śląskim i Muzeum w Zbąszyniu oraz bogate w cenne zbiory Muzeum w Nowym Targu. Są to jedyne placówki muzealne w tych ważnych ośrodkach.

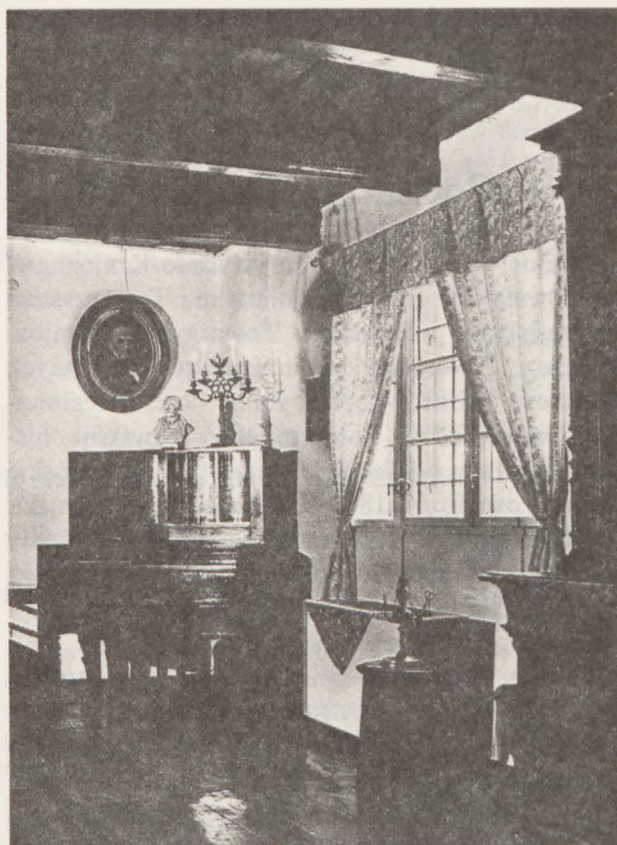
W 1966 r. na skutek starań Komisji Opieki nad Zabytkami ZG PTTK uchwalono wprowadzenie do budżetu Zarządu Głównego stałej pozycji „Muzea PTTK”. Środki i etaty otrzymało 16 placówek, w tym muzea w Myślenicach, Żninie, Zubrzyca Górnej, Koninie, Zagórzcu Śląskim.

W 1968 r. w Krakowskim Okręgu PTTK, które prowadziło aż osiem muzeów regionalnych, powołano Radę Muzealną pod przewodnictwem znakomitego etnografa prof. dra R. Reinfussa, złożoną z najwybitniejszych przedstawicieli tej dyscypliny nauki w Krakowie.

Po roku 1968 powstały jeszcze muzea w Golu-biu-Dobrzyniu, Hajnówce, Starachowicach, Kry-nicy, Rakoniewicach, Brzozowie, Warcie. Najm-łodszym dzieckiem PTTK-owskiego muzealnict-wa jest istniejąca już od ponad 10 lat placówka w Iwanowicach, przekształcająca się dzięki wytr-

1. Kraków—Bronowice Małe. Regionalne Muzeum Młodej Polski „Rydłówka”, wnętrze.

1. Kraków—Bronowice Małe. Le musée regional de la Jeune Pologne „Rydłówka”, l'intérieur.



2. Kraków—Bronowice Małe. Regionalne Muzeum Młodej Polski „Rydłówka”, biurko Lucjana Rydla z pamiątkami po poecie.

2. Kraków—Bronowice Małe. Le musée regional de la Jeune Pologne „Rydłówka”, le bureau de Lucjan Rydel et les souvenirs de ce poète.

wałym staraniami inż. Walaszczyka w prawdziwe muzeum.

Rozmieszczenie istniejących dotychczas muzeów PTTK wskazuje wyraźnie na lukę w północnych regionach Polski. Istniejącą w tym regionie białą plamę wypełnia 10 bardzo interesujących izb krajoznawczych, którymi opiekuje się mgr Czesław Skonka i macierzyste Oddziały PTTK. Trzeba jednak dodać, że prace nad gromadzeniem zbiorów trwały w PTTK nieustannie przez cały miniony okres. Nie zawsze starczało pomysowości i wytrwałości, aby doprowadzić do oficjalnego otwarcia muzeów, ale nigdy nie brakowało zapaleńców, którzy poświęcali cały swój wolny czas i często cały dorobek życia, aby zgromadzić cenną kolekcję muzealiów.

Do szczególnie zasłużonych w dziele wzbogacania kolekcji dzieł sztuki i narodowych pamiątek

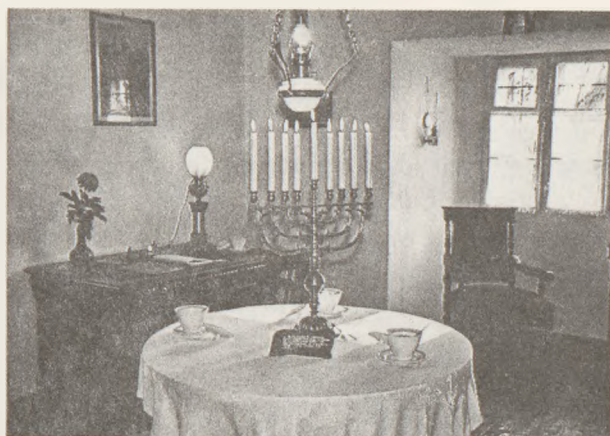


3. Kraków—Bronowice Małe. Regionalne Muzeum Młodej Polski „Rydłówka”, skrzynia krakowska Jadwigi Rydlowej.

3. Kraków—Bronowice Małe. Le musée régional de la Jeune Pologne „Rydłówka”, la caisse cracovienne de Jadwiga Rydel.

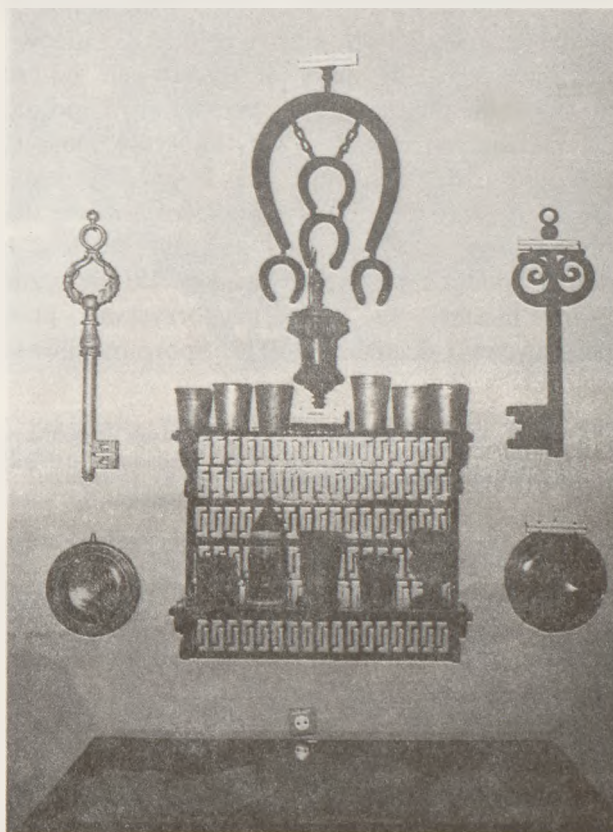
w okresie istnienia PTTK należeli: Władysław Kowalski, Zygmunt Kwiatkowski, Anna Rydel, Czesław Pajerski, Eugenia Kaleniewicz, Franciszek Zierke, Stanisław Waltoś. Wieloletnią ofiarną pracą zasłużyli na życzliwe wspomnienie: Janina Chajkowska, Wanda Grabska, Hieronim Ławniczak, Antoni Walaszczyk, Marian Jarno, Anna Stachura, Mieczysława Kulczyńska, Hanna Krzyżanowska, Zofia Halota, Wanda Szpilewska, Andrzej Ruszkowski, Kazimierz Uszyński, Wiesław Cichy, Jan Paweł Piotrowski, Tadeusz Jaworski, Jerzy Adamski, Tadeusz Chrzanowski, Wiktor Medwecki, Andrzej Danowski, Paweł Domachowski.

W Komisji Opieki nad Zabytkami Zarządu Głównego PTTK aktywnie działali dawni członkowie PTK, Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, znakomici naukowcy i społecznicy, którym bliska była sprawa zabytków i muzeów.



4. Kraków—Bronowice Małe. Regionalne Muzeum Młodej Polski „Rydłówka”, ekspozycja dekoracji do „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego.

4. Kraków—Bronowice Małe. Le musée régional de la Jeune Pologne „Rydłówka”, les décors pour „La noce” de Stanisław Wyspiański.



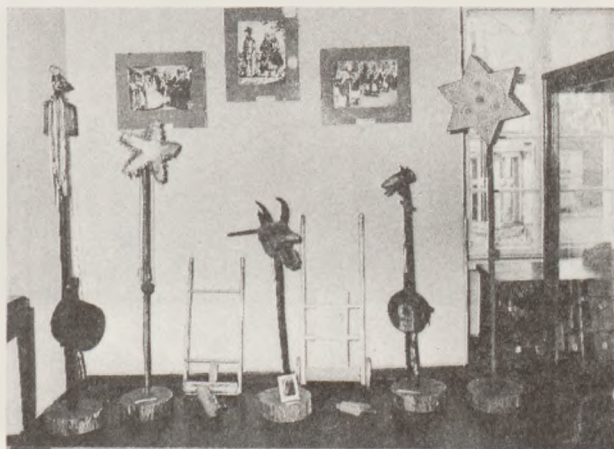
5. Krotoszyn. Muzeum Regionalne PTTK, sala rzemiosła krotoszyńskiego.

5. Krotoszyn. Le musée régional de PTTK, la salle de l'artisanat de la région.

Nowoczesna koncepcja muzealnictwa regionalnego zapoczątkowana przez Mieczysława Tretera, twórczo była rozwijana w PTTK przez kolejnych przewodniczących Komisji Opieki nad Zbirkami Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego: Włodzimierza Antoniewicza, Stanisława Herbsta, Feliksa Kanclerza, Stanisława Szymańskiego i Franciszka Midurę (od roku 1977).

Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze prowadzi obecnie 25 muzeów i kilkadziesiąt izb regionalnych, które często można uznać za pełnoprawne muzea. Są to placówki bardzo zróżnicowane pod względem jakości zbiorów, warunków pracy oraz kwalifikacji i umiejętności zatrudnionej w nich kadry liczącej 55 osób, w tym 20 z wyższym wykształceniem. W instytucjach tych zgromadzono ponad 55 tys. eksponatów, głównie z dziedziny historii, etnografii, archeologii i sztuki. Tylko niewielką część zbiorów stanowią militaria, numizmaty oraz zabytki z dziedziny techniki i przyrody. Muzealia zgromadzone przez PTTK mają wybitnie zróżnicowany charakter od mało wartościowych i dość powszechnie występujących przedmiotów, po niezwykle cenne i unikalne zabytki, które mogłyby stać się ozdobą najlepszych naszych kolekcji. Zbiory te jako całość stanowią bezcenną wartość dla regionu, jego historii i kultury. Wartość tę często podnoszą bogate zasoby biblioteczne, które niestety są mało wykorzystane przez naukowców i działaczy PTTK. Spore możliwości

6. Krotoszyn. Muzeum Regionalne PTTK, ekspozycja etnograficzna.
6. Krotoszyn. Le musée régional de PTTK, l'exposition ethnographique.



7. Dobczyce. Karczma na Zbóju, cech szewski i rymarski warsztaty.

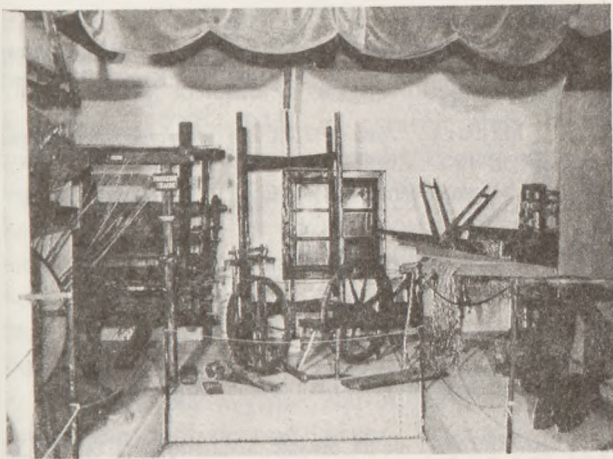
7. Dobczyce. L'auberge „na Zbóju”, corporation des cordonniers et des bourreliers — les ateliers.

tych muzeów w innych dziedzinach zbyt rzadko służą programowej i propagandowej działalności organizacji. W 1990 r. muzea PTTK odwiedziło niespełna 200000 osób.

Działalność muzeów Towarzystwa Tatrzańskie-go, Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, PTTK to wielki proces edukacji kulturalnej, historycznej i patriotycznej młodzieży, to trwały wkład w wychowanie naszego społeczeństwa⁴.

Ich osiągnięcia wpłynęły na ukształtowanie się właściwych postaw turystów i całego społeczeństwa wobec muzeów i zabytków kultury narodowej. Zapewniły od XIX w. ciągłość społecznych działań w dziedzinie muzealnictwa i opieki nad zabytkami.

Działalność Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego⁵ wykazała, że turystyka łączy się nie tylko z relaksem, czynnym wypoczynkiem i rekreacją, ale powinna być także okazją



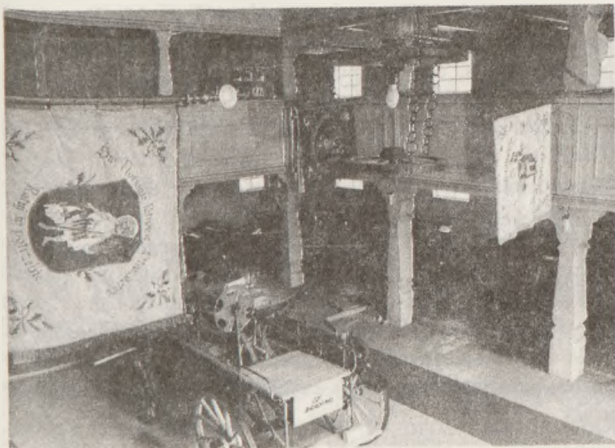
8. Dobczyce. Karczma na Zbóju, cech tkaczy i sukieników — warsztaty.

8. Dobczyce. L'auberge „na Zbóju”, corporation des tisserands et des drapiers — les ateliers.



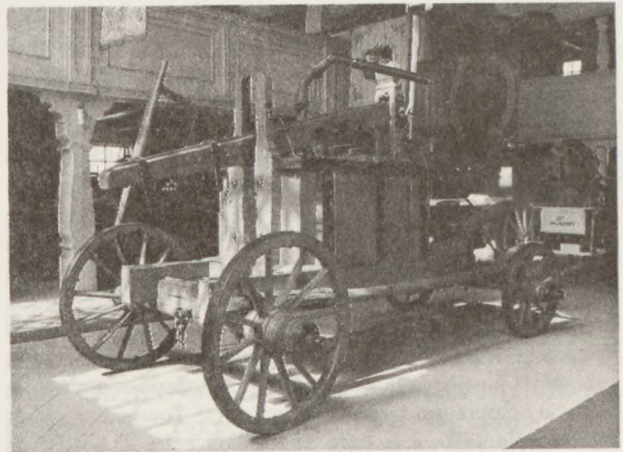
9. Dobczyce. Karczma na Zbóju, izba czarna — kuchnia mieszczańska.

9. Dobczyce. L'auberge „na Zbóju”, la chambre noire — la cuisine bourgeoise.



10. Rakoniewice. Wielkopolskie Muzeum Pożarnictwa PTTK, widok ogólny parteru.

10. Rakoniewice. Le Musée des Pompiers de la Grande—Pologne, la vue générale du rez-de-chaussée.



11. Rakoniewice. Wielkopolskie Muzeum Pożarnictwa PTTK, wóz bojowy.

11. Rakoniewice. Le Musée des Pompiers de la Grande—Pologne, la voiture des pompiers.

do poznawania otoczenia, przyrody i historii, służąc w ten sposób kulturze, czyli zaspokajaniu najbardziej ludzkich potrzeb człowieka.

Wkład Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w rozwój polskiego muzealnictwa jest niewątpliwy. Znaczny jest również jego udział w obecnej działalności muzealnej. Trudna sytuacja finansowa w jakiej znalazło się

Towarzystwo wymaga wsparcia muzeów PTTK z budżetu państwa oraz sponsorów indywidualnych, którym bliska jest idea regionalizmu i społecznej opieki nad zabytkami. Muzea Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego są niemal klasycznym przykładem, jak kulturalna i społeczna pasja niewielkiej grupy dobrze służyć może całemu społeczeństwu.

Przypisy

1. L. Długolecka, M. Pinkowart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*. Wyd. PTTK „Kraj”, Warszawa 1988 s. 260.
2. A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*. [w:] „Ziemia” 1910 s. 549—550.
3. J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*. Warszawa — Kraków 1975; S. Szymański, *Muzea Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906—1950*. Wyd. PTTK „Kraj”, Warszawa 1990.

Franciszek Midura

Les musées régionaux de la Société Polonaise du Tourisme (PTTK) en Pologne

Les musées régionaux de PTTK continuent les traditions riches des musées de la Société Polonaise des Amis des Tatras et de la Société Touristique Polonaise. Le premier musée de la Société des Amis des Tatras a été créé en 1875 à Zakopane. La Société Touristique a organisé ses premiers musées en 1908 — à Varsovie, à Ojców, à Miechów, à Kielce et à Piotrków. Une année plus tard on a créé un des plus intéressants musées de PTTK à Włocławek, placé dans le bâtiment spécialement conçu. En même temps la Commission des Musées a été créée par la Société Touristique dont les membres étaient des représentants éminents de la science, des employés des musées et des animateurs du mouvement touristique. Ces activités ont eu une importance particulière pour conserver les monuments polonais et les sentiments patriotiques de la société polonaise pendant les partages. Après 1918, quand la Pologne a recouvert son indépendance les musées régionaux se développaient vivement. Au début de 1939 il y avait 28 musées de PTTK, visités annuellement par plus de 35 mille personnes. Pendant la deuxième guerre mondiale la plupart de ces musées a été brûlée et détruite. Beaucoup de membres de la Commission des Musées ont été tués. Mais à peine la guerre finie les Commissions des Musées dans de nombreuses sections de la Société Touristique ont été recrées. En 1950, à la suite de l'union entre la Société des

4. F. Midura, *Wpływ idei opieki nad zabytkami na postawy turystów*. [w:] „Ziemia” 1980. Wyd. PTTK „Kraj”, Warszawa 1983 s. 132—134.
5. F. Midura, *Rola PTTK w ochronie dziedzictwa kulturalnego*. [w:] „Ziemia” 1990. Dom Wydawniczy „Ankar”, Warszawa 1990 s. 223—232.

Amis des Tatras et de la Société Touristique la Société de Tourisme — PTTK — a été créé. Cette organisation continuait la reconstruction des musées appartenant autrefois à la Société Touristique. La Commission de la Protection des Monuments de la direction générale de PTTK a été dirigée par des spécialistes éminents dans le domaine de muséologie: MM les professeurs Włodzimierz Antoniewicz, Stanisław Herbst, et Feliks Kanclerz, Stanisław Szymański. Pendant les quinze dernières années son président était M. Franciszek Midura. Les membres de la Commission sont les historiens de l'art, historiens, ethnographes, hommes de droit les conservateurs des oeuvres d'art etc.

Aujourd'hui PTTK dirige 25 musées et plus de 100 „Chambres Regionales” dans les quels se trouvent plus de soixante mille objets précieux du domaine de l'histoire, de l'archéologie et de l'art. L'ensemble de ces collections constitue une valeur inestimable pour la région, pour son histoire et sa culture. En 1990 elles étaient visités par 200 000 personnes. Mais tout cela est maintenant en danger à cause des grands problèmes financiers de PTTK qui a besoin de l'aide de la part du Ministère de la Culture et des autorités locales. Ses musées comptent aussi sur le soutien des sponsors privés.

Małgorzata Fryza

Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy

Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy to placówka, którą obecnie tworzą cztery organizmy: Rezerwat Archeologiczny na Ostrowiu Lednickim; Rezerwat Archeologiczny w Gieczu; Wielkopolski Park Etnograficzny; Lednicki Park Krajoznawczy.

W 1989 r. muzeum obchodziło 20. rocznicę powstania, ale historia formowania się placówki sięga połowy XIX w. i romantycznych poszukiwań tożsamości narodowej. Odkryto wtedy na

Ostrowiu Lednickim, największej z pięciu wysp położonych na jeziorze Lednickim, pozostałości wczesnośredniowiecznego grodu w postaci ruin kamiennej budowli sakralno-pałacowej i wałów grodowych. Informacja o tym znalezisku, ilustrowana rysunkiem arkady pałacowej, zamieszczona we „Wspomnieniach Wielkopolski” Edwarda Raczyńskiego w roku 1843 dała początek trwającym do dziś badaniom zabytków Ostrowa Lednickiego, zainteresowaniom turystycznym

oraz idei utworzenia muzeum. Pierwsze badania podjęto w XIX w. (w roku 1845 i w latach 1856—1875), kolejne w okresie międzywojennym w latach 1932—1935, a ostatni etap badań trwający z przerwami do chwili obecnej rozpoczął się w 1948 r. Dziewiętnastowieczne badania koncentrowały się na poznaniu architektury ruin, natomiast okres międzywojenny to czas poszukiwań antropologicznych, ale też zainteresowań turystycznych Ostrowem Lednickim. Z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w 1935 r. powstało na wyspie schronisko turystyczne, uroczyscie poświęcone przez Prymasa Polski arcybiskupa Augusta Hlonda w dniu 5 VII 1936 r. Uroczystość ta stała się okazją do przedstawienia wyników badań nad zabytkami Ostrowa Lednickiego w formie popularno-naukowego wykładu, który wygłosił ks. dr Franciszek Wawrzyniak członek Akademii Umiejętności, proboszcz parafii Dziekanowice¹. W okresie powojennym rozszerzono zakres prac badawczych o teren podgrodzia, przyczółków mostowych, a także podjęto badania podwodne na linii usytuowania mostów łączących wyspę z lądem stałym: zachodniego „poznańskiego” (1959—1961 i 1986—1987) i wschodniego „gnieźnieńskiego” (1982—1985).

Od 1948 r. włączone one były w program Badań nad Początkami Państwa Polskiego, zaś od końca lat 50. związane były z podjętym przez służby konserwatorskie ogólnopolskim programem ochrony zabytków i prowadzone pod opieką wojewódzkiego konserwatora zabytków w Poznaniu Jerzego Łomnickiego. Od tego też czasu wszelkie działania podejmowane na wyspie i terenach z nią sąsiadujących związane były z osobą Jerzego Łomnickiego, pomysłodawcy idei stworzenia z Ostrowa Lednickiego rezerwatu archeologicznego — Pomnika Historii Polski.

W myśl idei ochrony zabytków pod koniec lat 50. podjęto starania o zagospodarowanie Ostrowa Lednickiego i terenu nadbrzeżnego położonego po wschodniej stronie wyspy. Opracowany w 1962 r. projekt zagospodarowania tych terenów miał na celu stworzenie tutaj bazy turystyczno-archeologiczno-muzealnej. Przewidywał w związku z tym, na wyspie: zabezpieczenie ruin, wytyczenie ścieżki dla zwiedzających, zaadaptowanie schroniska dla potrzeb badań archeologicznych, a na nadbrzeżu wybudowanie parkin



12. Ostrów Lednicki — największa z pięciu wysp położonych na jeziorze Lednickim.

12. L'îlot de Lednica — la plus grande des cinq îles situées sur le Lac de Lednica.

gu, wybudowanie pomieszczenia na kasę biletową oraz zaprojektowanie pawilonu muzealnego i placu rekreacyjnego.

Projekt ten został zrealizowany w całości. Ruiny na wyspie przykryto dachem o konstrukcji drewnianej, schronisko odbudowane po pożarze w 1965 r. przekazano archeologom, wytyczono ścieżki dla turystów. Zagospodarowując nadbrzeże zrealizowano jeszcze jeden aspekt idei ochrony zabytków i przeniesiono na ten teren obiekty architektury ludowej, których z różnych względów nie można było chronić *in situ*. W ten sposób, na początku lat 70. na wschodnim obrzeżu jeziora Lednickiego powstała kolekcja architektury ludowej, obecnie określana mianem „mały skansen”. Zasadność działań zmierzających do pełnego zagospodarowania Ostrowa Lednickiego potwierdził bogaty materiał archeologiczny, w postaci cennych zabytków (m.in. łódź dłubanka, zespół militariów, hełm z nosalem — jeden z dwóch znanych w Polsce) i odkryć (m.in. fundamentów kościoła grodowego), jaki uzyskano w trakcie prowadzonych wówczas badań. Rezultatem tych prac było utworzenie muzeum, instytucji bezpośrednio sprawującej opiekę nad odkrywaniem Ostrowa. Dnia 1 I 1969 r. powołano do życia „Pomnik Historii Narodu Polskiego Rezerwat Archeologiczny na Ostrowie Lednickim”, który administracyjnie podlegał Wydziałowi Oświaty i Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Gnieźnie. Przyznano

wtedy dla placówki stanowisko konserwatora i asystentów dokumentacji archeologicznej. W roku następnym rezerwat, już pod nazwą Muzeum Początków Państwa Polskiego, zmienił opiekuna na Wydział Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Poznaniu. Dyrektorem muzeum został Jerzy Łomnicki, były wojewódzki konserwator zabytków. Kontynuował on wcześniej podjęte prace, które w nowej strukturze zmierzały do utworzenia kompleksu muzealno-przyrodniczo-kulturalnego z czasem nazywanego Krajem Polan. Pomysł ten zrodził się równoległe do rozwijającej się wówczas we Francji idei tworzenia muzeów środowiskowych tzw. ekomuzeów.

Początki funkcjonowania muzeum to, obok badań kontynuowanych na Ostrowiu Lednickim i terenach położonych wokół jeziora Lednickiego, ogrom prac związanych z elektryfikacją wyspy i nadbrzeża oraz stworzeniem bazy magazynowej i administracyjnej. Częściowo prace te realizowano w oparciu o wspomniany już projekt opracowany w 1962 r. Usytuowano wtedy na wschodnim nadbrzeżu wiatrak „koźlak” pochodzący z 1585 r., a przeniesiony z miejscowości Gryżyna (okolice Kościana), w 1971 r. zmontowano drewniany XVIII-wieczny spichlerz dworski z Majkowa (okolice Kalisza), zaś nieco później zrekonstruowano zagrodę pochodzącą z Imielenka (okolice Gniezna), która składa się z XVIII-wiecznej drewnianej chaty podcieniowej i drewnianego budynku inwentarskiego.

Obiekty te przeznaczono na cele użytkowe muzeum. Dolna kondygnacja spichlerza pełniła (i nadal pełni) funkcję sali ekspozycyjnej, w górnej urządzono magazyny dla zabytków archeologicznych. Zagrodę przystosowano do zamieszkania i osiedlono w niej dozorcę i przewoźnika obsługującego prom. Utworzoną w ten sposób skromną bazę magazynowo-wystawową w 1974 r. uzupełniły dwa drewniane obiekty zaprojektowane przez dyrektora muzeum: chałupa rybacka i rodzaj bramy z dwiema wieżami. Obydwa obiekty przeznaczono na cele turystyczno-usługowe. Kompleks ten, jak już wspomniano, nosi nazwę „mały skansen”. Rozszerzono również bazę archeologiczną na wyspie, gdzie wybudowano trzy drewniane obiekty pełniące funkcję sezonowych pracowni i magazynów. Siedziba dyrekcji i administracja ulokowały się na zachodnim brzegu jeziora w miejscowości Rybitwy,

w znajdującym się tam *in situ* XIX-wiecznym dworze.

W 1973 r. pod kierunkiem W. Kasprzyckiego opracowany został nowy program ochrony zabytkowych ruin, który przewidywał zagospodarowanie, oprócz Lednicy, jeszcze dwóch sąsiadujących z nią wysp, Ledniczki z pozostałościami grodziska stożkowego i wyspy „Ptasiej” oraz przyczółków dawnej przeprawy i obszarów brzegów i jeziora współgrających widokowo z zabytkowym zespołem. Projekt ten miał za zadanie stworzenie właściwych warunków dla wyeksponowania Pomnika Początków Państwa Polskiego, zachowanie historycznego krajobrazu otaczających go terenów tzw. Kraju Polan oraz stworzenie właściwych warunków dla rekreacji i wypoczynku dla ludzi pracy. W związku z tym, obszar objęty planem zagospodarowania podzielono na trzy strefy: północną przeznaczoną dla wypoczynku pensjonatowego; środkową (z zabytkami Ostrowa) funkcjonującą jako ścisły rezerwat tzw. rejon ciszy oraz południową przewidywaną dla wypoczynku świątecznego z możliwością lokalizacji Wielkopolskiego Parku Etnograficznego. Na terenach nadbrzeżnych w rejonie przyczółków wschodniego i zachodniego sugerowano kontrolowane zmiany związane z ruchem turystycznym. Plan ten, jak wiadomo, częściowo był już zrealizowany, następne jego punkty podejmowano do końca lat 70.

13. Ostrów Lednicki — pozostałości wczesnośredniowiecznego grodu w postaci ruin kamiennej budowli sakralno-pałacowej i wałów ogrodowych.

13. L'îlot de Lednica — les débris de la cité du Moyen Age précéocant tardif — les ruines du bâtiment du palais et de l'église en pierre et des fortifications.



Pomysł zagospodarowania nadbrzeża w rejonie zachodniego przyczółka mostowego rozwiązano podobnie do działań wcześniej podjętych na nadbrzeżu wschodnim. Na wyznaczony teren (przekazany przez Urząd Gminy w Łubowie) przeniesiono zabytkowe obiekty architektury ludowej, których nie można było chronić *in situ* i zaadaptowano je na mieszkania dla pracowników muzeum. W ten sposób, w latach 1974—1978, we wsi Rybitwy powstała kustodia muzeum, którą tworzą: zrębowa chałupa z podcieniem narożnym pochodząca z 1737 r., a przeniesiona ze wsi Marianowo (okolice Trzecianki), XVIII-wieczny drewniany spichlerz z Gniezna i także XVIII-wieczny budynek szkolny o konstrukcji szachulcowej pochodzący z Czerniejewa (okolice Gniezna).

Największym przedsięwzięciem związanym z zagospodarowaniem obrzeży jeziora Lednickiego była budowa Wielkopolskiego Parku Etnograficznego. Starania o lokalizację skansenu w Dziekanowicach rozpoczęto w 1973 r. Miał on stanowić zaplecze dla administracji muzeum, zapewnić pomieszczenia na pracownie, magazyny, sale wystawowe, a także pełnić funkcję bazy turystyczno-usługowej. Projekt ten zatwierdzono w 1974 r. zamykając w ten sposób długoletni okres starań o budowę muzeum wsi wielkopolskiej. Idea budowy parku etnograficznego w Wielkopolsce zrodziła się na początku lat 50. i podobnie do działań związanych z zagospodarowaniem Ostrowa Lednickiego wynikała z potrzeby ochrony zabytków, w tym przypadku budownictwa ludowego. Głównym jej propagatorem był, wówczas pracownik, a później kierownik Muzeum Etnograficznego w Poznaniu, dr Stanisław Błaszczyk.

Spośród wielu propozycji usytuowania skansenu m.in. na obszarze miasta Poznania, w Kobyłepolu, Bogucinie, Rogalinie, w latach sześćdziesiątych wybrano teren położony w sąsiedztwie Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie. Dla tej lokalizacji w 1969 r. opracowano założenia programowo-naukowe. Jednak z różnych przyczyn odstąpiono od tej propozycji i ostatecznie przystąpiono do budowy skansenu w Dziekanowicach. Ulokowano go w południowo-wschodniej części obrzeży jeziora Lednickiego na gruntach przekazanych przez Państwowe Gospodarstwa Rolne — Kombinat

w Dziekaniu. Powierzchnia tworzonego muzeum miała liczyć ok. 30 ha, jak do tej pory przejęto areal 21-hektarowy.

Złożenia programowe Wielkopolskiego Parku Etnograficznego w Dziekanowicach opracowano według projektu sporządzanego dla Muzeum Wsi Wielkopolskiej w Szreniawie. Wprowadzono jednak zmiany, które uwzględniły wytyczne muzeum w kwestii sposobu użytkowania skansenu, które częściowo były odpowiedzią na stawiane wówczas muzealnictwu skansenowskiemu zadania oraz wskazania zawarte w planie zagospodarowania przestrzennego obrzeży jeziora Lednickiego². Odstąpiono również od, pierwotnie zarysowanego w zespole zwartej zabudowy chłopskich zagród, układu wsi ulicówki na rzecz owalnicy. W myśl tych założeń skansen miał prezentować kulturę wsi z połowy XIX w. w organizacyjnych ramach trzech sektorów: — ekspozycyjnego, z obiektami budownictwa ludowego rozmieszczonymi dwójako: w formie zwartej zabudowy wsi typu owalnica i osadnictwa rozproszonego oraz układem pól;

— ekspozycyjno-użytkowego, z zabudową dworską i folwarczną przeznaczoną na cele administracyjne, magazynowe i mieszkalne: walory poznawcze, dla turystów, ograniczono tutaj do układu architektoniczno-przestrzennego;

— użytkowego, z zajazdem, dworem, czworakami pełniącymi funkcje hoteli, z pocztą ze stajnią i dyliżansem, a także amfiteatrem i kąpieliskiem.

Podstawową jednostkę skansenu miała stanowić zagroda. W ramach podziału sektorowego proponowano przedstawienie różnic społeczno-ekonomicznych w życiu mieszkańców wsi, a także regionalnych, historycznych i geograficznych różnych obszarów kulturowych Wielkopolski. Zasięg terytorialny parku miał się pokrywać z obszarem historycznej Wielkopolski. Regiony sąsiednie miały być i są prezentowane w podobnych muzeach w Toruniu, Osieku i Ochli. Projekt budowy skansenu, w formie makiety, przedstawiony został na pierwszej wystawie muzealnej zorganizowanej w 1974 r. w spichlerzu z Majkowa, a poświęconej problemom ochrony Ostrowa Lednickiego. Do realizacji zatwierdzono go we wrześniu 1975 r. Tak więc, rok ten okazał się przełomowym w historii muzeum. Zatwierdzenie wspomnianego projektu budowy Wielkopolskiego Parku Etnograficznego nadało placówce cha-

rakter rezerwatu archeologiczno-etnograficznego, jedyne w Polsce. Decyzją Wojewody Poznańskiego wydaną 14 sierpnia zmieniono nazwę instytucji na Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. W tym samym roku opracowano statut muzeum, zgodnie z którym jest ono placówką z podstawowym celem gromadzenia, naukowego opracowania, ochrony, udostępnienia, przechowywania i konserwowania dóbr kultury w zakresie archeologii, historii i etnografii. Szczególne znaczenie nadano ochronie i konserwacji zabytków architektury (budownictwa ludowego 9 reliktywów architektury monumentalnej) i stanowisk archeologicznych. Pod koniec roku 1975 władze polityczno-administracyjne województwa poznańskiego zatwierdziły plan odnowy i zagospodarowania Szlaku Piastowskiego ze szczególnym uwzględnieniem odcinka położonego przy trasie komunikacyjnej Poznań — Gniezno, w tym terenów w sąsiedztwie muzeum. Głównym celem przedsięwzięcia było udostępnienie turystom zabytków, pamiątek, środowiska przyrodniczego i podniesienie atrakcyjności krajobrazu. Opiekę merytoryczną nad jego realizacją sprawowała Rada Naukowa Szlaku Piastowskiego. Przy porządkowaniu i upiększaniu Szlaku pracowali: studenci architektury Politechniki Poznańskiej, studenci etnografii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, poznański oddział Pracowni Konserwacji Zabytków, artyści plastycy, twórcy ludowi oraz młodzież zorganizowana w ramach harcerskiej akcji pn. „Operacja Lednicka”. Rezultatem szeroko zakrojonych prac było m.in. usprawnienie i wzbogacenie programu ekspozycyjnego muzeum. Zamontowano wtedy nowe zadaszenie nad reliktywami budowli na Ostrowiu Lednickim. W plan powstającego skansenu wkomponowano w miejsce młyna wodnego trzy, pochodzące z okolic Gniezna, XIX-wieczne wiatraki, każdy innego typu: „koźlak”, „palt-rak”, „holender”. Kustodię w Rybitwach wzbogacił XIX-wieczny „koźlak” z miejscowości Ganina (okolice Gniezna). We wsi Moraczewo odległej 3 km od skansenu (w kierunku zachodnim), w sąsiedztwie wczesnośredniowiecznego grodziska pierścieniowego, wybudowano kolejną kustodię muzeum. Początkowo tworzyły ją trzy wiatraki typu „koźlak” pochodzące z okolic Wrześni i Poznania, z czasem uzupełniła ją kopia XIX-wiecznej chałupy podcieniowej z Gębarzewa

(okolice Gniezna) w 1986 r. oddana w użytkowanie. Ponadto ważną dla muzeum, ze względów turystycznych, trasę komunikacyjną Poznań — Gniezno ozdobiły drewniane stylizowane przystanki, drewniane drogowskazy, rzeźby wykonane przez twórców ludowych podczas plenerów odbywających się na Lednicy w latach 1977—1980 oraz pomniki o tematyce historycznej, które opatrzone wizerunkiem orzełka piastowskiego wzorowanego na oryginale, zdobiącym wczesnośredniowieczną plakietkę znalezioną na wyspie. Nie zrealizowano jedynie sporządzonych przez studentów architektury projektów przebudowy osiedla mieszkaniowego w zakładzie PGR w Dziekanowicach. Stronę ekspozycyjną muzeum wzbogaciła zorganizowana w tym czasie (1976 r.), w spichlerzu z Majkowa druga wystawa, już typowo archeologiczna nosząca tytuł „Ostrów Lednicki we wczesnośredniowieczu”. Pokazano na niej osiągnięcia dotychczasowych badań zarówno w postaci pozyskanych zabytków (militariów, narzędzi i przedmiotów codziennego użytku), jak i graficznie rozwiązanych koncepcji dotyczących form i funkcji lednickich budowli.

Prace wykonane w ramach zagospodarowania Szlaku Piastowskiego okazały się bardzo korzystne dla muzeum w związku z projektowanym rozszerzeniem jego działalności, zarówno w aspekcie organizacyjnym, jak i naukowym. Stały się one impulsem do zintensyfikowania starań o utworzenie Polańskiego Parku Historyczno-Krajobrazowego, które były kontynuacją działań związanych z zagospodarowaniem obrzeży jeziora Lednickiego.

W 1978 r. przygotowano graficzny projekt parku i uzasadnienie jego powołania, w którym podnoszono historyczne znaczenie wysp i okolic jeziora Lednickiego oraz ich walory przyrodnicze i krajoznawcze. Obszar Parku miał objąć wyspy i tereny położone wokół jeziora w odległości 200—1500 m. od jego brzegów wypełnione obiektami muzeum, stanowiskami archeologicznymi i zabytkami architektury ulokowanymi *in situ*. W jego zasięgu znalazłyby się 22 wsie administracyjnie pozostające w granicach 4 gmin. Niestety nie zatwierdzono tego projektu, nastąpiło to dopiero w 1988 r. w nieco zmienionej wersji. W 1978 r. zatwierdzono jedynie propozycję specjalnej ochrony środkowej części jeziora i jego obrzeży, którą określono jako strefę ciszy.

Pierwsze dziesięciolecie funkcjonowania muzeum zamknęła opracowana w 1980 r. objazdowa wystawa „Stąd nasz ród”. Forma i tytuł wystawy stanowiły *pointę* długoletnich działań zmierzających do stworzenia z Ostrowa Lednickiego pomnika historii narodu polskiego.

W 1981 r. nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora muzeum. Nowy dyrektor — Andrzej Kaszubkiewicz podjął ideę i kontynuuje program swojego poprzednika. W związku z tym lata 80. były okresem intensywnych prac naukowo-badawczych, organizacyjnych i popularyzatorskich, o niektórych wspomniano już.

W czerwcu 1982 r., po przeniesieniu 24 z ok. 70 obiektów proponowanych do rekonstrukcji, udostępniono zwiedzającym ekspozycję Wielkopolskiego Parku Etnograficznego. Prace badawcze i organizacyjne parku od czasu zatwierdzenia jego realizacji przebiegały zgodnie z projektem. Uszczupleniu uległ jedynie program użytkowy, jak dotąd nie przystąpiono do jego budowy, a projekt ograniczono do rekonstrukcji czworaków i karczmy. W niewielkim stopniu wypełniono zadania związane z projektowanymi sposobami użytkowania obiektów znajdujących się w sektorze ekspozycyjnym. Propozycje uruchomienia warsztatów rzemieślniczych, czynnego użytkowania pomieszczeń mieszkalnych i gospodarczych, wprowadzenia upraw urzeczywistniono dopiero w latach 80. Jednak podjęte działania miały i nadal mają charakter doraźny. Okazjonalnie pokazuje się pracę warsztatów rzemieślniczych i użytkuje wnętrza mieszkalne zgodnie z ich przeznaczeniem. Konkretny wymiar w postaci normalnie funkcjonującego gospodarstwa rolnego przybrała idea wprowadzenia do skansenu upraw i hodowli. Jedną z zabytkowych zagród ulokowana poza zwartą zabudową owalnicy oraz pola okalające wieś oddane zostały w użytkowanie współczesnej rodzinie wiejskiej.

Najważniejszym jednak przedsięwzięciem było rozszerzenie dotychczasowego programu badań Ostrowa Lednickiego i obrzeży jeziora i nadanie im charakteru interdyscyplinarnych badań regionu pozostającego w granicach kasztelanii ostrowskiej. Celem trwających do dziś badań jest odtworzenie zmian, jakim podlegało na przestrzeni tysiącleci środowisko naturalne regionu w powiązaniu z procesami osadniczymi, demograficznymi i kulturowymi. Organizacyjnie prace

te prowadzone są w ramach powołanego w 1982 r. interdyscyplinarnego zespołu badawczego. W skład zespołu wchodzi, oprócz archeologów, przedstawiciele następujących dyscyplin: historii sztuki, antropologii, paleobotaniki, biochemii, hydrobiologii, geologii, geomorfologii, gleboznawstwa i fizyki. Plonem dotychczasowych badań jest m.in. wzbogacenie materiału archeologicznego. W wyniku eksploracji dna jeziora wokół Ostrowa Lednickiego odkryto konstrukcje mostów łączących wyspę z lądem oraz pozyskano wiele cennych zabytków m.in. wydobyto kolejną łódź dębiankę (zlokalizowano też dwie następne), wiele militariów, narzędzi rolniczych i przedmiotów codziennego użytku. Najważniejszym osiągnięciem badań stacjonarnych, archeologiczno-architektonicznych prowadzonych w obrębie budowli pałacowej było odsłonięcie w kaplicy dwóch basenów chrzcielnych. Odkrycia te stanowią największe osiągnięcia w historii badań Ostrowa Lednickiego. W wyniku badań prowadzonych poza wyspą, w granicach kasztelanii ostrowskiej, zlokalizowano wiele wczesnośredniowiecznych punktów osadniczych, które związane są z grodem lednickim. Świadczenia te, potwierdzając znaczenie i rolę Ostrowa Lednickiego w państwie Piastów, stworzyły realne możliwości usankcjonowania starań o szczególną ochronę wysp i obrzeży jeziora.

Równoległe do szeroko zakrojonych badań wyspy i rejonu kasztelanii ostrowskiej toczyły się badania i prace związane z realizacją Wielkopolskiego Parku Etnograficznego. Zaowocowały one dopełnieniem programu ekspozycyjnego skansenu o kolejne przeniesione obiekty (do chwili obecnej przeniesiono ich 48) i dalsze wytypowane do translokacji. W 1984 r. ekspozycję muzeum wzbogaciły dwa punkty wystawowe. Przyłączono wtedy do muzeum, będący dotychczas oddziałem Muzeum Archeologicznego w Poznaniu, Rezerwat Archeologiczny w Gieczu, który chronologią i architekturą ekspozycji nawiązuje do Ostrowa Lednickiego. Filią muzeum został też, wykupiony *in situ* w miejscowości Rogierówko (okolice Kiekrza) drewniany wiatrak typu „holender” pochodzący z początku XX w. W 1986 r. zakończono budowę zespołu dworskiego, w którym urządzono pracownię naukową, magazyny, mieszkania dla pracowników muzeum oraz wydzielono pomieszczenia dla administracji. Usz-

czuplono także kustosią muzeum we wsi Moraczewo o kopię XIX-wiecznej chałupy podcieniowej z Gąbarzewa, którą oddano w użytkowanie. Szerzej niż dotychczas rozwinięto działalność oświatową zarówno w zakresie opracowanych wystaw, jak i organizowanych imprez. W Wielkopolskim Parku Etnograficznym oprócz stałych wystaw urządzonych w sukcesywnie przenoszonych obiektach (w postaci wyposażenia wnętrz), od 1983 r. przygotowano czasowe prezentacje różnych dziedzin kultury ludowej: plastyki kulturowej, plastyki obrzędowej, rękodzieła i rzemiosła. Odnowiono i wzbogacono o nabytki wystawę archeologiczną prezentowaną w spichlerzu z Majkowa. W ciekawej audiowizualnej formie przedstawiono, w 1988 r., sposób prowadzenia i wyniki archeologicznych badań podwodnych. Korzystnym osiągnięciem, w aspekcie dalszego rozwoju i reorganizacji (?) muzeum, było pozyskanie przychylności mieszkańców

Przypisy

1. Pierwszym naukowym opracowaniem zabytków Ostrowa Lednickiego, jak wiadomo, była publikacja autorstwa M. Sokołowskiego, *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy. Studium nad budownictwem w przedchrześcijańskich i pierwszych chrześcijańskich wiekach w Polsce. Na podstawie badań wspólnie na miejscu odbytych z prof. Władysławem Łuszcz-*

Bibliografia

St. Błaszczak, *Założenia programowo-naukowe Muzeum Wsi Wielkopolskiej (skansenu w Szreniawie pod Poznaniem)*. Poznań 1969, (maszynopis, archiwum Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy).
E. Dzieciołowski, J. Górecki, *Interdyscyplinarne badania Ostrowa Lednickiego*. „Studia Lednickie” t.1:1989.
A. Gólski, *Wielkopolski Park Etnograficzny nad jeziorem Lednickim. Problematyka wybranych zagadnień*. „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” nr 22 1977.
J. Górecki, J. Wrzesiński, *Badania podwodne Ostrowa Lednickiego*. Lednica — Poznań 1990.
J. Kasińska, L. Marsula, *Kraj Polan*. Załącznik graficzny z opisem do tekstu uchwały Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. Poznań 1978, (maszynopis, archiwum MPP).
W. Kasprzycki, *Ostrów Lednicki. Wytyczne programowe do projektowania*. Teczka 1, część opisowa, Poznań 1973, (maszynopis, archiwum MPP).

z nim sąsiadujących. Dokonano tego organizując konkursy i połączone z nimi wystawy (dot. np. plastyki obrzędowej, wyszukiwania zabytków etnograficznych) oraz imprezy folklorystyczne („Topienie Marzanny”, „Noc Kupały”, „Żywy Skansen”).

Ostatnim przedsięwzięciem, a jednocześnie osiągnięciem, dwudziestoletniej działalności muzeum było powołanie w 1988 r. Lednickiego Parku Krajobrazowego. Jest on realizacją, podjętą w latach 60-tych, idei ochrony wysp i obrzeży jeziora Lednickiego i kontynuacją opracowanego w 1978 r. projektu utworzenia Parku Historyczno Krajoznawczego „Kraj Polan” (uszczuplono jedynie zasięg terytorialny parku i zmieniono nazwę). W ten sposób na terenach dawnej kasztelanii ostrowskiej powstał kompleks muzealno-przyrodniczy Muzeum Pierwszych Piastów, który można rozwijać w formę muzeum ekologicznego — ekomuzeum.

kiewiczem. „Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie” t. 3:1876 s. 117—277.

2. Szczególną uwagę zwracano na możliwość oddania zabytkowych obiektów w użytkowanie, ożywienia ekspozycji oraz stworzenia bazy rekreacyjno-usługowej dla ruchu turystycznego.

A. Kola, G. Wilke, *Sprawozdanie z archeologicznych badań podwodnych relikwów wczesnośredniowiecznego mostu „poznańskiego” (Rybitwy, stan. 3a) w jeziorze Lednickim w latach 1986—1987*. „Studia Lednickie” t. 1:1989.
Z. Liczbik, *Założenia projektowe na budowę urządzeń turystyczno-muzealno-archeologicznych na Ostrowie Lednickim*. Poznań 1962, (maszynopis, archiwum MPP).
J. Łomnicki, *Ostrów Lednicki*. Poznań 1977.
K. Łopacka-Szymańska, *Z historii badań Ostrowa Lednickiego*. „Studia i materiały historyczne” t. 1:1984.
J. Skoczylas, *Budowa geologiczna i surowce mineralne regionu jeziora Lednickiego*. „Studia Lednickie” t. 1:1989.
R. Zysnarski, *Stan zagospodarowania Szlaku Piastowskiego na tle generalnej koncepcji*. „Kronika Wielkopolski” nr 3 (16) 1978.

Le musée des premiers Piasts sur Lednica

Le musée des premiers Piasts sur Lednica est la seule institution de ce genre possédant le caractère à la fois archéologique, ethnographique et des sciences naturelles de les éléments suivants la constituent:

- La Réserve Archéologique sur L'îlot de Lednica — La Réserve Archéologique à Giecz
- Le Parc Ethnographique de la Grande Pologne
- Le Parc des Paysages de Lednica.

En 1989 ce musée célébrait la vingtième anniversaire de sa fondation mais son histoire commence à la moitié du XIX^{ème} siècle. C'est alors qu'on a découvert les ruines de la résidence romane des premiers souverains de la Pologne sur l'îlot de Lednica, la plus grande des cinq îles sur le Lac de Lednica. Cette découverte était aussi le commencement des recherches sur des monuments de cette île, et de l'intérêt touristique. C'était aussi l'impulsion pour l'idée de la

fondation du musée. La fondation du musée et la formation de son caractère est l'histoire des activités qui avaient pour le but la protection des monuments de l'îlot de Lednica et l'arrangement des bords du lac de Lednica, non éloignés de cet îlot. Ces activités ont commencé à la fin des années cinquante et leurs étapes successives sont:

1. En 1971—86 on a fondé sur le bord du midi quelques collections de l'architecture populaire pour les employés du musée?
 2. Depuis 1975 on crée une exposition ethnographique en plein air — Le Parc Ethnographique de la Grande Pologne.
 3. En 1988 on a crée la réserve historique et d'histoire naturelle — Le Parc des Paysages de Lednica.
- Parallèlement on continuait les travaux et les recherches scientifiques sur l'îlot, dont le résultat est un matériel archéologique très riche.

Projekt nowego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach (1986—1990)

Dla tych czytelników, którzy po raz pierwszy mają kontakt z Muzeum Śląskim w Katowicach kilka słów historii¹.

W 1924 r. powołano w Katowicach Towarzystwo Muzeum Ziemi Śląskiej, którego zadaniem było gromadzenie pamiątek kultury materialnej i duchowej wytworzonych na tej ziemi. Trzy lata później wojewoda śląski dr Michał Grażyński utworzył Oddział Sztuki i powołał konserwatora wojewódzkiego dr Tadeusza Dobrowolskiego, któremu powierzył organizację placówki muzealnej. 23 stycznia 1929 r. Sejm Śląski powołał, formalnie istniejące od 1927 r. w organizacji, Muzeum Śląskie.

Od maja 1930 r. do września 1939 r. swoje zbiory prezentowało muzeum na IV i V piętrze Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego.

W styczniu 1930 r. ogłoszono pierwszy konkurs na bryłę Muzeum Śląskiego. Konkurs nie zadowolili organizatorów i nie wytypowano żadnego z nagromadzonych projektów do realizacji. W 1934 r. zdecydowano się na zlecenie inż. Karolowi Schayerowi opracowania projektu gmachu muzeum. W roku 1936 przystąpiono do

budowy gmachu, który w 1940 r. miał zostać oddany społeczeństwu województwa śląskiego. W latach 1941—1944 gmach rozebrano, motywując decyzję o rozbiórce tym, że jest symbolem polskości Śląska. W czerwcu 1984 r. podjęto decyzję o restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach z tymczasową siedzibą w byłym gmachu Grand Hotelu.

W styczniu 1986 r. ogłoszono i rozstrzygnięto ogólnopolski konkurs realizacyjny SARP nr 682 na budynek Muzeum Śląskiego. Celem konkursu było uzyskanie koncepcji rozwiązania architektonicznego nowego, wielofunkcyjnego obiektu Muzeum Śląskiego łącznie z koncepcją zagospodarowania przestrzennego terenu. Laureatem konkursu został warszawski architekt, który w 1988 r. przedstawił szczegółową koncepcję realizacyjną, uwzględniającą zalecenia sądu konkursowego².

Projekt ZTE na zlecenie Rejonowej Dyrekcji Inwestycji w Katowicach, działającej w imieniu Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach zrealizowała w terminie do 30 VI 1990 r. Spółdzielnia Pracy Twórczej Architektów i Pla-

nistów PRO ARTE w Warszawie ul. Willowa 8/10. Autorem generalnym projektu był arch. Jan Fiszer. W oparciu o pozytywną opinię Wojewódzkiej Komisji Architektoniczno-Urbanistycznej z dnia 18 XI 1990 r. Wojewoda Katowicki Wojciech Czech zatwierdził w dniu 5 XI 1990 r. założenia techniczno-ekonomiczne nowego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach.

A teraz kilka szczegółów dotyczących nowego gmachu i jego lokalizacji.

Lokalizacja

Gmach muzeum zlokalizowano w południowej części Katowic (naprzeciw Parku im. T. Kościuszki) w terenie ograniczonym ulicami: T. Kościuszki, Górnośląską, Lotników i W. Stwosza (7,90 ha).

W projekcie koncepcyjnym, jak i projekcie ZTE obiekt muzeum wizualnie ukryto w ziemi poprzez obsypanie bryły trawiastymi pagórkami, nad którymi widoczne są linie dachów i ścian attykowych. Jedynie od strony ul. T. Kościuszki (169 m) odsłonięto fasadę głównego wejścia.

Układ funkcjonalno-przestrzenny

Główną oś kompozycyjną gmachu stanowi oś wejściowa i hallu głównego, do której dostosowano prostopadłe i równoległe ciągi wewnętrzne, 6 głównych stref funkcjonalnych (bloku wejściowego A, wystaw czasowych B, rekreacyjno-wystawowa C, wystaw stałych D, E, pracowni E, rozładowawczo-gospodarcza F, G) uwarunkowanych konstrukcyjnie przebiegami podziałów dyletacyjnych.

Projekt zakłada możliwość zwiększania i zmniejszania poszczególnych stref (AC lub ACB) czy tworzenie wewnętrznych podziałów wewnątrz stref autonomicznych np. w strefie wystaw stałych (D, E) dzięki zastosowaniu dużych przesuwanych lub obracanych ścian na szkieletie stalowym. Ściany po rozsunięciu chowają się w „wydrążonych” od środka filarach dźwigających strop. Część z nich zawiera ściany ażurowe, będące po wysunięciu szkieletu stelażem dla ekspozycji. W ścianach tych zamontowane są szyno-przewody dla mocowania i zasilania opraw oświetlenia miejscowego. We wszystkich filarach wydrążonych prowadzone są przewody klimatyzacyjne pionowe połączone z kanałami poziomymi umiejscowionymi w belkach wielofunkcyjnych pod stropem. Do wejścia głównego muzeum od ul. T. Kościuszki prowadzi aleja z sześcianami

stalowych kratownic (reklama i oświetlenie). Nad wejściem symboliczna stalowa kratownica wsparta na pękniętym masywie ściany węglowej przekonywać ma wg interpretacji autora projektu o stabilizacji i informować zwiedzających, że gmach stoi na terenie niestabilnym. Na osi hallu wejściowego główne schody wiodące na poziomy wystawiennicze (parter ± 000 i antresolę I p $+500$). Ściany po obu stronach schodów obłożone są cegłą klinkierową. Z poziomu I 000 (parter) do poziomu $+500$ prowadzą w poszczególnych blokach schodki pomocnicze.

Dyspozycja funkcji poziomów (kondygnacji)

– **700 (poziom piwnic I)** lokalizacja większości magazynów zbiorów i pracowni konserwatorskich, warsztatów, klimatyzatorni, chłodni, węzła cieplnego, przyłącza wodnego i trafostacji oraz przestrzeni dostawczej i rozładowczej.

– **330 (poziom piwnic II)** magazyny i pracownie o mniejszych wymogach wysokości, dyspozytornia klimatyzatorni, trafo, warsztaty, centrala telefoniczna, kawiarnia.

± 000 (poziom parteru) strefa wejściowa z hallem szatniowym, z pracownią dla amatorów i przestrzenią odpoczynkową oraz zespołem **audiowizualnym** i WC. Na końcu osi wejściowej — wejście dla pracowników oraz zespół administracyjno-dyrekcyjny oraz I-szy poziom ekspozycyjny (wystawy stałe i czasowe) oraz poziom sal i magazynów studyjnych.

+ 300 (poziom pośredni) — administracja, dyrekcja.

+ 500 (poziom I piętro) — w strefie wejścia głównego. Czytelnia z magazynem książek, administracja, sala wystaw czasowych, a poza nią drugi poziom ekspozycji stałej wraz z 2 barkami.

+ 880 (poziom II piętra) — w strefie wejścia gł. administracja, mieszkania służbowe, pokoje gościnne, poza nią traci fragmentaryczny poziom ekspozycji stałych.

+ 1260 (poziom piętra technicznego) — strefa rozproszona instalacji powietrza, oświetlenie i podnośniki, dojście do operatorów światła, podnośników suwnicowych i konserwatorów stropu.

+ 1520 (poziom piętra administracyjnego) — większość pomieszczeń pracowników naukowych, administracyjnych i technicznych muzeum. Rozmieszczenie pokoi pracowników

naukowych i technicznych odpowiada umiejscowieniu odpowiednich tematycznie bloków wystawowych, pracowni i magazynów w piwnicach, do których prowadzą duże windy towarowe dla pracowni (eksponatów) o udźwigu od 3000 do 6000 kg i windy dla pracowników. Windy publiczne i publiczno-pracownicze posiadają wymiar kabin pozwalających na przewóz inwalidy na wózku.

Przestrzeń dostawcza i rozładownicza poza funkcją przywozu i wywozu muzealiów stanowi zaplecze dla zaopatrzenia gastronomii, warsztatów i pracowni oraz wywozu śmieci, opakowań itp.

Warunki konserwatorskie

Mikroklimat (powietrze i światło)

Dla Muzeum Śląskiego przyjęto następujące parametry dotyczące temperatury i wilgotności powietrza niezbędne przy projektowaniu klimatyzacji:

magazyny

lato +20° C ± 1; 50% ± 5

zima +18° C ± 1; 50% ± 5

ekspozycja

lato +22° C ± 2; 50% ± 5

zima +20° C ± 2; 50% ± 5

Dla oświetlenia zaproponowano stosowanie źródeł światła żarowego o następujących parametrach:

50 lux — papier, tkanina, akwarela

150 lux — obrazy olejne i tempera, skóry, drewno, laka

300 lux — metal, kamień, ceramika

Światło dzienne wykorzystano w pracowniach konserwatorskich. Natomiast do oświetlenia sal (ekspozycyjnych i pozostałych pracowni) zaproponowano światło naturalne — pośrednie poprzez system świetlików (światło odbite). Zastosowano w Muzeum Śląskim otwory i świetliki o wyłącznie pionowym ustawieniu szyb z kierunkiem otwarcia zbliżonym do kierunku północnego (najmniejsza szkodliwość światła i stabil-

ność jego natężenia). Do szklenia świetlików i otworów zaprojektowano szkło ANTISOL — na szklenie zewnętrzne oraz szkło WANDOWE od wewnątrz w salach o cennych zbiorach i blokach wystawowych południowo-wschodnich.

Autorzy projektu przewidzieli potrójne szklenie, a świetlików dachowych — poczwórne oraz szczelną ślusarkę okien aluminiowo-stalową, ze względu na szczelność i izolację termiczną. Do oświetlenia światłem sztucznym przewidziano światło żarowe o nieznacznym wydzielaniu ciepła oraz oprawy specjalne dające światło bezcienowe.

Konstrukcja

Biorąc pod uwagę wymogi górniczo-geologiczne zaproponowano jako element konstrukcyjny samodzielne skrzynie fundamentowe odlewane w monolitycznym żelbecie, podobnie jak i pozostałe elementy konstrukcji — słupy i szkielety ramowe oraz konstrukcję stropu słupowo-ryglową. Pod całym budynkiem przewidziano warstwę amortyzacyjną i poślizgową z piasku i betonu. Poszczególne segmenty posadowione są na sztywnym żelbetowym ruszcie o wysokości 3,6 m stanowiącym najniższą część budynku. Strop funkcjonalny wspiera się na przestrzennych słupach wielofunkcyjnych (żelbet-monolit wylewany) o przekroju skrzynkowym. Wnętrze słupów tworzą kanały wentylacyjne elektryczne stanowiące schowek dla ścian przesuwanych.

Konstrukcję nośną szkieletowo-ryglową przewidziano w żelbecie wylewanym i wibrowanym. Zakłada się, że słupy wielofunkcyjne zostaną licowane granitem i cegłą ceramiczną spoinowaną. Ściany dzielące wypełnione zostaną cegłą.

Obróbki blacharskie dachu — blachą miedzianą. Stropy i ściany — żelbetowe oraz ceglane. Posadzki pomieszczeń i przestrzeni dla publiczności projektuje się wyłożyć marmurem, granitem, klinkierem i wykładziną dywanową, natomiast pracownie terakotą oraz tworzywem, w pracowniach głównych i biurach klepką.

Przypisy

1. Szerzej na ten temat A. Ryszkiewicz, *Muzeum Śląskie w Katowicach*. [w:] „Muzealnictwo” nr 25 1982 s. 34—46; *Muzeum Śląskie. „Szkice z przeszłości”* pod red. Z. Górczycy. Katowice 1984; L. Szaraniec, *Tadeusz Dobrowolski*

(1899—1984). Katowice 1987; tenże, *Muzeum Śląskie*. Katowice 1989 i 1990; „Ziemia Śląska” t. 1 i 2. Katowice 1988 i 1989.

2. „Ziemia Śląska” t. 2. Katowice 1989 s. 353—359.

Le nouveau bâtiment du Musée de Silésie à Katowice

Le projet du nouveau bâtiment du Musée de Silésie à Katowice a été réalisé par l'atelier PRO ARTE, dirigé par l'ingénieur et architecte Jan Fiszer. Ce projet a été conçu pour le concours architectural, organisé en 1986 par la Société des Architectes Polonais et les autorités locales. Ce bâtiment est localisé près du parc Kościuszki, entre les rues Górnośląska, Kościuszki, W. Stwosza sur la surface de 3.60 h. Le bâtiment compte 432.000 m³, dont 57.000 m³ des installations. L'axe dominant de la composition du bâtiment est celle de l'entrée et du hall principal. Les trajets intérieur perpendiculaires et parallèles de cette axe.

Il existe la possibilité d'agrandir des espaces particulières et de les rendre plus petits. On peut aussi les lier à l'aide des murs mobiles. Les installations électriques et celles de la

climatisation sont placées dans les piliers creusés et dans les poutres du plancher. Les magasins et des ateliers spécialisés sont localisés dans deux niveaux sous-terrains. Le rez-de-chaussée et le première étage sont les niveaux des expositions, au deuxième étage il y a les ateliers scientifiques et l'administration. A cause des conditions géologiques on a proposé dans le projet les caissons de fondation indépendants comme élément constructif, moulés en béton armé monolithique. La construction porteuse à ossature entretoise est prévue dans le béton armé et vibré. La lumière naturelle est assurée par le système des verrières et des trous, il y a aussi la lumière artificielle à incandescence. Les architectes ont profité des plus récents réussites dans le domaine de la construction des musées.

Jerzy Świecimski

Ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki

Przeгляд rozwiązań wystawowych, których dostarczają nam muzea zarówno dawne, jak współczesne nasuwa pytanie na temat wartości stanowiących w poszczególnych wystawach, czy typach wystaw, moment dominujący. Pytanie to jest o tyle ważne, że inspiruje systematyczne zestawienie rodzajów wartości, którym wystawy muzealne różnych typów, w różnych czasach i w różnych krajach były podporządkowane, a tym samym prowadzi do zagadnienia kryteriów kwalifikacji wystaw muzealnych, np. kryteriów ich oceny w opracowaniach krytycznych, czy w trakcie procesów projektowania i realizowania. W wymiarze praktycznym rozwiązanie tego zagadnienia może dać odpowiedź na temat przydatności: czy to indywidualnych rozwiązań wystawowych, czy określonych typów wystaw w odniesieniu do określonej sytuacji kulturowej, wyznaczonej przez historyczny czas i rejon geograficzny, a tym samym sprawności funkcjonowania wystawy, jak też zakresu jej funkcji¹.

Podjęcie tematu wartości leżących u podłoża wystaw muzealnych uzasadnione jest okolicznością, że wystawy te nigdy nie powstawały przypadkowo, lecz tworzone były zawsze „w imię czegoś”, lub „ze względu na coś” i że owo „coś”,

jako moment inspirujący każde powstanie wystawy wiązało się zawsze z jakąś wartościowością, lub samo uznawane było za jakąś wartość. Również i kształt wystawy nigdy nie był wynikiem przypadku, lecz miał zawsze u swego źródła przeświadczenie o wartościach tego, co w danym, konkretnym sposobie rozwiązania utworu wystawowego obierano za moment dominujący: np. pewną ideę, pewien obejmujący całość wystawy program, pewną zasadę budowania wystawy itp. Odpowiednio do tego rodzaju przyjętej dominaty kształtowana była zarówno wartość treściowa wystawy (np. dobór prezentowanych w wystawie obiektów wraz z ich znaczeniami, sądy np. twierdzenia naukowe, które wystawa miała za zadanie unaoczniać i przekazywać pod postacią „języka wizualnego” zwiedzającym), jak również sposób rozwiązania koncepcji przestrzenno-kolorystycznej i oświetleniowej wystawy, jej styl i estetyczna „wymowa”, jej sens artystyczny czy estetyczny. Rodzaj wartości leżących u podłoża zarówno samego pomysłu zbudowania wystawy, jak sposobu jego realizacji jest też niezmiernie istotny dla zrozumienia zróżnicowania zarówno rozwiązań jednostkowych, jak typów wystawowych i to zarówno od strony treściowo-znaczeniowej, jak estetycznej. Bez jego uwzględnienia

całe to zróżnicowanie przedstawiałoby się jedynie jako pewna mozaika, której elementy można wprawdzie na podstawie zachodzących między nimi podobieństw i różnic uporządkować, a nawet wyznaczyć między nimi związki genetyczne, nie mniej, której ostateczne źródło i której istota pozostawałyby dla nas niezrozumiałe.

Ocena rozwiązań wystawowych dokonywana pod kątem ich wartości leży w zasadzie poza zakresem badań naukowych: nie uwzględnia jej ani teoria budowy utworów ekspozycyjnych, ani typologia rozwiązań wystawowych, zarówno porównawcza, jak historyczna (genetyczna); nie znajdziemy jej też w rozważaniach z zakresu teorii eksponatu czy estetyki ekspozycyjnej. Wszystkie te badania ograniczające się wyłącznie do stwierdzenia faktów i związków między faktami przygotowując wprawdzie podstawy do formułowania sądów wartościujących, same jednak wstrzymują się od ich formułowania². Wśród twierdzeń formułowanych w badaniach muzeologicznych (dokładniej: ekspozycjologicznych) nie znajdziemy więc nic, co jest tak istotne np. dla praktyki projektowania wystaw, czy dla ich odbioru; z badań tych dowiemy się wprawdzie, jak poszczególne typy utworów ekspozycyjnych są zbudowane, np. jaką mają strukturę treściową i przestrzenno-kolorystyczną, jaki jest „rodowód” poszczególnych rodzajów rozwiązań wystawowych (w tym, przede wszystkim, jakie są uzależnienia tych rozwiązań od sytuacji kulturowych różnych czasów i różnych rejonów geograficznych). Jak zatem mamy rozumieć genezę poszczególnych typów utworów ekspozycyjnych od strony historycznej, nie dowiemy się jednak, które z poszczególnych typów utworów wystawowych należy uznać za „lepsze”, czy „bardziej trafne”, które zaś za „gorsze” lub „estetycznie chybione” i z jakiego powodu. Jeśli więc muzeolog-teoretyk formułuje na temat utworów wystawowych jakieś stwierdzenia wartościujące, w jakiś sposób stara się je ocenić, czyni to już poza właściwym programem badawczym i niejako „na własny rachunek”, dając wyraz np. swym indywidualnym preferencjom estetycznym, swej artystycznej kulturze, wypowiadając opinie aprobaty czy dezaprobaty wobec takiej, czy innej koncepcji w interpretacji tematu wystawy itp., żadna jednak z tego rodzaju wypowiedzi nie ma statusu twierdzenia naukowego, choć

— jak zaznaczono — wypowiedzi takie mogą być zbudowane na podstawie naukowych twierdzeń. Zakres programu badawczego i twierdzeń formułowanych w wyniku tego programu jest zasadniczo odmienny od tego wszystkiego, co nosi w sobie element wartościowania i stanowi np. treść porozumiewania się między sobą artystów (także artystów projektujących wystawy muzealne), lub kształtowania świadomości artystycznej studentów czy młodszych adeptów praktyki muzealnej (której nie należy mylić z muzeologią jako dziedziną nauki), gdzie nie stwierdzanie faktów, lub wykrywanie związków między faktami, lecz właśnie intuicja i indywidualne (często np. bardzo subiektywne) odczucie jakości i wartości przedmiotu poznawanego stanowi istotną i najbardziej wartościową treść wzajemnego porozumienia.

Nie można zatem nie zauważyć, że sformułowania, które uzyskujemy w wyniku badań naukowych stanowią z racji ich programu jedynie część tego, co dla objęcia całości problematyki związanej z wystawami muzealnymi jest potrzebne poznawczo. Pojęcie poznania musi być zatem w stosunku do tej całości poszerzone o to, co leży poza zakresem badania ściśle naukowego. Sformułowania wartościujące, choć — jak zaznaczyliśmy — leżące poza zakresem

14. Wnętrze muzealne typu rezydencjalnego lub dawnej rezydencji ze zbiorami typu muzealnego. Museo di Villa Borghese w Rzymie. Wnętrze tworzy z eksponatami jedną całość kompozycyjną. Informacji naukowej brak.

14. L'intérieur du musée du type résidentiel ou une résidence ancienne avec les collections de musée. L'intérieur constitue un ensemble avec les objets exposés. Museo di Villa Borghese à Rome. Pas d'information scientifique.



nauki (przynajmniej w rozumieniu czystej faktografii, czy rozumowania racjonalnego) stanowią dla muzeologii bardzo cenne uzupełnienie, bez którego np. projektowanie wystaw, będące w części tylko procesem intelektualnym, w części zaś (i to nierzadko znacznie większej) procesem *par excellence* twórczym, nie byłoby w ogóle możliwe. I tę granicę ścisłej naukowości zdecydujemy się teraz właśnie przekroczyć.

W niniejszym opracowaniu zajmiemy się szczególnie rodzaju rozwiązaniami wystawowymi, w których zagadnienie wartości (a dokładniej mówiąc, rodzaju wartości) nabiera bardzo specjalnego znaczenia. Są to rozwiązania oparte o dominację jakości estetycznej wartościowych i odpowiednio do nich, wartości estetycznych³. Zasada projektowania i realizacji tych wystaw dokonuje się w zasadzie niezależnie od rodzaju ich zawartości treściowej, czy ich przynależności do tej, lub innej dziedziny naukowej. Wśród należących tu rozwiązań znajdują się więc zarówno wystawy poświęcone sztuce (jest ich nb., co zrozumiałe, znaczna większość), jak również wystawy o innych zakresach tematyki, np. archeologiczne (głównie

poświęcone kulturze antyku), historyczne, a nawet, choć w wyjątkowych już przypadkach, techniczne i przyrodnicze.

W zaproponowanej przeze mnie w 1976 r. typologii muzealnych utworów wystawowych⁴ rozwiązanie określiłem jako tzw. GRUPĘ IV. Ze względu na dominację w nich czynnika estetycznego, można je określić mianem wystaw panestetycznych. Czynnikiem estetyzacji dominuje bowiem w tych wystawach tak dalece, że treść naukowa ulega w nich co najmniej zredukowaniu, zawsze zresztą jest wtedy dyskretnie tylko zaznaczona, a w przypadkach skrajnych zostaje całkowicie wyeliminowana. Estetyczna „wymowa” bądź to prezentowanych w tych wystawach obiektów, bądź (co jest bardziej typowe) całości ekspozycji (tzn. ekspozycji wziętej wraz z elementami „oprawy” architektonicznej ekspozycji np. wraz ze sztafażem, elementami konstrukcyjnymi, meblarstwem itp.) staje się główną, a niekiedy jedyną treścią wystawy. Wystawy te przeznaczone są w pierwszym rzędzie, a niekiedy wyłącznie do odbioru realizowanego w formie przeżycia estetycznego. Informacja naukowa, o ile w ogóle w tych wystawach jest zawarta, jest czynnikiem, który może być wprawdzie odbierany, którego odbiór nie jest wszelako konieczny np. może być, nawet przy odbiorze prawidłowym, całkowicie pominięty, jako drugoplanowy, bądź nieistotny, „nieważny”. Niektóre (radikalne) rozwiązania w tej grupie są tak zbudowane, że odbiór ich w postawie intelektualno-poznawczej staje się całkowicie nietrafny, ponieważ nie chodzi o tzw. informację naukową. W konsekwencji nastawianie się na odczytywanie tej informacji koliduje z tym, co dla owych wystaw jest najbardziej wartościowe i istotne, co stanowi ich właściwy sens. Zasada tworzenia wystaw panestetycznych przypomina zatem zasadę tworzenia dzieł sztuki, których nadrzędna racja leży nie w poza-estetycznej (choć obecnej w nich przecież) treści, a tym bardziej w tym, co owa treść ilustruje, na co w sferze poza-artystycznej wskazuje (np. pewnego rodzaju przedmioty realne, pewne zdarzenia historyczne itp.).

Zasada ta pokrywa się zatem z założeniami tworzenia dzieł sztuki jedynie ze względu na pewien ich sens artystyczny i na tę strefę jakości i wartości, która wiąże się integralnie

15. Współczesna ekspozycja sztuki o funkcji wyrastającej poza zwykłą informację naukową. Kompozycja ekspozycji w przestrzeni architektonicznej i efekty oświetleniowe oparte na kontrastach stwarzają nastrój tajemniczości, niemal mistyki. Wystawa ma podkład dźwiękowy, którego źródłem jest rzeźba abstrakcyjna ustawiona w poprzedniej sali. Fribourg (Szwajcaria). Musée d'Art et d'Histoire.

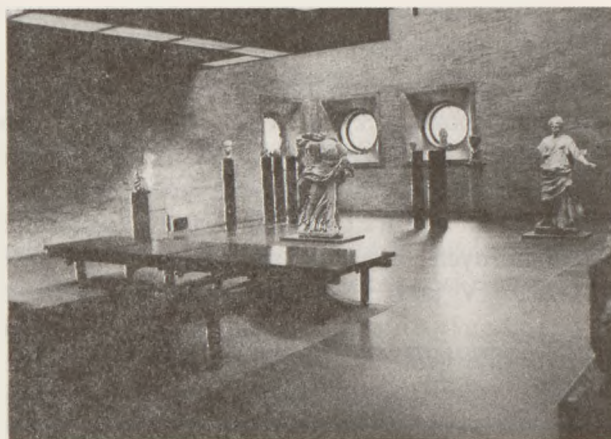
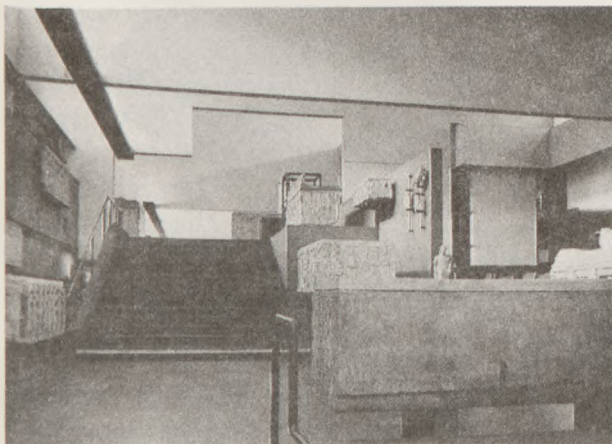
15. Une exposition contemporaine de l'art dont la fonction dépasse une information scientifique ordinaire. La composition des objets exposés dans l'espace architectonique et les effets de la lumière basés sur des contrastes créent une atmosphère mystérieuse, même mystique. Cette exposition possède un cadre musical dont la source est une sculpture abstraite placée dans la salle précédente. Fribourg (Suisse). Musée d'Art et d'Histoire.



z artyzmem i tylko z nim, pojętym w sposób autonomiczny. Wśród najwybitniejszych i najbardziej konsekwentnie zbudowanych rozwiązań panestetycznych, odważmy się tu sformułować sąd wartościujący, znajdują się rozwiązania mające status rzeczywistych dzieł sztuki. Oczywiście tylko niektóre z rozwiązań panestetycznych status ten faktycznie osiągają, choć wszystkie należące do GRUPY IV rozwiązania podporządkowane są przynajmniej intencji ukształtowania ich jako dzieła sztuki.

W analizach typologicznych ekspozycje panestetyczne są rozpoznawalne, nawet bez konieczności nastawiania się na intuicyjnie tylko wyczuwalny zespół zawartych w nich jakości i wartości estetycznych. Rozpoznawanie to możliwe jest na dwojakiej podstawie: 1. W wystawach tych stwierdza się zawsze nikły udział treści naukowej, a niekiedy całkowity jej brak. Brak jest konsekwentnie czynnika informacji typu dydaktycznego, tak charakterystycznej dla zaawansowanych wystaw muzealnych o tematyce spoza zakresu sztuki, w tym także wystaw estetyzowanych. 2. Wystawy panestetyczne cechują się wyraźnym udziałem czynnika kompozycji przestrzenno-kolorystycznej oraz techniki oświetleniowej, nastawionej przeważnie na światłocieniowy modelunek prezentowanych obiektów, oraz tworzenie kontrastów między prezentowanymi obiektami i ich architektonicznym tłem. Oba te czynniki muszą występować

16. Ekspozycja typu kolekcji naukowej wkomponowanej we współczesne wnętrze muzealne. Museo Gregoriano Profano na Watykanie.
16. Une exposition du type collection scientifique composée avec l'intérieur contemporain du musée. Museo Gregoriano Profano (Vatican).



17. Wnętrze wystawowe, w którym eksponaty tworzą całość kompozycyjną wraz z architektoniczną ich „oprawą”. Po względem treści ekspozycja wyrasta poza zwykłą informację naukową, staje się przedmiotem przeżycia estetycznego lub poznania poza-intelektualnego. Museo Gregoriano Profano na Watykanie.

17. L'intérieur de l'exposition ou les objets exposés constituent un ensemble avec leur „cadre” architectonique. S'il s'agit du contenu l'exposition dépasse une information scientifique ordinaire et devient l'objet de l'expérience esthétique ou de la connaissance non-intellectuelle. Museo Gregoriano Profano (Vatican).

pować zawsze łącznie tzn. nie jest wystarczające dla zaliczenia rozwiązania wystawowego do GRUPY IV na podstawie stwierdzenia w nim jednego tylko z obu czynników. Przykładowo, nie należą do grupy wystaw panestetycznych wystawy o dużym udziale czynnika kompozycyjnego (organizacja kompozycji przestrzeni, koloru i światła), gdy jednocześnie istotną rolę spełnia w nich treść naukowa, zwłaszcza zaś popularyzująca naukę dydaktyka. I przeciwnie, do grupy wystaw panestetycznych nie należą te rozwiązania, w których treść naukowa jest wprawdzie nikła, lecz brak jest zarazem w nich czynnika estetycznego np. gdzie wystawa przedstawia obraz przestrzennej i kolorystycznej przypadkowości, gdzie nie istnieje świadome operowanie światłem itp. Wystawy, w których dominuje czynnik naukowości (w szczególności pod postacią popularyzacyjnego dydaktyzmu) i zarazem brak jest czynnika kompozycyjnego, stanowią radykalne przeciwieństwo wystaw panestetycznych.

Analizy typologiczne stwierdzając przynależność pewnej liczby rozwiązań wystawowych do GRUPY IV nie wyróżniają oczywiście stopni ich estetycznej jakości, traktując wszystkie przynależne tam wystawy jednakowo, tzn. wyłącznie

jako zespół wyraźnie rozpuszczalny i opisywalny na podstawie charakterystycznych dla niego cech: metoda faktograficzna nie rozporządza bowiem aparatem poznawczym, który pozwalałby na wyróżnienie rozwiązań najwybitniejszych, a więc w danym przypadku mających status rzeczywistych dzieł sztuki. Jeżeli więc w analizach typologicznych mówi się niekiedy o wystawach GRUPY IV jako o takich, które tworzone są w założeniach dzieła sztuki, jest to wyłącznie stwierdzenie istnienia pewnego programu projektowania wystaw (jako pewnego faktu) i towarzyszącej takiemu programowi intencji (również jako pewnego faktu)⁵, nie jest to natomiast stwierdzenie osiągnięcia przez te wystawy określonego stopnia estetycznej jakości i tym samym posiadania przez te wystawy wartości specjalnego rodzaju, nie przysługującej wystawom innych typów czy innego stopnia organizacji. Wyróżnienie wystaw, które zasługują na miano rzeczywistych dzieł sztuki, a więc takich, które przy określonym programie projektowania rzeczywiście osiągnęły najwyższy stopień artyzmu, możliwe jest dopiero przy przekroczeniu granicy czysto faktograficznego poznania. Intuicja jakości i wartości estetycznych, możliwość ich bezpośredniego wyczućcia (można tu mówić także o bezpośrednim ich „doświadczeniu”)⁶ staje się wtedy właściwym narzędziem poznawczym. Zastosowanie jego stanowi zarazem przekroczenie granicy poznania naukowego w znaczeniu tradycyjnym zakładającego, że wszystko, co naukowo poznawalne powinno spełniać warunek weryfikacji w wymiarze ponad-indywidualnym, a przynajmniej intersubiektywnym. Intuicja jakości estetycznych, choć w indywidualnym odbiorze tych wartości jak się wprowadza jako doświadczenie o niezachwianej pewności (jesteśmy „absolutnie pewni”, że mamy do czynienia z dziełem sztuki, z utworem przeciętnym, z kiczem itp.), nie spełnia owego podstawowego warunku obiektywności poznania naukowego, nie istnieje żaden „termometr”, który przyłożony do badanego obiektu pozwalałby na obiektywne stwierdzenie w nim odpowiedniego stopnia jakości estetycznych („artystyczności”).

Niewątpliwie pozanaukowy charakter poznania intuicyjnego jakości i wartości estetycznych nie znaczy, że przy odpowiedniej sprawności odbiorczej i przy stanowiącej jej potencjalne podłoże

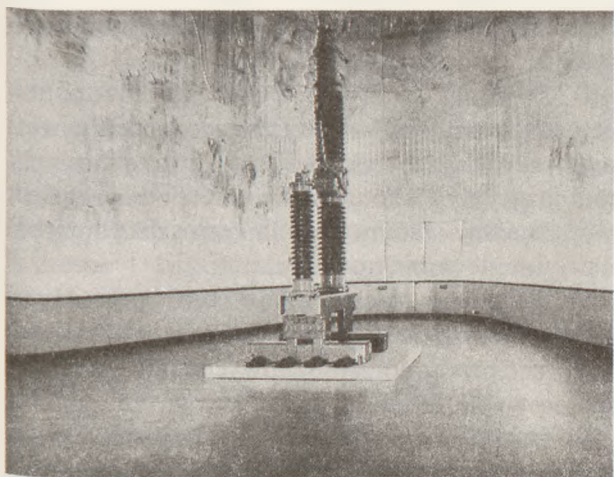
dyspozycji percepcyjnej, intuicja ta nie jest także w intersubiektywnym wymiarze wartościowa. Zauważyć choćby trzeba, że wszelkiego rodzaju oceny obiektów artystycznych, które przy różnych okazjach się formułuje (np. w recenzjach, przy porozumiewaniu się wzajemnym artystów, w praktyce pedagogicznej na uczelniach artystycznych itp.), mimo swej niewątpliwej jednostkowości, mają jednak jakąś „społeczną ważność”, a działając na zasadzie sądów obiektywnych i zarazem powszechnych, stają się — przynajmniej w pewnym okresie czasowym (bo oceny takie z czasem się zmieniają) — udziałem ogółu, jako czynnik kształtowania kultury artystycznej społeczeństwa.

Mówiąc o genezie wystaw panestetycznych można mieć na myśli rozmaite jej znaczenia. 1. Genezę tę można rozumieć w sensie czynnika inspirującego powstawanie tych dzieł w każ-

18. Ekspонат dziewiętnastowieczny zbudowany z innych eksponatów, które w obrębie kompozycji podporządkowanej celom artystyczno-dekoracyjnym tracą swą indywidualność i są ledwo rozpoznawalne w swej pierwotnej funkcji. Musée de la Marine, Paryż.

18. L'objet du XIXème siècle construit des autres objets qui, dans la composition subordonnée aux buts artistiques et décoratifs, perdent leur individualité et sont à peine reconnaissables dans leur fonction originare. Musée de la Marine, Paris.





19. Izolator elektryczny przekształcony w rzeźbę abstrakcyjną, choć występuje w obrębie wystawy o profilu naukowo-dydaktycznym: Problematyka techniki. Tło dla eksponatu autorstwa Raoul'a Dufy. Palais de la Découverte, Paryż.

19. L'isolateur électrique transformé en sculpture abstraite, bien qu'il soit exposé dans le cadre de l'exposition aux buts scientifiques et didactiques: la problématique de la technique. L'auteur du cadre de l'objet exposé: Raoul Dufy. Palais de la Découverte, Paris.

dorazowym procesie projektowania. Można w tym przypadku postawić tezę, że wystawy takie wyrastają na podłożu przeświadczenia projektantów, iż pośród wszystkich wartości, którymi cechować się mogą wystawy muzealne, najwyższą pozycję zajmują wartości estetyczne („artystyczność”). Wyraźne pomniejszenie znaczenia treści naukowych i zdecydowana eliminacja z wystaw panestetycznych czynnika popularyzacji nauki (dydaktyczności) wyraźnie wskazuje, co przy tworzeniu tych wystaw zostaje uznane za najważniejsze, albo i jedynie wartościowe. Wystawy panestetyczne powstają zatem w wyniku dokonywania świadomego wyboru między różnego rodzaju wartościami, zwłaszcza zaś między tymi, które w obrębie jednego i tego samego utworu wystawowego nie mogą ze sobą „współżyć” na równych prawach, lub wykluczają się całkowicie.

Dokonywanie wyboru między różnymi wartościami towarzyszy (i musi towarzyszyć) każdemu procesowi projektowania. W konsekwencji decyduje o charakterze wystawy, o jej funkcji, a także o tym, do kogo jest ona adresowana. Wystawy nastawione np. na popularyzację wiedzy mogą być wprawdzie wyposażone w pewne jakości estetyczne (choć nie jest to dla ich sprawności bezwzględnie konieczne). Nigdy też nie mogą one

stanowić w nich elementu dominującego, a co najwyżej tylko pomocniczy, najczęściej spełniający funkcję środka ułatwiającego percepcję przez widza treści naukowej. Wystawy popularno-naukowe projektowane są przy dokonaniu wyboru także między różnego rodzaju treściami naukowymi, które np. dla specjalistów-badaczy przedstawiają najwyższą wartość są z tych wystaw świadomie eliminowane na rzecz treści elementarnych.

Splycenie wystaw popularno-naukowych pod względem ich zawartości treści naukowych, pojawiająca się niekiedy ich banalizacja, przy jednoczesnym dążeniu do maksymalnego ułatwienia ich percepcji przez odbiorcę nie przygotowanego merytorycznie (np. przez widza młodocianego, przez tzw. przeciętną publiczność zwiedzającą itp.) jest wynikiem określonego wyboru. Wykluczone jest w tego rodzaju wystawach nie tylko nasycenie ich specjalistycznymi, trudnymi do zrozumienia treściami naukowymi, jak podporządkowanie wystawy czynnikowi „artystyczności”, który przy założeniu popularyzacji wiedzy naukowej nie ma właściwie racji bytu, mogąc — jak mówiono — spełniać co najwyżej tylko funkcję środka ułatwiającego percepcję treści naukowej⁷. Przeciwnie, wystawy, w których projektant decyduje się na wydobycie czy to z prezentowanych obiektów, czy z całości utworu wystawowego jakości estetycznych, muszą rezygnować z założeń naukowo-popularyzatorskich, a tym samym z możliwości ich masowego odbioru. Wystawy panestetyczne są więc w pewnym sensie (bo innym, niż specjalistyczne wystawy naukowe) wystawami elitarnymi: zakładają one określony stopień przygotowania odbiorcy, jego odpowiedzialną sprawność w doświadczeniu tego, co stanowi najgłębszą istotę każdego rzeczywistego dzieła sztuki — bez względu na rodzaj prezentowanego materiału eksponatowego i jego przynależność do tej, czy innej dziedziny naukowej: do historii sztuki, nauk technicznych czy do nauki o przyrodzie. W tym elitaryzmie wystawy panestetyczne stają na podobnej pozycji, jak rzetelne dzieła sztuki, których najgłębszego sensu (tego, który stanowi o ich artyzmie) nie podobna odebrać (zrozumieć, a przede wszystkim autentycznie przeżyć) jedynie poprzez odczytanie ewentualnie zawartej w tych dziełach treści anegdotycznej (tematu literackiego), czy nawet kom-



20. Ekspozycja typu naukowego, jakkolwiek zbudowana z dzieł sztuki (refiehy asyryjskie), sama nie wykazuje nawet śladu kompozycji, a jedynie merytoryczne uporządkowanie obiektów. British Museum, Londyn.

20. Une exposition du type scientifique, bien que constituée des oeuvres d'art (les bas-reliefs assyriens). L'exposition elle-même ne montre pas même une trace de composition, seulement une disposition essentielle des objets. British Museum, London.

pozycji w wymiarze jej racjonalnie dostępnej konstrukcji. Odbiór sensu wystaw panestetycznych nie może też dokonywać się w postawie „byle jak”, w pobieżnym oglądzie lub powierzchownym odczytaniu, co wystarczające jest całkowicie np. w przypadku odbioru komunikatu prasowego, widowiska telewizyjnego, czy w nastawieniu wyłącznie intelektualnym, wystarczającym przy odbiorze wystaw naukowych, operujących w pierwszym rzędzie informacją. Treść, którą przekazują wystawy panestetyczne nie jest bowiem z gatunku „informacji”. Wystawy te są pod względem zawartości treściowej, a przede wszystkim pod względem ładunku emocjonalnego swej treści czymś diametralnie odmiennym od wystaw informacyjnych.

2. Geneza wystaw panestetycznych może być również interpretowana w sensie ich historycznego „rodowodu”. Wystawy panestetyczne nie pojawiły się bowiem jako coś całkowicie nowego, przeciwnie ich postać, czy program tworzenia przygotowany był przez utwory innych typów. Droga rozwojowa, która doprowadziła ostatecznie do powstania wystaw panestetycznych jest nb. złożona i wiele faktów wskazuje na to, że wystawy te są wynikiem tendencji projektowych rozmaitego rodzaju; można by tu — posługując się terminologią nauk przyrodniczych — mówić

o „polifiletycznym” rozwoju tych wystaw, o wielkości ich genetycznych źródeł;

a) Z jednej strony u źródeł wystaw panestetycznych znajdują się wszelkiego rodzaju wystawy zawierające w swej strukturze czynnik kompozycyjny, jako współrzędny pod względem swej funkcji innym czynnikom decydującym o programie projektowania;

b) Z drugiej strony źródeł tych poszukiwać można w zasadzie tworzenia dzieł sztuki budowanych z „przedmiotów gotowych”. Rozpatrzmy oba te wątki bliżej.

ad (a) Pierwowzorów wystaw panestetycznych poszukiwać można częściowo już w bardzo odległych historycznie rozwiązaniach muzealnych, a nawet protomuzealnych: w ekspozycjach muzeów rezydencjalnych renesansu i baroku, w dekoracji dawnych pałaców, zamków i kościołów. Rodzaj estetyzacji, który dominuje w tych wszystkich utworach jest oczywiście odmienny od tego, który charakteryzuje współczesne wystawy panestetyczne; nie mniej sama *z a s a d a*, że wystawa muzealna może (czy nawet musi) być realizowana przy istotnym, a nawet dominującym udziale kompozycji przestrzenno-kolorystycznej i że prezentowane obiekty przekształcają się w takiej wystawie w elementy kompozycyjne większej całości, jest w obu przypadkach ta sama. Najdawniejsze wystawy w muzeach typu rezydencjalnego, bądź w rezydencjach posiadających zbiory muzealne, służyły głównie reprezentacji, paradzie i operowały w związku z tym bogatym wystrojem wnętrza i dekoracyjnym układem eksponatów. Rozwiązania te, które można by interpretować jako wczesne rozwiązania panestetyczne różnią się jednak od współczesnych wystaw panestetycznych funkcją czynnika estetycznego. Ponieważ momentem nadrzędnym rozwiązań wczesnych była zawsze jakaś *a p o t e o z a*, np. jakiejś konkretnej osoby (władcy itp.), jakiejś idei (np. religii, nauki, władzy monarszej, potęgi państwa itp.), bądź pewnego przedmiotu ogólnego, lub jednostkowego (np. kultury antycznej, armii pewnego kraju, określonego miasta itp.)⁸, czynnik estetyczny spełniał tam funkcję *ś r o d k a w y r a z o w e g o*, był podporządkowany nadrzędnemu celowi o charakterze pozaestetycznym. We współczesnych rozwiązaniach panestetycznych czynnik estetyzacji wystawy, jej kompozycja przestrzen-

no-kolorystyczna podporządkowana jest natomiast „artystyczności”, jako pewnej wartości autonomicznej, która nie musi znajdować usprawiedliwienia w czymkolwiek innym. Czynniki pozaestetyczne mogą być więc w tych wystawach wprawdzie obecne, niemniej, nie spełniają one już funkcji nadrzędnej. Poza tą różnicą rozwiązania wczesne i współczesne mają wiele cech wspólnych. W wystawach wczesnych, podobnie jak we współczesnych, rola czynnika naukowości jest zazwyczaj nikła, lub brak jest jego w ogóle. Nie istnieje tam również z reguły czynnik dydaktyczności. Wczesne wystawy panestetyczne (czy, dokładniej mówiąc: protopanestetyczne) były przede wszystkim wystawami elitarnymi: przeznaczono je głównie dla wąskiego kręgu zwiedzających, czy to z kręgów dworskich, patrycjatu miejskiego, czy wreszcie z najwyższych intelektualnych warstw społeczeństwa. Dopuszczanie do nich szerszej publiczności dokonywało się zawsze przy dużych ograniczeniach np. w uzyskiwaniu specjalnych pozwoleń, które wydawano ze względu na status socjalny zwiedzających, stopień ich wykształcenia, cele zwiedzania itp. Zakładano więc w takich przypadkach odpowiedni standard przygotowania zwiedzających do odbioru. Wystawy te były przeciwieństwem wystaw o użyteczności masowej.

Współczesne wystawy panestetyczne, które rozwinęły się z wczesnych wystaw typu rezydencjal-

21. Ekspozycja typu kolekcji naukowej, „neutralistyczna”. Starannie wyważone marginesy między eksponatami i ich relacje kompozycyjne. Lembach Haus, Monachium.

21. Une exposition du type scientifique, „neutre”. Les espaces entre les objets et leurs relations de composition, minutieusement balancées. Lembach Haus, Munich.



nego powstały na drodze bezpośredniej, bądź drogą pośrednią poprzez pojawiające się w międzyczasie różne stadia rozwojowe.

Jednym z takich stadiów, funkcjonującym głównie w muzeach sztuki są wystawy typu kolekcji naukowej, organizowane na zasadzie maksymalnej neutralności architektonicznej „oprawy”, jak również samych eksponatów względem siebie. Projekty tych wystaw wyrastają z przekonania, że eksponaty można pokazać jako optycznie wyizolowane ze swego otoczenia i że otoczenie to, przy odpowiednim jego ukształtowaniu może stać się dla eksponatów rodzajem „optycznej pustki”. Wystawy te, które można określić mianem neutralistycznych spotyka się w wielu muzeach począwszy od międzywojennego dwudziestolecia. Dużo muzeów współczesnych traktuje je nadal jako rozwiązania optymalne.

Wystawy neutralistyczne stanowią w stosunku do współczesnych wystaw panestetycznych stadium pośrednie dlatego, że nie tylko przez zanegowanie zasady integralnego powiązania kompozycyjnego obiektów wystawianych i otaczającej je przestrzeni odrzuciły specyficzną dla wczesnych wystaw kompozycję przestrzeni i koloru, lecz również dlatego, że wysunęły treść naukową jako czynnik nadrzędny: np. w galeriach sztuki wyrazem tego jest uporządkowanie dzieł wedle epok, stylów, autorów itp. W ekspozycjach muzeów rezydencjalnych treść naukowa nie pojawiała się bądź w ogóle, bądź miała charakter uzupełniający, zaś pod względem wartości przeważnie amatorski. Jeśli więc na podłożu wystaw neutralistycznych powstawały rozwiązania panestetyczne (co nb. miało charakter sporadyczny: wiele rozwiązań neutralistycznych utrzymało się jako faza ostateczna w rozwoju), proces przekształceń dokonywać się musiał niejako poprzez nawiązanie do tego, co okresowo zostało odrzucone, z tym, że sposób rozwiązania zasady kompozycji eksponatów i wnętrza wystawowego uległ współcześnie zasadniczej zmianie: w miejsce dawnych układów dekoracyjnych i paradnego wystroju wewnątrz pojawiły się kompozycje nowego typu. Wpływowi pośrednich w tym rozwoju rozwiązań neutralistycznych trzeba przypisać utrzymanie się w niektórych wystawach panestetycznych czynnika naukowego; podobnie jednak, jak w wystawach wczesnych został on sprowadzony do roli drugoplanowej. W części

rozwiązań panestetycznych dochodzi z powrotem do wyeliminowania treści naukowej.

W wystawach neutralistycznych istniały wszelako pewne zadatki, by przekształcenia niektórych z pomiędzy nich w *par excellence* wystawy panestetyczne było w ogóle możliwe. W praktyce okazało się bowiem, że całkowite wygaszenie związków, tak między poszczególnymi eksponatami, jak związków między eksponatami i ich „tłem” nie jest całkowicie możliwe. Rozwiązania neutralistyczne cechują się więc w praktyce jedynie wyciszeniem działania otoczenia na eksponaty, często wprowadzając dyskretną estetyzację tego otoczenia: staranny dobór kolorystyki ścian (preferowana jest jasna szarość, biel, jasny *beige*), wyważenie marginesów między eksponatami, staranny dobór ram dla obrazów i podestów dla obiektów przestrzennych. Przejście od takich wystaw do rozwiązań panestetycznych polega głównie na przekroczeniu pewnego progu świadomości komponowania wnętrza wystawowego i osiąganie wyraźnego związku kompozycyjnego między wszystkimi elementami wystawy, aż do otrzymania przez tę kompozycję znaczenia nadrzędnego.

W wystawach neutralistycznych, w których zarzucono wprawdzie dawną dekoracyjność, lecz zarazem nie zadbano o nową choćby dyskretnie wprowadzoną estetyzację otoczenia eksponatów, związki przestrzenno-kolorystyczne zarówno między-eksponatowe, jak między eksponatami i ich „tłem” bynajmniej nie zanikają, przeciwnie stają się niekiedy bardzo aktywne tyle, że pod względem swej estetycznej jakości zawsze zdecydowanie negatywne. Wystawy takie, mimo intencji ich zneutralizowania nie uzyskują bynajmniej stanu zamierzonej „nijakości” estetycznej: jawią się one bądź jako monotonne, bądź jako chaotyczne (tym samym estetycznie agresywne), zazwyczaj są też zatłoczone eksponatami. Przekształcenie takich wystaw w wystawy panestetyczne jest zadaniem zawsze niezmiernie trudnym. Są tu teoretycznie dwie drogi działania: bezpośrednia, polegająca na przekształceniu wystawy od stanu pierwotnego chaosu, do stanu optymalnej organizacji kompozycyjnej, albo pośrednia, poprzez fazę jakby „estetyzacji wstępnej”, gdy wystawa zachowując stale typową dla rozwiązań neutralistycznych treść naukową jako nadrzędną, zyskuje wprawdzie pewien ład kompozycyjny, funk-



22. Ekspozycja mająca charakter kompozycji, której treść wyrasta poza zwykłą informację naukową. Tłem dla figury Chrystusa jest ekran żelazny, dwie figury obok krzyża ustawione na ażurowych żelaznych postumentach. Cechy stylowe ekspozycji typowe dla szkoły włoskiej (Carlo Scarpa). Museo Civico al Castelvecchio, Werona.

22. Une exposition au caractère de la composition dont le contenu dépasse une information scientifique ordinaire. Un écran de fer constitue le cadre pour la figure du Christ, deux figures à côté de la croix sont sur les socles en fer ajouré. Les traits du style de l'exposition caractéristiques pour l'école italienne (Carlo Scarpa). Museo Civico al Castelvecchio, Verone.

jonujący jako środek łatwiejszego odczytywania przez zwiedzającego treści wystawy, by dopiero w fazie finalnej uzyskać organizację kompozycji najwyższego stopnia, podporządkowaną treściom artystycznym i pojętą w takim kształcie już o znaczeniu nadrzędnym. W galeriach sztuki, gdzie treść naukowa, mimo całego swego istotnego znaczenia nigdy nie jest narzucająca się widzowi jako element pierwszoplanowy, pewne jej wygaszenie dokonywane przy tworzeniu rozwiązań panestetycznych nigdy nie stanowiło czynnika negatywnego. Treść ta nadal pozostaje w wystawach, tyle że przesunięta na plan dalszy. Jedynie w wyjątkowych przypadkach eliminowano ją całkowicie.

Nieco inną genezę mają wystawy panestetyczne wywodzące się nie z muzeów rezydencjalnych, lecz z często równie dawnych, jak i one muzeów zawierających „zbiory osobliwości”, dające w wyniku przekształceń początek zbiorom naukowym o profilu przeważnie odmiennym niż zbiory sztuki: przyrodniczym, technicznym, historycznym, etnograficznym, częściowo także archeologicznym. Pod względem kształtu zewnętrznego muzea te, co najwyżej tylko adaptowały, bądź naśladowały typ wystroju dawnej rezydencji (pałacu, zamku); w wielu przypadkach nawiązy-

wały, podobnie zresztą jak tworzone równoległe muzea sztuki, do architektury sakralnej, przeważnie antycznej, choć niekiedy także (głównie w Anglii) średniowiecznej. W wyniku tego naśladownictwa powstał typowy dla drugiej połowy XIX w. typ muzeum o monumentalnej architekturze i paradnym wystroju wnętrz.

Wystawy tych muzeów podporządkowane całkowicie prymatowi naukowości i mające podstawową postać kolekcji tworzone były z pominięciem czynnika kompozycji przestrzennej i kolorystycznej; w wyjątkowych tylko przypadkach nadawano im tradycyjne cechy układów dekoracyjnych. W wyniku modernizacji dekoracyjny wystrój architektury rzadko był modyfikowany, zmiany przeprowadzano bowiem głównie w strefie samych wystaw i tylko od strony ich treści, czy doboru eksponatów. Neutralizacja wnętrza, która w tych muzeach była dokonywana, przebiegała nie tyle na zasadzie niwelowania dawnej dekoracyjności, ile na zasadzie jej ignorowania, tak jakby wystrój wnętrza był dla wystawy nieistotny i jakby nie wywierał żadnego działania estetycznego na eksponaty.

Muzea, budowane od pierwszych dekad XX w. tworzone były już bez obciążenia tradycyjnym wystrojem dekoracyjnym, przeważnie z myślą o ich funkcjonalności. We wszystkich tych muzeach, zarówno dawniejszych, jak nowszych wystawy adresowane były do odbiorcy wyspecjalizowanego (tym samym były elitarne), traktującego wystawę jako specjalnego rodzaju pracownię naukową⁹.

Przekształcenia tego rodzaju wystaw w rozwiązania panestetyczne miały charakter wyjątkowy. Dokonywane były poza tym przeważnie nie wprost, lecz poprzez fazę pośrednią, która dla wielu muzeów, zwłaszcza zaawansowanych wyznaczała ostateczny kierunek rozwojowy, odmienny pod względem programu od wystaw panestetycznych. Fazą tą były wystawy podporządkowane idei popularyzacji nauki, przeznaczone dla odbiorcy masowego nie przygotowanego merytorycznie. Porzucając tradycyjną postać kolekcji naukowej, wystawy te nawiązują strukturą (w tym często sposobem rozwiązania plastycznego) do książki popularno-naukowej. Podstawową ich zasadą i wartością jest dydaktywizm. Część z tych wystaw pozbawiona jest tradycyjnie (jak wszystkie wystawy naukowe) czynnika kom-

pozycyjnego, część jednak angażuje kompozycję przestrzenno-kolorystyczną, traktując ją jednak zawsze instrumentalnie nie jako cel, lecz jako środek ułatwiający odczytywanie zawartych w wystawie informacji naukowych. Wystawy panestetyczne, o ile w ogóle powstawały na podłożu tego rodzaju wystaw, miały za bezpośrednią podstawę wystawy estetyzowane, w których element kompozycyjny uzyskiwał szczególnie silne działanie. Od przejścia do rozwiązań, w których treść naukowa przesuwała się na plan dalszy, a wysuwały się na jej miejsce sensy czysto artystyczne, był już tylko krok. Prymat pod tym względem wiodą dziś głównie wystawy historyczne, w których czynnik emocjonalny, towarzyszący interpretacji faktów z dziejów poszczególnych kultur, narodów, państw czy miast ma dla widza duże znaczenie. W wystawach o tematyce technicznej, lub przyrodniczej, wystawy panestetyczne lub bliskie panestetycznym (mające charakter estetyzowanych wystaw popularno-naukowych) tworzone były tylko wyjątkowo i miały charakter drobnych przeważnie fragmentów wkliniowanych w zespoły o typowym już naukowo--popularyzacyjnym profilu.

23. Ekspozycja historyczna (dydaktyczna), nie mniej niosąca sobą pewne treści emocjonalne. Ze względu na tematykę (okres Namiestników), cała sala została wybita purpurowym suknem. Kolorystyka podkreśla uroczysty charakter ekspozycji i mówi o szczególnym znaczeniu okresu Namiestników (Stadhouders). Typowy przykład ekspozycji dwu-funkcyjnej, przeznaczonej zarówno dla odbioru intelektualno-poznawczego, jak przeżyciowego. Rijksmuseum, Amsterdam.

23. Une exposition historique (didactique), transmettant quand même un certain contenu émotionnel. A cause du sujet (le période des gouverneurs) (Stadhouders) la salle est décorée du drap pourpre. Les couleurs soulignent le caractère solennel de l'exposition et l'importance particulière de ce période. Un exemple typique de l'exposition à deux fonctions, destinée à la fois à la réception intellectuelle et émotionnelle. Rijksmuseum, Amsterdam.



ad (b) Geneza wystaw panestetycznych w utworach artystycznych budowanych z „przedmiotów gotowych” wiedzie bezpośrednio do zagadnienia budowy (głównie struktury kompozycyjnej) rozwiązań GRUPY IV. Zasada budowy tak jednych, jak i drugich jest bardzo podobna, a wynik jej zastosowania często niemal identyczny.

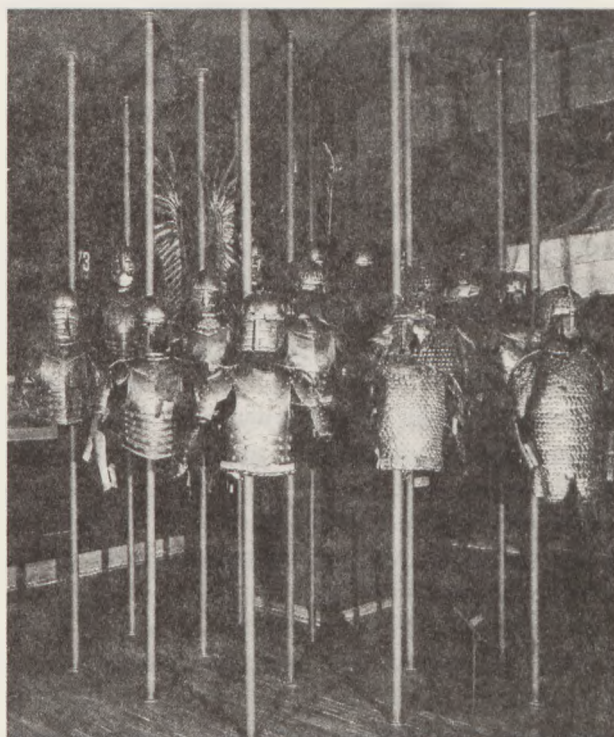
Mówiąc o źródłach wystaw panestetycznych w sztuce konkretnej należy zwrócić uwagę na jeden, szczególnie ważny czynnik: dzieła sztuki tworzone z „przedmiotów gotowych” mają za swoje tworzywo obiekty bardzo różne i przeważnie nie mające — gdy są wzięte oddzielnie, jeszcze jako tworzywo — funkcji artystycznej. Dopiero ich odpowiednie „zmontowanie razem” tworzy z tych obiektów składniki kompozycji dzieła sztuki. Proces budowania dzieła sztuki z przypadkowo często dobieranych składników (np. odpadków różnego rodzaju, złomu, obiektów przyrodniczych itp.) polega na takim ich zestawieniu, że zmieniają swe reaktywne własności wyglądowne i odpowiednio do tego, swe jakości wartościowe estetyczne, stając się pod względem wyglądu i estetycznym „czymś innym”, niż były pierwotnie. Zmiana tych jakości może być niekiedy tak dalece posunięta, że obiekty wchodzące, jako tworzywo w skład dzieła, stają się w nim nierozpoznawalne: widzimy je już bowiem takim, jakim nakazuje nam zobaczyć dzieło, które przy ich udziale powstało. Ekspozyty wchodzące w skład utworów panestetycznych, przez włączenie ich w kontekst kompozycyjny nie tracą może aż tak całkowicie swojej pierwotnej identyczności, niemniej zmieniają się zasadniczo pod względem wyglądu i — tym samym — estetycznym. Utwór wystawowy kreuje z nich jakby inne wyglądowno przedmioty, rozpoznawane wprawdzie w ich pierwotnym charakterze, natomiast odkrywające przed nami jakości estetyczne, których nie posiadały w przed-wystawowej, naturalnej sytuacji. Pod tym względem ekspozyty stają się tworzywem pewnego estetycznego *novum* i to *novum* stanowi dla widza przedmiot przeżycia estetycznego. Dotyczy to także ekspozytów będących dziełami sztuki.

W rozwiązaniach panestetycznych bierze udział zawsze „oprawa” wystawowa. Włączenie jej wynika z przekonania, że izolacja ekspozytów od

otoczenia, co stanowi intencję wystaw neutralistycznych, nie jest właściwie możliwa i że związki przestrzenno-kolorystyczne między ekspozytami i ich „oprawą” zachodzą nieuchronnie. Wystawy estetyzowane, w których związki te są organizowane w kategoriach kompozycyjnych stanowią istotne przygotowanie rozwiązań panestetycznych. Włączenie elementów „oprawy” do wystaw panestetycznych stanowi o jeszcze innym podobieństwie ich do dzieł sztuki tworzonych

24. Ekspozycja historyczna, lecz zdecydowanie wyrastająca poza tradycyjną funkcję bądź prezentowania obiektów muzealnych, bądź „przekaznika wiedzy”. Niemal teatralna (choć bardzo syntetyczna) sceneria nie ilustruje żadnego konkretnego zdarzenia; sposobem rozwiązania nawiązuje do wizji poetyckich. Wyruszające się z ciemności zbroje (postaci symbolizowanych przez nie husarzy są niemal widmowe: nie mają ani twarzy ani rąk, a konie można sobie wykreować tylko w wyobraźni) działają bardziej nastrojem niż przedmiotowością. Nasuwają się skojarzenia z wizjami poetyckimi Wyspiańskiego, z symbolizmem polskim. Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa.

24. Une exposition historique, mais qui dépasse largement la fonction traditionnelle de la présentation des objets du musée ou celle du „transmetteur” de la science. Le décor presque théâtral (bien que très synthétique) n'illustre aucun événement concret; la conception rappelle des visions poétiques. Les armures émergeant de l'obscurité (les silhouettes des hussards qu'elles symbolisent sont presque des fantômes; elles n'ont ni visages, ni bras et on peut seulement créer des chevaux dans son imagination) agissent plutôt à l'aide de l'atmosphère que comme objets réels. Des associations qui viennent évoquent les visions poétiques de Wyspiański, le symbolisme et le romantisme polonais. Le Musée de l'Armée Polonaise, Varsovie.



z „przedmiotów gotowych”: podobieństwo to polega na nieokreślonej przestrzennej rozciągłości dzieła. Fenomen ten jest bardzo charakterystyczny właśnie dla wielu dzieł sztuki konkretnej, kiedy elementy przypadkowego dla nich otoczenia (np. ściany sali, w której dzieło zostaje ustawione, przy wystawach zmiennych, każdorazowo inne) włączając się w strukturę dzieła stają się jego elementem istotnym, podlegając tym samym zmianom wyglądu. Można zatem powiedzieć, że rozwiązania panestetyczne, powstałe z motywów sztuce już bliskich, jakkolwiek traktujących funkcję kompozycji w ekspozycji muzealnej jeszcze instrumentalnie, stanowią odmianę dzieł sztuki zbudowanych z „przedmiotów gotowych”.

Czy można opisać jakości estetyczne, którymi cechują się wystawy panestetyczne?

Jest to, jak w każdym podobnym przypadku, zadanie bardzo trudne i zawsze, nawet przy największej rzetelności jego rozwiązywania nasuwa wątpliwości, co do możliwości jego intersubiektywnej weryfikacji. Przedmiot, którego opis dotyczy jest bliski tym przedmiotom, na temat których porozumiewają się między sobą artyści i który jest zasadniczo różny od czegokolwiek ze strefy rzeczy obiektywnych, jakkolwiek jest on „ufundowany” — gdyby użyć tu określeń fenomenologicznych — w ich danych wyglądownych i w naocznie danych relacjach między rzeczami. Treść porozumień jest w każdym podobnym przypadku przekazywalna i w odbiorze często odczytywalna adekwatnie do intencji przekazu, niemniej przekaz ten zawsze jest pod względem zakresu jakoś ograniczony. Jest charakterystyczne dla obiegowego języka artystów, że określenia stosowane w tym języku są bardzo dowolnie kształtowane pod względem ich znaczeń i zrozumiale przeto często dla tych tylko rozmówców, którzy wiele między sobą o tych samych zagadnieniach dyskutują, zaś stosowanie „jakiegokolwiek” (nawet spontanicznie tworzonego) słownictwa nie przeszkadza, że przy pewnym „dotarciu” wzajemnym wiadomo jest dokładnie o co w dyskusji chodzi. Stosowane przez artystów terminy nie wymagają w tego rodzaju przypadkach bardziej precyzyjnego wyjaśnienia, rozumiane są też bardziej na drodze intuicji, niż intelektu.

Jakości estetyczne wystaw panestetycznych są przede wszystkim bardzo zróżnicowane. Różni-



25. Ekspozycja historyczna będąca w rzeczywistości przeglądem strojów z epoki, lecz działająca na zasadzie wizjonerskiego teatru. Scena przedstawiona nie dzieje się w jakimkolwiek konkretnym miejscu i nic konkretnego nie „znaczy”, działa natomiast rytmem, kolorem, feerią światła, nastrojowością. Jest bardziej do przeżywania, niż do analizowania swoich przedmiotowych składników. Musée du Costume et de la Mode, Paryż.

25. Une exposition historique qui n'est que la presentation des habits de l'époque mais qui agit comme le théâtre des visionnaires. L'action présentée ne se déroule pas dans aucun lieu concret et elle ne „veut rien dire”. Par contre, elle agit par son rythme, son couleur, ses lumières féeriques, son atmosphère. Elle est destinée plutôt à un contact émotionnel qu'à une analyse de leur éléments objectif. Musée du Costume et de la Mode, Paris.

cowanie to zależy od koncepcji wystawy i sposobu jej realizacji. W najbardziej generalnym podziale można rozróżnić dwie grupy wystaw i — odpowiednio do tego — dwie grupy charakteryzujących je jakości estetycznych — wystawy o wyrazie lirycznym (niekiedy mistyczno-lirycznym) i wystawy o wyrazie dramatycznym, z regułu agresywnym, gwałtownie działającym. Utwory grupy pierwszej działają na zasadzie ciszy, nieruchomego trwania, odmaterializowania form osadzonych w spoczywających na nich plamach światła. Zjawisko kolorystyczno-świetlne jest w tych wystawach znacznie bardziej istotne niż naocznie dana „fizyczność” prezentowanych rzeczy; widz odbiera bowiem w pierwszym rzędzie fenomen estetyczny, nie docierając niekiedy naocznie do danej fizyczności obiektu. Wystawa ma zresztą wtedy często zadanie oddalenia tej fizyczności od bezpośredniego jej spostrzeżenia i wysunięcia na czoło tego, co jest tylko efemeryczne, przemijające, co ma charakter jedynie zjawiskowy, nie rzeczowy. Wrażenie nieruchomego trwania (mające coś z wieczności, istnienia pozaczasowego) jaki poja-

wia się jednocześnie jako nurt utajonego jakby „życia” obiektów; jawiący się w niektórych ekspozycjach nurt mistycyzmu jest właśnie „ożywieniem” tego, co naprawdę jest martwe, co egzystuje jedynie istnieniem rzeczy. Wymowa obiektów w tego rodzaju ekspozycjach, zwłaszcza gdy prezentowanymi obiektami są dzieła rzeźbiarskie, jest bardzo subtelna i zarazem nieuchwytna; przedmioty, stające się dla odbiorcy tylko zjawiskiem pozwalają przekazywać sobą jakąś treść, która została w nich odkryta dopiero w sytuacji ekspozycyjnej. Treść ta zyskuje w prezentowanych obiektach (czy raczej w ich fenomenie) doniosłość, której w sytuacji i codziennej (poza-ekspozycyjnej) nigdy nie podobna by było dostrzec i określić. Odbiór tego rodzaju treści przebiega też na drodze całkowicie poza-intelektualnej: jest bardziej bezsłownym „wchłanianiem”, obcowaniem z dziełem, „oddychaniem” nim, niż poznaniem w sensie tradycyjnym. Wszelki racjonalny opis doznawanej treści staje się wtedy bezradny. Tym bardziej próby naukowo-racjonalnego uchwycenia przekazywanej przez dzieło treści nie udają się zupełnie, mimo całej siły i jednoznaczności, z jaką ono oddziałuje na odbiorcę. Zdarza się, że odbiór staje się najbardziej prawidłowy, gdy wyraża się ostatecznie milczeniem i gdy zrozumienie sensu dzieła (jego fenomenu) nie daje się w ogóle w jakikolwiek sposób ująć; każdy odbiorca musi w takim przypadku podejmować próbę kontaktu z dziełem samodzielnie, żadne bowiem „wskazówki” czy „sugestie”, w jaki sposób dzieło prezentowane należy odbierać, a tym bardziej co naocznie fenomen danego dzieła „znaczy” jest w zasadzie niemożliwe do przekazania. Ekspozycja jest w tego rodzaju przypadkach odkryciem zawartej w dziele tajemnicy.

Ekspozycje oparte na zasadzie dramatyzmu działają odmiennie. Nie ma już nastroju ciszy i nieruchomego trwania, przeciwnie jest gwałtowny „napór” form zagęszczonych do maksimum i agresywnie działających. Oświetlenie obiektu gra tu istotną rolę: prezentowane przedmioty wyrwane są z głębokiego mroku, jarzą się i rozbłyskują, podczas gdy otaczająca je architektura pogrążona jest w ciemności tworząc dokoła obiektu jakby nieprzenikliwą ścianę, stwarzająca wrażenie ze wszystkich stron naporu ciężaru. Nasuwa ona skojarzenia o grozie, czasem wręcz

o zbliżającej się zagładzie i totalnym zniszczeniu. Wystawy takie, choć faktycznie pozbawione ruchu, sugerują właśnie ruch, dążenie: wspinanie się wzwyż, bądź spadanie w dół („w odchłań”, „w nicość”); światłocien modelujący formy obiektów kojarzy się z dramatyzmem utworów muzycznych, z nastrojem requiem czy sonat w tonacjach molowych, gdzie napięcie tonów, ich sekwencja stwarza obrazy grozy, spiętrzanie się w ciągłym ruchu form i ich rozpadań się, gubienia w dziejącym się kataklizmie. Te spiętrzenia, zagęszczenia i następujący zaraz po nich rozpad form stanowi bardzo istotny moment działania ekspozycji opartych na dramatyzmie. Ekspozycje te aranżowane są z reguły przestrzennie, pozory ruchu wywołane są tym, że ekspozycje oglądane są ze stale zmieniających się punktów obserwacji; ruch zwiedzającego wywołuje przesuwanie się planów, „wędrowanie” i nakładanie się jednych form na drugie w nieustannej dynamice. Ekspozycja przez swą przestrzenną aranżację i przez sposób jej odbioru w ruchu staje się w chwili jej odbierania utworem rozciągniętym przestrzennie i czasowo: jej analogie do utworów muzycznych są przez to bardzo wyraźnie się narzucające.

Trudno jest oczywiście określić, które spośród tych rozwiązań są najtrafniejsze w wymiarze bezwzględny. Ocena zależy nie tylko bowiem od samego obiektu i jego odpowiednio zakomponowanej „oprawy”, lecz również od dyspozycji percepcyjnej, od stopnia jego wrażliwości estetycznej i chłonności na określone jakości estetyczne (niektórych jakości estetycznych można bowiem nie akceptować, bądź nie potrafić ich odbierać). Współczesne muzea światowe wydały wiele rozwiązań panestetycznych zasługujących jednak na miano rzeczywistych dzieł sztuki. Każde z nich działa w sposób indywidualny, niepowtarzalny, jest swoiste w swoim wyrazie i rodzaju artystycznej treści, każde działa swoistym rodzajem „muzyki”. Wystawy te są oczywiście rzadkie, inaczej zresztą być nie może, podobnie jak ma się z rzeczywistymi dziełami w dziedzinie tradycyjnie rozumianej sztuki, gdzie na setki utworów poprawnych czy „dobrych” zdarza się jak niezwykle fenomen — dzieło niezwykle, wobec którego całe otoczenie innych znika, „może nie istnieć”. Stopień tej doskonałości jest oczywiście w przypadku utworów ekspozycyjnych zawsze

mniejszy od stopnia osiąganego przez tradycyjne działo sztuki; że jest tak, wynika niewątpliwie z genezy ekspozycji muzealnych jako utworów. Jak powiedziano wyżej, utwory te wywodzą się z rozwiązań bliskich sztuce, lecz traktujących czynnik kompozycji jedynie instrumentalnie. Całkowite wyzwolenie się z tej instrumentalności jest w przypadku ekspozycji muzealnych niezmiernie trudne. Dlatego właśnie, że ekspozycje panestetyczne są tak rzadkie (choć stosunkowo częsta

jest intencja ich zbudowania), zasługują one tym bardziej na uwagę. Pokazują one, że dziedzina sztuki może być realizowana także w ekspozycji muzealnej. I jeśli w konkretnych rozwiązaniach nie realizują przeważnie leżącej u ich podłoża intencji, wyznaczają one pewien kierunek działania, wskazują na pewien cel, który na tle wielorakiej funkcji wystaw muzealnych ma niewątpliwie wielkie znaczenie kulturotwórcze.

Przypisy

1. Należy zauważyć, że oceny wystaw dokonywane są z bardzo różnych płaszczyzn i przy zastosowaniu bardzo różnych kryteriów. Oceniając wystawę np. jako „dobrą” zawsze należy zaznaczyć, że względu na co, jest ona oceniana jako „dobra”. Pozytywna ocena w jednej płaszczyźnie nie musi pokrywać się z oceną dokonaną w innej płaszczyźnie. Zdarza się np. że wystawy oceniane jako „dobre” od strony ich zawartości treściowej (np. naukowości) są jednocześnie „fatalne” od strony ich koncepcji artystycznej. Rzadkie są przypadki, gdy analiza wartościująca, dokonana równocześnie w kilku płaszczyznach daje wyniki zgodne.

2. Jest to niewątpliwa tradycja nauk pozytywnych, wedle których sąd naukowy winien być wolny od jakiegokolwiek zabarwienia wartościującego.

3. R. Ingarden, *Studia z Estetyki*. t. III: 1970.

4. J. Swiecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny*. Kraków 1976 (wydawn. skryptowe UJ).

5. Dane o tego rodzaju faktach, zbiera się drogą wywiadów z projektantami, lub kustoszami muzeów, jak również z opracowań referujących założenia projektowe. Pozwala to dotrzeć do intencji leżącej u podłoża sposobu rozwiązania wystawy, niezależnie od tego, czy w efekcie wystawa jest udana, czy też nie.

6. R. Ingarden, *op. cit.*

7. J. Swiecimski, *op. cit.*, GRUPA IIIc.

8. *ibidem*. GRUPA I.

9. *ibidem*. GRUPA II.

Jerzy Swiecimski

L'exposition du Musée comme une oeuvre d'art

L'auteur décrit un certain cas extrême concernant les moyens de concevoir des expositions du musée. Ce cas est connu des musées anciens ainsi que des contemporains. Dans tous ces cas, indépendamment du genre du matériel (des oeuvres d'art, des produits de la civilisation, objets de la nature), l'exposition dépasse la fonction traditionnelle de la présentation du matériel précieux du point de vue artistique ou scientifique. Elle dépasse aussi la fonction du „transmetteur” du savoir scientifique. Des expositions, définies par l'auteur comme „panesthétiques” ont pour le but surtout la perception dans l'attitude de l'expérience esthétique, elles servent plutôt à la contemplation esthétique qu'à la connaissance intellectuelle. Si, dans ce cas, on pourrait de tout façon parler du processus de la connaissance intellectuelle, la notion de la connaissance devrait être considérablement élargie — justement franchir la frontière du domaine de la réception de l'information sur des faits. Cette notion élargie de la

connaissance concerne surtout la forme, la couleur et surtout le contenu qu'on pourrait définir approximativement comme poétique: le contenu lyrique ou dramatique. Une exposition conçue de cette façon peut (dans certains cas) se servir des oeuvres d'art mais elle constitue une unité plus grande, dont le contenu est quelque chose de bien nouveau.

L'auteur bâtit une analogie entre les expositions de ce genre et les oeuvres de l'art concert, constitués des objets „prêts” de différent genre, qui, grâce au choix et à la disposition convenables dans une oeuvre changent non seulement leur aspect extérieur mais aussi leurs valeurs esthétiques. D'une façon pareille les objets inclus dans les limites de l'exposition panesthétique agissent sur le visiteur autrement que dans la situation „quotidienne”. L'élaboration des expositions panesthétiques est donc un acte par excellence créateur.

Czy romantyzm może być przedstawiony w muzeum?

Gdy rozum i serce nie idą razem w parze
A. Gribojedow

I. Z punktu widzenia logiki

Romantyzm — kierunek literacki, pojęcie abstrakcyjne. Romantyzm w literaturze może być wyrażony (jak wszystko w literaturze) jedynie słowami, jedynie za pomocą tekstu.

Istota muzeum literatury, jak każdego muzeum jest odmienna. Muzeum nie jest ani książką, ani artykułem. Muzeum jest zbiorem przedmiotów. Słowo może być przedstawione na wystawie muzealnej jedynie w ograniczony sposób: jako cytat, jako etykieta (podpis), jako krótka historia opowiedziana przez przewodnika, jako zwięzły tekst przewodnika drukowanego.

Jest wiele pojęć abstrakcyjnych, wiele „izmów”, których muzeum, z przyczyn swej istoty nie jest w stanie pokazać: realizm, romantyzm, humanizm, patriotyzm itd. Wszystkie te pojęcia są „z poza muzeum”. Muzeum literatury jest paradoksem: nie może pokazać literatury. Można wyeksponować książkę, rękopis, esej, ale muzeum nie jest przeznaczone do czytania, lecz do oglądania. Ani jedno muzeum literatury nie jest w stanie ukazać treści kompozycji literackiej, a tym bardziej abstrakcyjnych terminów literackiej krytyki.

II. Z punktu widzenia praktyki

Przytoczmy przykład z doświadczeń moskiewskiego Muzeum Puszkina. Puszkina wniósł swój wkład do romantyzmu. Jest to szczególnie żywe w jego tzw. południowych poematach, datowanych na lata ok. 1820: „Więzień Kaukazu”, „Fontanna Bakczysaraju”, „Cyganie”. Jak ten okres jego działalności został ukazany na naszej wystawie? Pewna liczba rękopisów, pierwsze publikacje tych poematów, ilustracje do tych publikacji (wykonane za życia), portret Byrona, pod wpływem którego to poety pozostawał Puszkina, niektóre „romantyczne” pejzaże przyrody południa, cytaty wyrażające romantyczne credo Puszkina pochodzące z tego okresu:

...*A mnie w ów czas zdawały się potrzebne
Pustynie, grzbiety fal perłowe*

*I morza szum i złomy skał
I dumnej dziewicy ideal
I nienazwany ból...**

W wycinku tym mamy zadziwiająco precyzyjny zbiór romantycznych obrazów, które „późny” Puszkina wylicza w sposób nieco ironiczny. Ten „zestaw z wyższych sfer” nie pretenduje do oryginalności, wyposaża jedynie przewodnika w zespół wizualny, potrzebny dla przedstawienia owego krótkiego, choć znamiennego okresu w życiorysie Puszkina. Jakkolwiek byłoby to naszym pragnieniem, nie możemy powiedzieć, iż ten zespół jest w stanie „wyzwolić” (unaocznic) treść i poetykę puszkiniowskiego romantyzmu.

Wydaje się, że jedynie muzeum sztuki jest zdolne pokazać romantyzm poprzez prezentację dzieł stylowo romantycznych.

III. Z pozycji nastawienia emocjonalnego

Jest wszelako pewien przykład, który przeczy naszym teoretycznym i praktycznym rozważaniom — są to doświadczenie i praktyka Muzeum im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

Już niemal od ćwierć wieku mamy szansę obserwować pełną talentu działalność Muzeum

*Tłumaczenia dokonałem z tekstu rosyjskiego (fragment Ewgienija Oniegina), starając się o możliwą wierność tekstowi, z zachowaniem oryginalnej metryczności oryginału. W Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ pokazano mi tłumaczenia A. Ważyka, znakomite metrycznie, lecz odbiegające wiernością od oryginału:

*Minął ów czas
Kiedym wybierał pustynie, kraje fal perłowe
szum morza, skały granitowe
hardą dziewicę — mój ideal...*

W oryginale nie ma mowy o granitach, są tylko „grudy skał” poprawnie tłumaczone przez Nabokowa jako „piles of rock”, nie ma żadnego „wybierania” tylko jest mowa o tym co było poecie potrzebne; słowo rosyjskie „gordyj” nie znaczy tyle samo co „hardy”, lecz „dumny”.

Ale — tworząc poezję z poezji nie zawsze można być, jak widać absolutnie wiernym autorowi. Nabokow tłumacząc wiersze zrezygnował w ogóle i z rytmiki i z rymu, po prostu tłumaczył. I uczynił to wiernie.

J.S.

im. A. Mickiewicza — oczywiście nie w ekspozycjach stałych, lecz w licznych wystawach czasowych, poświęconych różnym pisarzom i poetom.

W muzeum tym wiadomo jest jak sprawić, by pracownicy naukowcy i projektanci współdziałali zjednoczeni pragnieniem uzyskania prawidłowej interpretacji biografii pisarza, jego twórczej pracy i jego obrazu. Muzeum w pewnym sensie syntetyzuje bogactwo swych zbiorów (czy też zbiorów wypożyczonych z innych muzeów), jak również informację z zakresu krytyki literackiej oraz projekt artystyczny wystawy.

Muzeum mickiewiczowskie posługuje się w szerokim zakresie muzealną metaforą, gdy obiekt muzealny w zestawieniu z innym obiektem uzyskuje pewne znaczenie dodatkowe i gdy całość kompozycji osiąga wysoką wartość artystyczną. Nierzadko osiągnięta jest tam najwyższa jakość przedstawieniowa: dzieje się to wtedy, gdy obiekt muzealny staje się symbolem.

W żadnym innym muzeum (włączając w to

moje własne) nie znalazłem tak oryginalnych rozwiązań i tak wielkiej pomysłowości, takich arcydzieł sztuki wystawowej, jak w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

I gdyby mówić o prezentacji romantyzmu w muzeum literatury, muzeum mickiewiczowskie tworzy, jak żadne inne atmosferę przeżyciową, ducha, romantyczny obraz wystawy.

A jednak, mimo to... wydaje się, że przeżycie dominuje w tym przypadku nad sferą rozumu. Liczne dzieła sztuki wizualnej przeważają w ekspozycji. Zaś rdzeń romantyzmu w dziele sztuki literackiej jest trudny do odślonięcia dostatecznie wyraźnie.

Muzeum im. A. Mickiewicza działa na „uczucia”, na „serce”, lecz w nim także — jak rosyjski dramaturg Gribojedow zwykł pisać: *rozum i serce nie idą razem w parze*.

Doświadczenie Muzeum im. Adama Mickiewicza wskazuje, że racje logiczne i praktyczne nie są zawsze prawdziwe: zwycięzcy nie powinni być sądzeni.

tłum. Jerzy Świecimski

Aleksander Krein

Est-ce qu'on peut présenter le romantisme dans le musée?

L'essentiel du musée de la littérature est particulier, comme celui du chaque musée. Le musée n'est ni le livre ni l'article de presse. C'est l'ensemble des objets. La présence du mot à l'exposition du musée ne peut être que très limitée: une citation, une signature, une courte histoire dans le texte édité. Il y a beaucoup de notions abstraites comme le réalisme, l'humanisme, le patriotisme etc., que le musée de sa nature même ne peut pas montrer. Le musée de la littérature est un paradoxe — il ne peut pas montrer la littérature. Il peut exposer un livre, un manuscrit mais il n'est pas possible d'y montrer le contenu de la composition littéraire ni les notions plus abstraites de la critique littéraire. Le Musée Pouchkine à Moscou, en illustrant l'apport de ce poète au romantisme

présente ses manuscrits, les premières éditions des poèmes de ce période et leurs illustrations, des paysages et des portraits romantiques. Le guide de ce musée est donc muni de l'ensemble visuel, nécessaire pour présenter ce court période de la vie de Pouchkine.

Le Musée d'Adam Mickiewicz se sert largement de la métaphore quand l'objet du musée, composée avec un autre objet atteint à une certaine signification supplémentaire et quand l'ensemble de la composition obtient une grande valeur artistique. Dans le domaine de la présentation le Musée de la littérature d'Adam Mickiewicz à Varsovie crée, d'une façon particulière, l'atmosphère émotionnelle, l'esprit et l'image romantique de l'exposition.

Kraina pusta, biała i otwarta... — kilka uwag o wystawie „Sybir romantyków” w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

Wystawa poświęcona była „literaturze zsyłkowej” doby romantyzmu i sztuce związanej tematycznie z Sybirem. Pokazała twórczość pisarzy skazanych na zesłanie za to, że dążyli do oswobodzenia ojczyzny, jak i emigrantów politycznych, którzy podejmowali próby opisanego losów zesłańców na Syberii, a także samej tej krainy, przedstawiając „lodowoty Sybir” jako symbol cierpień Polski porzobiorowej. Obraz dziejów literatury polskiej w wieku XIX pozostaje niekompletny i zniekształcony, jeśli pominie się twórczość tych właśnie autorów i jej recepcję w polskim społeczeństwie.

To właśnie w owym „wieku kłęski” nazwa „Sybir”, używana zamiennie ze słowami „zsyłka” i „katorga”, spowszechniała dla Polaków. Ktokolwiek chciał porwać się na jakieś śmielsze przedsięwzięcie, przystąpić do powstania lub spisku, musiał myśleć o grożącym mu zesłaniu na Syberię. To Mickiewicz uświadomił wszystkim, że zsyłka i emigracja stanowią dwa bieguny losu polskiego ściśle zespolone z życiem narodu cierpiącego. Kształt wystawy miał być potwierdzeniem tej idei. To Romantyzm dostarczył nam wiele wzorów życia duchowego, powiązanych z historią i bytem narodu. Taka też była motywacja prac interpretacyjnych podjętych przy ekspozycji „Sybir romantyków”, organizowanej w placówce, której patronem pozostaje autor *Dziadów*.

Ekspozycja obejmowała wiele cennych i unikalnych materiałów, w tym nigdy nie prezentowane szerszej publiczności rękopisy, dokumenty, prace plastyczne (również amatorskie), pamiątki. Przypomniała fragmenty utworów skazanych w dużej części na zapomnienie, o czym świadczy brak ich edycji wśród wznowień klasyki polskiej, bądź nieobecność poszczególnych utworów w wyborach dzieł poetów, którzy stworzyli wręcz kanon literatury wygnańczej polskiego romantyzmu. Dotyczy to także pamiętnikarstwa z tych czasów i prac historyczno-dokumentacyjnych z końca

XIX stulecia, które w warunkach życia narodu pod zaborami z trudem torowały sobie drogę do czytelnika w kraju, a w nowszych czasach — po 1945 r. — znów nie były wydawane.

Pokazanie sztuki artystów, którzy podzielili los zesłańców i dali świadectwo miejscom, do których trafiali Polacy, przywróciło te dzieła polskiej publiczności. Ważne było to by zaistniały one wreszcie w autentycznym kontekście. Ekspozowane łącznie z licznymi wizerunkami skazanych, wykonanymi przed zesłaniem lub na wygnaniu i przywożonymi do kraju jako pamiątki, wraz z innymi drobnymi przedmiotami „stamtąd”, świadczą o niezwykłej w naszej tradycji niepod-

26. Wystawa „Sybir romantyków”. Fragment sali II zatytułowanej „Droga na Syberię”.

26. L'exposition „La Sibérie des romantiques”. Le fragment de la deuxième salle, intitulée „le Chemin pour la Sibérie”.



ległościowej tożsamości myśli i działania, o współoddziaływaniu na siebie poezji i czynu. Teza ta stanowiła podstawowe założenie wystawy, decydujące przy wyborze materiału.

Artyści — romantycy na zesłaniu (np. literaci Gustaw Zieliński, Adolf Januszkiewicz, Karol Baliński, Gustaw Ehrenberg, Bronisław Zaleski, Eugeniusz Żmijewski) stanowili garstkę wśród tysięcy, ale o losie owych tysięcy świadczyli. Jak i o tym, że w obrębie życia głównej generacji polskich romantyków — pokolenia Mickiewicza — na Sybirze dołączyły do owego „zbuntowanego pokolenia” dwa następne, wyznające podobne ideały. Należały do nich również i powstańcy postyczniowi. Daty 1831—1863 były bardzo istotne w chronologii „Sybiru romantyków”, trzeba pamiętać, że największe „hekatomby zsyłkowe” ruszyły jednak później. Spoglądając z dzisiejszej perspektywy na Sybir romantyków należy powiedzieć sobie, że to był dopiero początek tego, co jeszcze wydarzyło się na tej „niełudzkiej ziemi” — ile kolejnych pokoleń ona pochłonęła. Mówił o tym „Epilog” wystawy, poświęcony zesłanym i wywiezionym w głąb Rosji po 17 września 1939 r.

Duży był udział w naszej ekspozycji dzieł plastycznych powstałych w drugiej połowie XIX w. i na początku XX w. ze względu na rangę tematu sybirskiego w owych latach i inspiracje romantyczne sztuki. Twórcy neoromantyczni odwoływali się do słynnych dzieł poprzedników, o których mówiła wystawa, ale też jednocześnie dotykali spraw żywych i bolesnych dla wielu polskich rodzin, mających wśród swych bliskich powstańców i zesłańców. Dzieła Grottgera, Malczewskiego, Kozakiewicza, Alchimowicza, Pruszkowskiego i innych stanowiły integralną część wystawy, a nie tylko ilustrację opisów literackich, zaś łącznie z nimi dopełniały brakujące lub przypominały niektóre z ukrytych w cieniu ogniwa losu polskiego, nie tylko w XIX stuleciu.

W ekspozycji „Sybir romantyków”, jak i w innych wystawach proponowanych od kilku co najmniej lat przez Muzeum Literatury, odeszliśmy od tradycyjnej prezentacji sylwetek pisarzy wyłącznie poprzez różne archiwalia i pamiątki, książki czy zachowane rękopisy. Ich udział w nich pozostawał zawsze duży, ale w kreowaniu zdarzeń z polskiej historii i kultury, a nie tylko samej literatury, istotną rolę spełnia



27. Wystawa „Sybir romantyków”. Fragment sali III zatytułowanej „Na Kirgiskich stepach”.

27. L'exposition „La Sibérie des romantiques”. Le fragment de la troisième salle intitulée „Dans les steppes de Kirgisie”.

28. Wystawa „Sybir romantyków”. Fragment sali ostatniej pt. „Epilog”, poświęconej zesłańcom podczas drugiej wojny światowej.

28. L'exposition „La Sibérie des romantiques”. Le fragment de la dernière salle, intitulée „Epilogue”, consacrée aux déportés de la deuxième guerre mondiale.



scenografia. Elementy plastyczne w tych wystawach bywają nie tylko tłem. Plastycy aranżują niekiedy całe sytuacje, w których kolor, powiększenie fotograficzne, stelaż i światło spletają się w nierozzerwalną całość ze słowem literackim i zasadniczymi eksponatami (obrazy, druki, rękopisy, pamiątki itp.), w równej mierze są metaforą i symbolem.

Wystawa „Sybir romantyków” była skomplikowanym zamierzeniem z tych również względów, że chcieliśmy pokazać wiele prac, materiałów dotąd nie udostępnianych i wymagających opracowania merytorycznego, oprawy itp. zabiegów technicznej natury. Kwerendy były prowadzone w kilkudziesięciu muzeach i bibliotekach. Zgromadziliśmy w sumie około 500 eksponatów o różnym charakterze, ale w większości z XIX w. Pochodziły one z 20 placówek muzealnych i bibliotek z całej Polski, a także od kolekcjonerów prywatnych. Szeroki temat i bogactwo zgromadzonego materiału stanowiły jednocześnie o zróżnicowanym zakresie prac scenograficznych, stelażu, etalażu wreszcie.

Aranżacji plastycznej wystawy „Sybir romantyków” podjął się plastyk Krzysztof Burnatowicz.

Przypomnijmy, że dzięki jego inwencji siłę artystycznego wydarzenia zyskały przedtem, tak znane i cieszące się powodzeniem u publiczności, nasze ekspozycje jak „Baczyński” czy „Witkacy”, a wcześniej od nich — związane bezpośrednio z romantyzmem (!) — ekspozycje „Słowacki” i „Poezja powstania listopadowego”. Merytorycznie „Sybir romantyków” nawiązywał (w kilku punktach wyraźnie) do stałej wystawy w Muzeum Literatury prezentującej życie i twórczość Adama Mickiewicza na tle wydarzeń z epoki.

Nota informacyjna:

Otwarcie wystawy nastąpiło 17 09 1990 r., czynna była do 28 03 1991.

Scenariusz — Barbara Riss
Projekt plast. — Krzysztof Burnatowicz
Komisarze — J. Chromy, K. Dąbrowski, B. Riss
Konsultacja — Janusz Odrowąż-Pieniążek
Realizacja — Agencja Dux, Muzeum Literatury
Mecenat — Ministerstwo Kultury i Sztuki,
Fundacja Piotra Büchnera

s116

Barbara Riss

Un pays vide, blanc et ouvert... quelques remarques sur l'exposition „La Sibérie des romantiques” dans le Musée de la Littérature Adam Mickiewicz à Varsovie.

Cette exposition a été consacrée à la „littérature de la déportation” de l'époque du romantisme et à l'art, liés par les sujets communs de la Sibérie. L'exposition a présenté l'oeuvre des écrivains, condamnés à la déportation pour avoir tenté la libération de leur patrie, des émigrés politiques qui essayaient de décrire des destins des déportés et le pays même, „la

Sibérie glacée”, comme le symbole des souffrances de la Pologne après les partages. L'image de la littérature polonaise au XIX^{ème} siècle (et plus tard aussi) resterait déformée et incomplète sauf les oeuvres de ces auteurs et leur influence sur la société polonaise.

„Wypędzeni, wymordowani”

Rysunki żydowskich uczniów szkół niemieckich z lat 1936—1941
Wystawa w Muzeum Xawerego Dunikowskiego w Warszawie,
21 maja—17 czerwca 1990 r.

W pięćdziesiątą rocznicę wybuchu II wojny światowej — 1 września 1989 r. — otwarta była w salach Stadtmuseum (Muzeum Miejskiego) i Galerii Ars Polona w Düsseldorfie wystawa zatytułowana „Nie wieden — Nigdy więcej — Xawery Dunikowski” zorganizowana przez Muzeum Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum na Majdanku. Prezentowany był na niej bogaty wybór dzieł polskich artystów, których tematem jest II wojna światowa i niemiecka okupacja w Polsce. Znaczącą część stanowiły rysunki, szkice i obrazy Xawerego Dunikowskiego. Stadtmuseum w Düsseldorfie wydało bogato ilustrowany katalog wystawy zawierający kilka artykułów wszechstronnie omawiających prezentowaną tematykę.

Kontynuacją i uzupełnieniem tej wystawy była — przygotowana przez Stadtmuseum w Düsseldorfie — ekspozycja „Wypędzeni, wymordowani”, stanowiąca ilustrację dziejów narodzin ideologii nazistowskiej. Pierwszy etap nazizmu to

— już od początku lat trzydziestych — konsekwentne prześladowanie obywateli innych ras, nawet tych, którzy żyjąc od kilku pokoleń w Niemczech uważali je za swoją ojczyznę. Ściśle określone reguły dotyczące również sztuki i kultury spowodowały, że udaremniona została swoboda działalności intelektualistów i artystów, nawet pochodzenia niemieckiego. Wymienione wystawy przypominając grozę rasizmu, ideologii totalitarnych i militarystyki są przestrożą również obecnie.

Jawne tępienie obywateli niemieckich pochodzenia żydowskiego prowadzone było systematycznie i planowo po objęciu urzędu kanclerskiego przez Hitlera w marcu 1933 r. Co oznaczało to dla uczęszczających do niemieckich szkół dzieci żydowskich, których rodzice czuli się związani z niemiecką kulturą? Zostały nagle wyizolowane ze swego środowiska, narażone na szykany ze strony nauczycieli i kolegów. Pierwsze zarządzenie antyżydowskie w 1933 r. dotknęło właśnie dzieci. Określało ono procentowo liczbę uczniów

29. Bez nazwiska, „Mojżesz rozdziela wody Morza Czerwonego”, bez daty, ołówek.

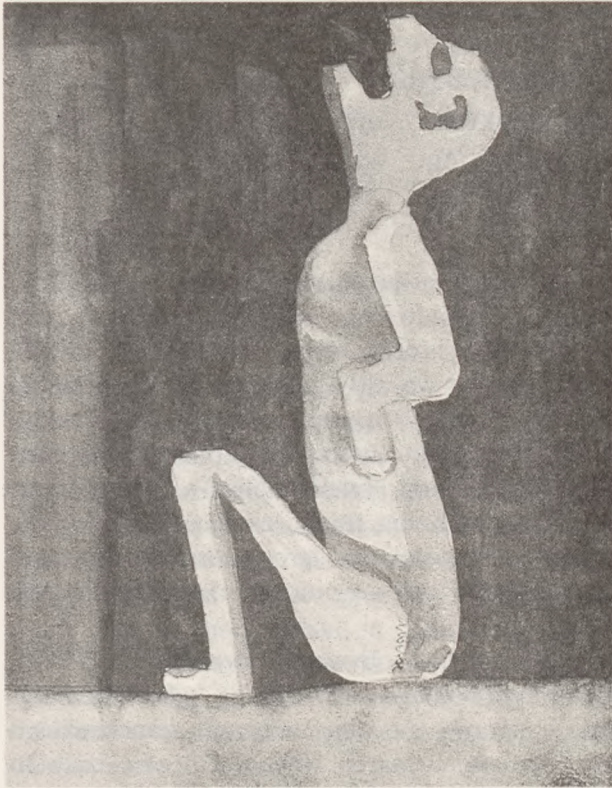
29. Sans nom, „Moïse divise les eaux de la Mer Rouge”, sans date, crayon.



30. Sella Helga Paradies (siódmy rok nauki), „Praca pańszczyzniana w Egipcie”, styczeń 1937 r., czarna farba kryjąca.

30. Sella Helga Paradies (septième année de l'apprentissage), „La corvée en Egypte”, janvier 1937, couleur noir couvrant.





31. Ilse Marx (dziewiąty rok nauki), „Hiob”, październik 1936 r., farby kryjące.

31. Ilse Marx (neuvième année), „Hiob”, octobre 1936, couleurs couvrant.

żydowskich w „przepełnionych” szkołach podstawowych i średnich, mimo że obowiązek nauki podstawowej nadal był aktualny. Usiłowano podzielić tę społeczność stwarzając ulgi dla dzieci z małżeństw mieszanych oraz kombatantów I wojny światowej. Wprowadzenie do programu szkolnego przedmiotu pn. „rasoznastwo” i wydanie wielu ilustrowanych książeczek na ten temat również dla najmłodszych, znacznie przyczyniło się do rozszerzenia kręgów prześladowców.

W tej sytuacji społeczność żydowska uznała za konieczne założenie własnych szkół. W Düsseldorfie otwarto taką w kwietniu 1935 r., ale już w końcu 1938 r. została ona podpalona razem z położoną obok synagogą. W tym czasie przepisy nie pozwalały na uczęszczanie Żydów do szkół podstawowych i publicznych, nauczanie prowadzono więc w mieszkaniach prywatnych.

Omawiana wystawa obejmowała 105 rysunków uczniów żydowskiej szkoły w Düsseldorfie z lat 1936—1938 oraz szkół Kaliskiego i Holdheima

w Berlinie od kwietnia 1938, aż do ich ostatecznej likwidacji w 1941 r. Zebrane zostały przez nauczyciela, artystę malarza Juliusza (Julo) Levina. Część swego zbioru powierzył Levin malarzowi Carlovi Lauterbachowi, który ukrył go wraz z własnymi obrazami i bogatym archiwum przed rekwizycją lub zniszczeniem przez Gestapo. W 1982 r. miasto Düsseldorf zakupiło archiwum Lauterbacha, pozyskując również rysunki i umieściło je w Stadtmuseum. Resztę zbioru przechowała — w dramatycznych okolicznościach po aresztowaniu Levina i zesłaniu go do obozu koncentracyjnego Auschwitz — Mieke Monjau, żona jego przyjaciela, również malarza. W 1983 r. muzeum otrzymało od niej w darze 750 prac.

Juliusz Levin zebrał rysunki z różnych klas, różne są też ich daty i oceny. Trudno ustalić kryteria, jakimi się w wyborze kierował, decydowała zapewne oryginalność bądź trafność ujęcia tematu, nawet przy błędach technicznych. Na wielu widnieją nazwiska uczniów, niekiedy napi-

32. H. Schlesinger (czwarta klasa), „Bałwochwalstwo”, grudzień 1938 r., farby kryjące.

32. H. Schlesinger (quatrième année), „Idolâtrie”, decembre 1938, couleurs couvrant.





33. Hannelore Lerner (siódma klasa), „Uciezka Lota z Sodomy”, sierpień 1939 r., farby kryjące.

33. Hannelore Lerner (septième année), „La fuite de Lot de Sodome”, août 1939, couleurs couvrant.

sane ręką dorosłych, co ułatwiło badaczom prześledzenie losów dzieci.

Techniki rysunkowe były różnorodne. Dzieci młodsze — do dziesiątego roku życia — rysowały ołówkami czarnymi i kolorowymi oraz malowały kredkami pastelowymi. W wyższych klasach używały farbek wodnych, farb kryjących, rzadziej akwarelowych. Zdarzały się też wyklejanki i obrazki na papierze przezroczystym. Wybór tematyki prac wynikał nie tylko z tradycyjnego programu nauczania (historia, literatura), ale i z sytuacji, w jakiej znalazła się ludność żydowska. Planowa dyskryminacja stworzyła konieczność właściwego przygotowania dzieci do zmienionych warunków egzystencji. Starano się obudzić samodzielność u chłopców, a szczególnie u dziewcząt, kładąc między innymi nacisk na zajęcia manualne. Znalazło to odbicie w ich rysunkach, ukazujących rzemieślników różnych zawodów i wieśniaków przy pracy.

Przewidując możliwość emigracji usiłowano przygotować do niej dzieci, wprowadzając do programu jako obowiązkowe dwa języki: angielski i hebrajski; uczono ekonomii gospodarczej i umiejętności prowadzenia gospodarstwa domowego, rozszerzono zakres geografii, szczególnie tych krajów, do których można było ewentualnie emigrować: Wielkiej Brytanii, Palestyny, obu Ameryk. Widzimy na rysunkach Londyn, emigranta między drapaczami chmur z amerykańską



34. ... Steruberg, „Londyn”, grudzień 1938 r., farby kryjące.

34. ... Steruberg, „Londres”, decembre 1938, couleurs couvrant.



35. Flora Jentes (ósma klasa), „Sanitariusze”, czerwiec 1939 r., farby kryjące.

35. Flora Jentes (huitième année), „Infirmiers”, juin 1939, couleurs couvrant.



36. Heinz Marcus (szósta klasa), „Mężczyzna na szubiennicy”, bez daty, farby kryjące.

36. Heinz Marcus (sixième année), „L'homme au gibet”, sans date, couleurs couvrant.

flagą, cowboya, żydowskich i murzyńskich tragarzy.

Levin znając niebezpieczeństwa, jakie czyhały na dzieci ograniczał tematykę nawiązującą do trudności życia codziennego i rosnącego zagrożenia. Trzeba pamiętać, że sam doświadczył już nazistowskiego terroru. Ujęty był i więziony podczas masowego aresztowania komunistów w 1933 r., co znalazło odbicie w jego własnym obrazie „Hiob” (1933—1934), eksponowanym na naszej wystawie. Są jednak w tym zbiorze rysunki „niebezpieczne”, co mogło zdecydować o ukryciu ich przez nauczyciela. Szczególnie wyraziście oddaje postawę sprzeciwu i oporu rysunek Ilsy Marz pt. „Hiob” z 1936 r. Wśród ulubionych, pogodnych widoków rodzinnego miasta dostrzec można wyraźne znaki czasu, jak

37. Julius (Julo) Levin, „Moja matka”, 1939—1940, olej.

37. Julius (Julo) Levin, „Ma mère”, 1939—1940, huile.



np. „Dom z chorągwią ze swastyką” i „Mężczyzna w uniformie SA”.

W miarę upływu czasu dzieci zaczęły zdawać sobie sprawę z tragicznego losu, jaki im przypadł w udziale. Doświadczały wielu upokorzeń, widziały co spotkało ich bliskich, krewnych, znajomych. Dawały temu świadectwo w zadanych na lekcjach tematach biblijnych. W scenie „Bałwochwalstwo” zmuszeni do oddania hołdu mężczyźni ubrani są współcześnie, strażnicy noszą mundury SA. Pejcz w ręce jednego z nich to ten, jakiego używano w celach tortur. Inna scena przedstawiająca Hamana, zmuszającego poddanych do oddania mu czci, przeniesiona jest w czasy współczesne. Dotyczy to również „Ucieczki Lota z Sodomy” — obraz płonącego miasta i uciekających z niego ludzi nasuwał skojarzenia z pożarem synagogi i szkoły w Düsseldorfie. Uczennice ósmej klasy narysowały w 1939 r., w czasie zwycięskiej, „błyskawicznej” wojny, grupę inwalidów i rannych eskortowanych przez francuskich sanitariuszy, podczas gdy niemieckich żołnierzy można było ukazywać tylko jako promiennych bohaterów. Dodać tu trzeba, że prace znakomitych artystów niemieckich np. „Kaleka wojenny” Otto Dix’a, czy antywojenne dzieła graficzne i rzeźbiarskie Käthe Kollwitz były rekwirowane i często niszczone. Inny przykład to rysunek ucznia VI klasy „Wisielec” — ofiara i oprawcy ubrani są we współczesne stroje. Do fanatycznych rasistowskich poglądów obowiązujących w III Rzeszy nawiązuje rysunek „Cyganie”. Ukazuje on społeczność, podobnie jak żydowska, skazaną na zagładę.

Nie udało się dotąd ustalić nazwisk wszystkich uczniów żydowskich szkół w Düsseldorfie i Berlinie, niektórzy z nich pochodzili z małżeństw narodowościowo mieszanych. Pewne informacje dotyczą 166 dzieci, z których 43 zostało zamordowanych w Leżajsku, Sobiborze, Mińsku, Auschwitz, Łodzi, Soboborze i Terezynie. O 150 wiadomo, że straciły ojca, matkę, rodzeństwo.

Tragiczny los dotknął również nauczycieli. Juliusz Levin zginął w obozie koncentracyjnym Auschwitz, jego przyjaciel Franz Monjau w Buchenwaldzie. Inni zostali deportowani i zamordowani w Łodzi i Mińsku. Kilku zaledwie zdołało wyemigrować do Stanów Zjednoczonych i Palestyny.

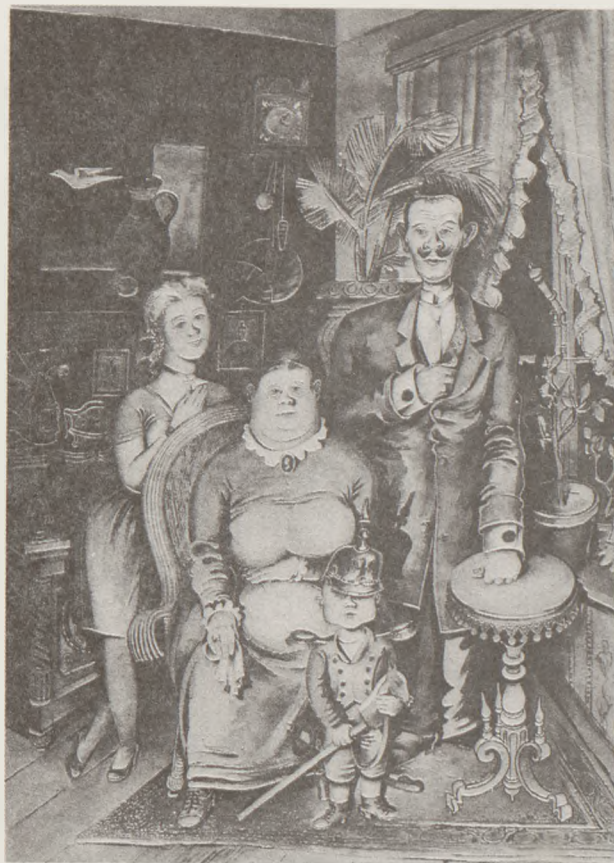
Rysunki były eksponowane na naszej wystawie w następujących grupach tematycznych: Miasto rodzinne, Szkoła, Wojna, Zagrożenie, Wieśniacy, Robotnicy, Tematy z literatury, Tematy biblijne, Obce kraje jako miejsce emigracji. Pokaz kończyły kolorowe reprodukcje ilustracji z książki Elwiry Bauer pt. *Nie wierz żadnemu lisowi na zielonej łące, ani żadnej przysiędze Żyda*, wydanej w 1936 r. Ilustracje te opatrzone były przez autorkę wymownym komentarzem, uświadamiającym dzieciom i dorosłym dlaczego mają nienawidzić Żydów. Produkowano też, w tym czasie, stosowne zabawki — na wystawie była laleczka w mundurze Hitlerjugend.

Rysunki są cennymi dokumentami obrazującymi tragiczny rozdział historii społeczności żydowskiej w Niemczech, dokumentami jedynymi, ponieważ archiwa szkolne zostały spalone. Są wstrząsające i wzruszające zarazem, urzekają pięknym dziecięcym obrazowaniem, zdumiewająco dojrzałą formą i poziomem artystycznym. Taka była ocena publiczności licznie zwiedzającej wystawę, wielokrotnie reklamowaną i omawianą na łamach prasy, w radiu i telewizji.

Drugą część wystawy stanowiły dzieła twórców niemieckich i niemiecko-żydowskich dwóch generacji reprezentujących środowisko artystyczne Düsseldorfu lat dwudziestych i trzydziestych, między innymi członków awangardowego stowarzyszenia „Das Junge Rheinland” („Młoda Nadrenia”). Było też kilka obrazów współczesnych artystów o tematach nawiązujących do okresu dyskryminacji i zagłady.

Na czoło wysuwały się obrazy wspomnianego wyżej nauczyciela dzieci Juliusza Levina (1901—1943), który odbył studia w akademiach w Monachium i Dusseldorfie. Dłuższy pobyt w południowej Francji uzupełnił jego artystyczną edukację. Obraz „Mój przyjaciel Ibrahim”, to portret poznanego w Marsylii kucharza okrętowego, wspomniany wyżej „Hiob” powstał po ujęciu i katowaniu lewicowych obywateli Düsseldorfu, wreszcie „Moja matka” — portret matki artysty deportowanej do Terezina (Theresienstadt) i tam zamordowanej.

Wspomnienie szczęśliwych lat dwudziestych stanowiły obrazy: G. H. Wollheima „Portret artysty malarza A. Kaufmanna z dziećmi”, F. Monjau „Karnawał” w 1929 r., G. Kellera „Portret dziecka”. O namalowanym przez W. J.



38. Adolf Uzarski, „Niemiecka rodzina”, 1932 r., akwarela.

38. Adolf Uzarski, „La famille allemande”, 1932, aquarelle.

B. Stocké'go chłopcu, o nazwisku K. Kreiten wiemy, że był zdolnym pianistą, aresztowanym za antyfaszystowską wypowiedź i straconym w 27 roku życia. Na uwagę zasługiwała znakomita akwarela „Niemiecka rodzina” A. Uzarskiego, znanego satyryka, ilustratora książek, pisarza, współzałożyciela stowarzyszenia „Das Junge Rheinland”. Już w 1936 r. O. Pankok wykonywał drzeworyty ukazujące prześladowania Żydów i Cyganów („Cygańskie dzieci za drutami kolczastymi”).

Po wybuchu II wojny światowej powstały prace wyraźnie ją ilustrujące np.: P. Loskilla „Madonna bombardowania” (1943), C. Lauterbacha widoki obozów koncentracyjnych pt. „Za drutami kolczastymi” (1942). Rzeźbiarz B. Sopher stworzył, począwszy od 1942 r., dziesięć rzeźb zatytułowanych „Macierzyństwo czasu wojny”, z których jedna, w terakocie była eksponowana na naszej wystawie.

Temat czasu zagłady jest obecny w sztuce niemieckich artystów w latach powojennych aż do chwili obecnej. Na wystawie prezentowaliśmy obraz „Młody uciekinier” (1951) P. A. Böckstiegele, gobelin „Wspomnienie Anny Frank” (1985) Sandry Ikse, fotomontaże L. Spinn-Condradta przedstawiające dworzec w Düsseldorfie, z którego wyjeżdżały pociągi z deportowanymi i budynek sądu, w którym odbywał się proces osób odpowiedzialnych za zbrodnię w obozie koncentracyjnym na Majdanku.

Wstrząsające obrazy przedstawiające pędzonych na śmierć Żydów namalował M. Barz: „Inferno” (1945—1982) i „SSMann” (1979). Y. Yariv dwa duże obrazy z lat 1986—1987 poświęcił pamięci malarki Diny Gottliebowej, która zesłana do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu zmuszona była rysować i malować ofiary zbrodniczych doświadczeń lekarza Mengelego. Ukazał ją wśród więźniów na rampie kolejowej w Oświęcimiu.

M. Koeppel namalował wspaniały widok alpejski

skolokolic Berchtesgaden, gdzie znajdowała się herbaciarnia Hitlera, stanowiąca ciągle atrakcję turystyczną, góry zaś podziwiała tylko sam artysta... Muzeum w Düsseldorfie wydało katalog wystawy zawierający kolorowe ilustracje wszystkich prezentowanych prac oraz kilka artykułów omawiających jej tematykę. Muzeum Narodowe w Warszawie wydrukowało wkładkę w języku polskim z katalogiem eksponatów i wstępem autorki tego artykułu.

Na uroczystości otwarcia wystawy pani Mieke Monjau z Düsseldorfu ofiarowała Muzeum Narodowemu w Szczecinie obraz Juliusza Levina, „Widok portu w Szczecinie” (ol. pł. 60×90,5 cm) z 1936 r. Szczecin był miastem rodzinnym artysty.

Wystawa począwszy od 1988 r. wędruje po Europie. Była eksponowana w Düsseldorfie, Berlinie, Paryżu, w Danii, Holandii, Szwecji, Norwegii, a z Warszawy przewieziono ją do Londynu.

Aleksandra Kodurowa

„Chassés, assassinés”

Les dessins des élèves juifs des écoles allemandes dans les années 1936—1941 L'exposition dans le musée de Xawery Dunikowski à Varsovie 21 mai—17 juin 1990

A la cinquantième anniversaire du commencement de la deuxième guerre mondiale exposition intitulée „Nie wieder — plus jamais — Xawery Dunikowski” organisée par le Musée Xawery Dunikowski, le Musée National à Varsovie et par le Musée de Majdanek a eu lieu à Stadtmuseum et à la Galerie Ars Polona à Düsseldorf. On a exposé les oeuvres des artistes polonais le sujet de ces oeuvres était la deuxième guerre mondiale et l'occupation allemande en Pologne. Une partie considérable de l'exposition était constituée des dessins, esquisses et tableaux du excellent sculpteur et peintre polonais Xawery Dunikowski, le prisonnier du camp de concentration Auschwitz dans les années 1940—45.

En mai 1990 Stadtmuseum de Düsseldorf a présenté dans le Musée de Xawery Dunikowski à Varsovie l'exposition intitulée „Chassés, assassinés”. Dans cette exposition on a présenté 105 dessins des élèves (agés de huit à quatorze ans sauf l'un d'eux, signé „Bubi”, cinq ans). Ces dessins ont été ramassés par leur professeur, le peintre Julius (Julo) Levin. Ils proviennent de l'école juive à Düsseldorf et des écoles de Kaliski et Holdheim à Berlin, des années 1936—38 et après 1938 jusqu'à leur fermeture en 1941. Ces écoles ont été fondées par la communauté juive à la suite des persécutions des enfants juives dans les écoles allemandes, quand Hitler est arrivé au pouvoir en 1933. Avant son deportation au camp

de concentration Auschwitz où il a été assassiné en 1943 Levin a confié cette collection à ses amis. On a réussi à sauver une partie des dessins de la destruction par Gestapo et, après la guerre on les a transmis au musée de Düsseldorf. Ils étaient exposés en 1988 dans ce musée et puis à Berlin, à Paris, en Danemark, en Hollande, en Suède, en Norvège et, après l'exposition varsoviennne, à Londres.

Dans les écoles juives on a élargi le programme traditionnel de l'apprentissage en introduisant les matières qui ont eu pour but de préparer les enfants aux conditions de la vie changées, à l'émigration éventuelle, développer leur indépendance (géographie, langues étrangères, artisanat). Tout cela se reflétait dans les dessins.

La deuxième partie de l'exposition a été constituée par les artistes allemands et juives de deux générations, représentatifs pour le milieu artistique de Düsseldorf des années vingt et trente, par, entre autres, les membres de la société d'avant-garde „Das Junge Rheinland”: J. Levin, G. H. Wollheim, F. Monjau, G. Keller, W. J. B. Stocke, A. Uzarski, O. Pankok, G. Lauterbach. Les sujets de leurs tableaux sont liés à la période dans lequel ils ont été créés — les heureux années vingt, la terreur montant des années trente et les persécutions nazies et la guerre.

„W kręgu ekspresjonizmu i blisko niego”. Wystawa prac Karla Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach 1987—1988

Omawiając zjawiska sztuki na płaszczyźnie krytyki należy szczególnie uważnie podchodzić do dzieł twórców, którzy w okresie studiów szli własną drogą zdobywając szlify artysty poza murami uczelni akademickich. Do tego rodzaju zjawisk należą m.in. obrazy i grafiki jednego z nowoczesnych artystów niemieckich Karla Schmidta-Rottluffa (1884—1976), ekspresjonisty, w młodości członka ugrupowania „Die Bruecke” działającego w Dreźnie, a następnie w Berlinie w latach 1905—1913.

Pretekstu do powyższych rozważań dostarczyła wystawa prac Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach, na przełomie 1987 i 1988 r., przygotowana przez Muzeum Miejskie w Chemnitz.

Przypomnę, że Karl Schmidt-Rottluff przyszedł na świat koło Chemnitz w Rottluff, stąd drugi człon jego nazwiska taki sam, jak miejsce urodzenia, używany przez artystę na prawach pseudonimu; do jego częstszych sygnatur należy podpis: „S Rottluff”.

W Polsce, pojedyncze prace Schmidta-Rottluffa eksponowano na różnych wystawach, a w muzealnych zbiorach polskich znajdują się głównie jego grafiki, m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Muzeach Narodowych w Warszawie, Gdańsku i Wrocławiu.

Wśród eksponatów kieleckiej wystawy znalazła się reprezentatywna grupa 22 grafik, litografii i drzeworytów z lat 1906—1954 oraz stosunkowo skromna liczba 15 obrazów i rysunków wykonanych techniką olejną, bądź akwarelą lub tuszem i technikami łączonymi: akwarelą-tuszem, tuszem-kredką. Malarstwo pochodziło z lat 1904—1968. Eksponaty rozlokowano w 4 salach, generalnie osobno grafikę i osobno malarstwo, jedynie 2 prace olejne: pejzaż z 1904 r. i studium portretowe kobiety z 1920 r. włączono do części wystawy obrazującej zasadniczo twórczość Schmidta-Rottluffa z okresu „Die Bruecke” oraz jeszcze kilka lat potem trwającego wpływu

artystycznego tej grupy. Oleje te pełniły rolę cezuru akcentując przedekspresjonistyczny etap (pejzaż), a później samodzielną, dojrzałą już fazę (studium portretowe) działalności artysty.

Wspomniany pejzaż olejny z 1904 r., „Widok morza w słońcu” to artystyczna „próba sił” Karla Schmidta, utrzymana w duchu impresjonizmu. Dowodzi talentu autora, a także możliwości Chemnitz, miasta przemysłowego w zapewnieniu mieszkańcom określonego komfortu kontaktów ze sztuką.

Karl Schmidt uczęszczał w Chemnitz do gimnazjum, w 1905 r. zdał maturę. Należał do gimnazjalnego koła literackiego posiadającego ambicję zapoznawania młodzieży z „wielką” literaturą niemiecką i europejską, m.in. z utworami: Strindberga, Dostojewskiego, a także Nitschego. Również w Chemnitz młody Schmidt miał okazję oglądać wystawy plastyki, np. znaczącą dla miasta, zorganizowaną w 1903 r. w siedzibie tamtejszego stowarzyszenia „Kunst-huette”, na której znalazły się też prace impresjonistów, pointylistów. Nadto, dzieła sztuki widniały w tamtejszych galeriach prowadzących ich sprzedaż. Niektóre nowoczesne prace, m.in. Muncha posiadała i udostępniała rodzina Esche, przemysłowców w Chemnitz. Oczywiście, ten ogólny stan rzeczy można jedynie określić mianem dalekiego horyzontu sztuki, jednakże zdolnego do rozbudzenia długofalowego zainteresowania sprawami plastyki u jednostek.

Po skończeniu gimnazjum Karl Schmidt i jego przyjaciel ze szkoły średniej Erich Heckel pojechali do Drezna rozpoczynając studia architektoniczne w Wyższej Szkole Technicznej, które Schmidt przerwał po kilku miesiącach poświęcając się wyłącznie malarstwu i grafice, lecz nie w Akademii, a na drodze samokształcenia. Jego ogólne wykształcenie średnie, możliwości jakie stwarzało drezdeńskie środowisko o rozwiniętym ruchu wystawienniczym, z kolekcjami dzieł sztuki o znaczeniu europejskim i predys-

pozycje indywidualne — zaważyły na owym śmiałym wyborze. Szybka decyzja zawiązania, w tym samym roku 1905, w Dreźnie ugrupowania artystycznego „Die Bruecke”, przez bliskich sobie kolegów, studentów o podobnych skłonnościach do poszukiwań nowatorskich środków wyrazu w plastyce — zdopingowała do pracy krąg młodych twórców. Przypomnę, że początkowo było ich czterech: poza Karlem Schmidtem i wspomnianym Hecklem — Ernst Ludwig Kirchner po 2 semestrach nauki malarstwa w Monachium, również pochodzący z Chemnitz (z czasem uznany za *personalité dominante* grupy) oraz Fritz Bleyl. Następnie, kolejno status członków lub sympatyków grupy uzyskiwali: Hermann Max Pechstein, Emil Nolde, Otto Mueller, Axel Gallèn-Kallela z pochodzenia Fin zamieszkały w Berlinie, Cuno Amiet, Szwajcar zadomowiony we Francji podobnie, jak Kees van Dongen z pochodzenia Holender, Fritz Noelken, Bohumil Kubista z Pragi czeskiej i in. Przynależność ich do ugrupowania trwała dłużej lub krócej. Definitywnie „Die Bruecke” przestało istnieć w 1913 r. po przeniesieniu się młodych twórców do Berlina w 1911 r., w chwili, gdy przestało być już przydatne. Niejako przedłużeniem istnienia „Die Bruecke” był wpływ prac członków grupy na twórczość innych artystów, wywierany niemal na bieżąco, m.in. na artystów polskich, a nawet dalekosiężnie, na współczesnych nam „Nowych dzikich”.

Jak wiemy, literacko-filozoficzno-plastyczny dorobek „Die Bruecke”, *ex post* w 1914 r. zaliczono do ekspresjonizmu, do jego odmiany czerpiącej wybiórczo zarówno z tradycji sztuki tzw. dawnej — m.in. z niemieckiego ekspresjonizmu późnośredniowiecznego i z grafiki XVI-wiecznej — nadto z twórczości Muncha, ze sztuki francuskiej awangardowej przełomu wieków: van Gogha, Gauguina, Cezanne’a i fowistów oraz z „odkrywanej” przez kolekcjonerów i artystów od ok. 1900 r. sztuki tzw. prymitywów szczególnie dla Europejczyków egzotycznej afrykańskiej zwanej ogólnie „murzyńską”, a także innych ludów. Fascynacja egzotyką wystąpiła jak wiemy, równoległe zarówno we Francji, jak i w Niemczech.

We Francji pionierskie były, wynikające z niej realizacje Gauguina, aczkolwiek szersze oddziaływanie miały nieco późniejsze „murzyńskie”,

a zarazem wczesnokubistyczne prace Picassa, z lat po 1900. W Niemczech, zachwyt nad sztuką w muzealnych zbiorach etnograficznych wyrażali m.in. członkowie „Die Bruecke”. Przekonywał ich najbardziej do „surowej” plastyki oczywiście bezpośredni kontakt z ideowymi wzorcami: z pracami Muncha (niektóre znane w Chemnitz), van Gogha (na wystawie w Dreźnie w 1906 r.), Gauguina (na wystawach w Dreźnie w latach 1906, 1910), Matisse’a (na wystawie w Berlinie w 1908 r.) — na terenie Niemiec. Wiadomo również, że z kolonią Pont Aven kontaktował się Amiet, potem „fowizujący”; do fowistów zaliczał się van Dongen; Noelken po 1907 r. studiował u Matisse’a; Pechstein oglądał prace fowistów, Matisse’a w Paryżu w 1908 r.

Wpływy możliwe były oczywiście również przez pryzmat ilustracji.

Interpretacja wzorców w ramach „Die Bruecke” zaowocowała kreacjami odznaczającymi się bezkompromisową ekspresją formalną i pozorną jednoznacznością wymowy treściowej, stylem „gwałtownie emocjonalnym”, deformacją, skrajnym syntetyzmem zwartych, a jednocześnie dynamicznych struktur. Koloryt obrazów — najbardziej pokrewny fowistycznemu; plamy barwne — duże, płaskie. Ujawniała się dekoratywność prac wykonanych różnymi technikami, wyraźna „gra” plam i linii na płaszczyznach.

A *propos* pozornej jednoznaczności treści — zwrócono uwagę na fakt, że ekspresjonizm

39. Karl Schmidt-Rottluff. Widok morza w słońcu, 1904 r. Muzeum Miejskie Karl-Marx-Stadt.

39. Karl Schmidt-Rottluff. La vue de la mer en soleil, 1904. Musée de la Ville, Karl-Marx-Stadt.



francuskich fowistów różnił się od ekspresjonizmu niemieckiego; Matisse pojmował *ekspresjonizm w sposób czysto malarski a nie literacki czy na sposób teatru*. Jednak i Matisse, jak wiemy, włączał się w nurt symbolizmu — *vide* jego sielanki i alegorie: „Przepych, spokój i rozkosz” 1905 r., „Radość życia” 1906 r., „Przepych” 1907 r., „Muzyka” lata 1909—1910, „Taniec” ok. 1910 r.

Uważa się, że „Die Bruecke” odniosło największy sukces w grafice. Drzeworyty wykonywali także: Gauguin czy fowista Derain, obydwa w centrum uwagi „Die Bruecke”.

Grafiki Schmidta-Rottluffa na omawianej wystawie są przekrojem tej dziedziny jego twórczości i od strony tematycznej i formalnej, stylistycznej i technicznej. Najstarsze z eksponowanych, z 1906 r. — litograficzne weduty drezdeńskie pn.: „Plac Holbeina” i „Muenzgasse” — kojarzą się jeszcze z romantyką historyzmu; zwłaszcza druga z nich przywodzi na myśl groteskowy neogotyk w ilustracji Gustawa Doré, do utworu „Contes drolatiques”, z 3 ćw. XIX w., w lawinowym spiętrzeniu i zagęszczeniu drobnych, spojonych ze sobą form wypełniających całą płaszczyznę pracy. Inna litografia Schmidta-Rottluffa pn. „Port przy odpływie” z 1907 r. — to już świat „wyzwolony z literatury”, oddający rzeczywistość plenerową, szkicowo zanotowaną płynną kreską i falistą, ciemną plamą.

Trzy dalsze z prezentowanych grafik, z 1913 r., stanowią przykłady prac ocenionych początkowo przez krytykę jako wyrazy li-tylko młodzieńczego witalizmu i swoistej odwagi członka „Die Bruecke” ale z czasem, w szerszym kontekście (m.in. obok prac Kirchnera, Heckla, Pechsteina czy Muellera) ujawnił się ich związek również z symbolizmem. Dwie z tych wystawionych grafik, drzeworyty: „Jezioro mazurskie” i „Akty pod drzewem” mogłyby i Gauguin uznać za wyobrażenia „błysków słońca”, bowiem tak działają one „uderzeniowo” kontrastem na przemian czarnych i białych plam, bez tonów pośrednich, porównywalnym z chwilowym oślepieniem przez słońce jeśli w nie patrzeć. Efekt ten wzmaga celowe uproszczenie motywów występujących w ilości niezbędnie koniecznej do oddania „znaków” roślinności, tafli wody, słońca, sylwetek ludzkich — tu aktów kobiecych. Na kolejnym drzeworycie pn. „Kobieta z rozpuszczonymi



40. Karl Schmidt-Rottluff. Lato nad morzem, 1919 r.
40. Karl Schmidt-Rottluff. L'été au bord de la mer, 1919.

41. Karl Schmidt-Rottluff. Głowa robotnika, 1922 r.

41. Karl Schmidt-Rottluff. La tête d'un ouvrier, 1922.

(Rep. H. Pieczul 40, 41)



włosami” widniał samodzielny akt kobiecy w pozie siedzącej kojarzący się z trzema kobiecymi aktami na tle plaży, na fowistycznym olejnym obrazie Schmidta-Rottluffa, także z 1913 r., znanym z ilustracji i niemieckich i polskich.

Symboliczną fascynację naturą ukazywał drzeworyt pn. „Słońce” z 1914 r., widok pary kobiet w pejzażu, ujętych od tyłu, w sukniach (czarnych), o uniesionych rękach, jakby adorujących słońce jarzące się potokami blasku. Zatem, jest to podkreślenie świadomości kosmicznego wymiaru przyrody i człowieka oraz znaczne zbliżenie do sztuki Muncha (*vide* Muncha: „Letnia noc” 1898 r., „Krajobraz morski” 1899 r. i in.). Za analogie służyć mogą też prace Heckla z lat 1917—1919: „Człowiek na równinie” („rozwnięcie” koncepcji w stylu Muncha) i „Kobieta na plaży”.

Kolejny zaprezentowany drzeworyt Schmidta-Rottluffa — „Głowa kobiety” z 1916 r. (publikowany m.in. na okładce wydawnictwa Muzeum Sztuki w Łodzi pn. „Ekspresjonizm” 1983 r.) ujawnił studia artysty nad maską „muryńską”. Doświadczenia uzyskane w pracy nad tą problematyką wykorzystał artysta łącząc je z „zapatrzeniem” na sztukę średniowiecza, a może i ludową, naiwną — w cyklu drzeworytów z 1918 r., stanowiących protest przeciwko wojnie jako takiej, po osobistych przeżyciach z I wojny światowej, kiedy to autor powołany był do wojska. Oto tytuły tych ostatnich z wymienionych grafik: „Pocałunek w miłości” (Maria z Dzieciątkiem), „Chrystus i Judasz” (pocałunek zdrady), „Maria” (głowa), „Apostoł” (głowa), „Chrystus” (głowa), „Piotrowy połów ryb”, „Chrystus i cudzołożnica”, „Droga do Emaus” oraz „Chrystus przeklinający drzewo figowe”. Protest wyrażony został poprzez tematykę chrystologiczną. Za tytułową w tej serii można uznać grafikę z twarzą Chrystusa *en face* — ekspresjonistyczny, krzyczący bólem Veraikon. Swój portret ukrył artysta, co znamienne, w wizerunku „Apostoł”.

Piotr Łukaszewicz i Jerzy Malinowski w omówieniu z 1981 r. wrocławskiej wystawy „Ekspresjonizm w sztuce polskiej” napisali m.in. *Ekspresjonizm uznano za syntezę dotychczasowych dążeń i pojmowano (...) jako rewolucję artystyczną i duchową, której wynikiem będzie powrót do archetypów określających ludzką egzystencję i zna-*

czących moralne odrodzenie ludzkości (...). Inaczej niż kubiści, ekspresjoniści polscy (i niemieccy, czescy...) rozszerzyli tematykę o ikonografię religijną. Postać Chrystusa uznano za personifikację ludzkiego cierpienia (...), postacie świętych (...) stały się tematami, przez których symbolikę propagowano pacyfizm i idealistyczne koncepcje „nowego człowieka”. Wypowiedź tę można w zupełności odnieść do wspomnianego cyklu drzeworytów Schmidta-Rottluffa.

We wszystkich scenach z akcją, o skomplikowanych układach kompozycyjnych Chrystusa wyróżnił artysta znaczniejszym wzrostem i obliczem o dużej sile wzroku. Wokół proroka — niewidzący „duchem”, o przymkniętych oczach, bądź mali „duchem”, a więc i wzrostu miernego, o złych twarzach-maskach.

Uzasadnienie statusu Chrystusa znajdujemy również w „Drodze do Emaus”; tutaj słońce ma wymiar nie tylko kosmiczny ale i metafizyczny, mistyczny. Słońce jest czarne. Jego długie, jasne promienie dochodzą do głowy wędrującego proroka okolonej nimbem. Jedno z oczu Chrystusa jest białe, a drugie czarne, powodując efekt błysku. Chrystus jest wysłannikiem Kosmosu, obdarzonym energią słońca przyjaznego naturze, jest nadczłowiekiem.

Oczyrna jaśniejącymi światłem błyskawicznym (jedno oko czarne — drugie białe) obdarzał artysta modele swych ujęć portretowych do lat 20-tych („Portret Weiganda”, „Głowa robotnika”).

Zupełnie inne były litografie artysty z lat 50-tych: pejzaże górskie i martwe natury, łącznie 5 sztuk. Odnaczały się miękkością zróżnicowanych walorowo, jakby matowych plam i rozbudowanymi zestawami motywów. W martwych naturach wyczuwa się zainteresowanie autora problemem sztucznego światła lampy pokojowej („Martwa natura z czarą”, „Martwa natura z kaktusem”, „Martwa natura z gruszkami i butelkami”, lata 1953—1954). Natomiast pejzaż górski „Acegno”, z tych samych lat, tchnie emanacją świetlną nocnego, gwieździstego nieba.

Malarstwo Schmidta-Rottluffa oglądane w Kielcach, olejne i akwarelowe — to kompozycje „balansujące” na granicy realizmu, oscylujące w stronę fowizmu, chociaż nie tylko.

Na wspomnianym olejnym studium kobiety z 1920 r., pn. „Dziewczyna” zarys półpostaci jest syntetyczny, „rzeźbiarski”, porównywalny z pols-



42 Karl Schmidt-Rottluff. Dookoła lampy, 1935 r. Muzeum Miejskie Karl-Marx-Stadt.

42. Karl Schmidt-Rottluff. Autour de la lampe, 1935. Musée de la Ville, Karl-Marx-Stadt.

kim formistycznym, zaś modelunek postaci i głębię w obrazie uzyskał autor dzięki „zabiegom” kolorystycznym: w tle wyznaczył strefy, od góry ku dołowi, kolejno: żółci, czerwieni, ciemnej zieleni i znowu żółci, a w obrębie sylwetki — stosując „złamane” kolory tła plus chłodny błękit kołnierza sukni i tyłu głowy modelki. Obraz ten sprawia wrażenie kolejnego, samodzielnego studium kobiety z pierwszego planu sceny rodzajowej w pejzażu Schmidta-Rottluffa, pn. „Lato nad morzem” z 1919 r., znanego z ilustracji.

Z lat 20. pokazano także 2 obrazy zbudowane dużymi planami koloru: „Pole łubinu” z 1921 r. i „Martwą naturę z figurką” z 1923 r. W pierwszym z nich światło istnieje dzięki barwie samego łubinu „płonącego” żółtym blaskiem w centrum kompozycji, w kontraście z ciemnym granatem, ceglastą czerwienią i ciemną zielenią otoczenia „plenerowego” (podobnie, jak na obrazie artysty z 1921 r., w Muzeum w Chemnitz, pn. „Bukiet łubinu w pokoju”; bukiet ten kojarzy się bardziej z zapalonym kandelabrem niż z roślinnością). Na drugim obrazie intryguje obecność niedużej, seledynowej figurki obok wazonu z gałązkami, fajki i zegara. Światło pochodzi z trudnego do jednoznacznego ustalenia źródła — albo z kilku źródeł — w wyniku czego figurka zdaje się świecić własnym blaskiem, żyć jak fetysz.

Egzotyczne figurki są także na wymienionych już, litograficznych martwych naturach z lat 50.; są to: postać człekokształtna z uniesionymi do góry ramionkami-laseczkami oraz nosorożec.

Znamienne, iż Pechstein w latach 20. również wykonał swój portret m.in. z motywem muzyńskiej rzeźby w tle.

Klimat eksponowanych prac Schmidta-Rottluffa z lat 30., olejnych i innych, odbiega od już opisanych. Cechuje je spotęgowana monumentalizacja rzeczywistości. Tak odbiera się martwą naturę „Dookoła lampy” z 1935 r., pejzaż mazurski „Nad jeziorem Białym” z 1932 r., „Cosmeę” (roślinność) z końca lat 30., czy „Osty morskie” z 1935 r., rysunek tuszem. Podobnie malował artysta i w latach 40., niekiedy „gasząc” postfowistyczny koloryt na rzecz spokojnej harmonii, jak ma to miejsce w „Krajobrazie w śniegu”, obrazie olejnym z 1947 r.

Dorobek artystyczny malarza został częściowo unicestwiony w latach 30. z chwilą dojścia do władzy Hitlera. Schmidta-Rottluffa wyproszone wówczas z Akademii, a swobodnie mógł tworzyć z powrotem dopiero po II wojnie. W 1947 r. został profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Berlinie Zachodnim.

Na „Portrecie własnym” z 1968 r., zamykającym wystawę kielecką zaznaczył autor akwarelą i tuszem, trwającą u niego do końca życia skłonność ku ekspresji — w modelunku twarzy określonej czerwienią i plamami kredowej bieli o lekko błękitnym odcieniu.

Bibliografia

- K. Brix, *Karl Schmidt-Rottluff. Malerei — Graphik*. Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) b.r.w.
- J. Golding, *Kubizm [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Warszawa 1980.
- R. Hamann, J. Hermand, *Ekspresjonizm*. Berlin 1977.
- H. Hofstaetter, *Symbolizm*. Warszawa 1980.
- G. Juppe, *Karl Schmidt-Rottluff. Malarstwo i grafika*. Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) 1987 — katalog wystawy.
- A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo-rzeźba-architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*. Warszawa b.r.w.
- N. Lynton, *Ekspresjonizm [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Warszawa 1980.
- P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Wystawa we wrocławskim Muzeum Narodowym*. „Sztuka” R. VIII: 1981 nr 1.
- J. Ratajczyk, *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Poznań 1987.
- K. Stanisławski, *Nie tylko o Neue Wilde*. „Sztuka” R. XI: 1986 nr 3.
- T. Trajdos, *Granice wpływu (ekspresjonizm w sztuce polskiej)*. „Projekt” nr 143/4 1981.
- J. Willett, *Ekspresjonizm*. Warszawa 1976.

„Le cercle de l'expressionisme et ses environs”.

L'exposition des travaux de Karl Schmidt-Rottluff au Musée Nationale à Kielce

A la fin de l'année 1987 et au début de 1988 une exposition des peintures et des gravures de Karl Schmidt-Rottluff (1884—1976) a eu lieu au Musée Nationale à Kielce. Cette exposition a été préparée par le Musée de la ville de Chemnitz et présentait des oeuvres représentatives de cet expressionniste allemand. Il est né à Rottluff près de Chemnitz et après avoir fini le lycée à Chemnitz est devenu en 1905 le membre du groupe artistique connu — „Die Brücke”. Il l'était jusqu'à la fin de l'existence du groupe.

A Kielce on a montré 22 gravures et 15 tableaux et dessins en couleurs de Schmidt-Rottluff, des années 1904—1968. Entre les gravures on a montré, entre autres, des litographies précoces (les paysages de Dresde) de 1906: „Place de Holbein” et „Muenzgasse” (l'influence de la poétique de l'historisme). Il y a aussi des gravures sur bois sensualistes, déjà entièrement expressionnistes des années 1913/14: „Actes sous l'arbre”, „Une femme aux cheveux dénoués”. On y trouve aussi „le Lac de Mazurie”, „le Soleil” et la gravure sur bois „La tête d'une femme” de 1916 — la preuve d'une fascination de la masque africaine. Il y a ici le cycle des gravures sur bois de 1918 — très important dans l'oeuvre de

l'artiste — avec Jesus Christ comme la personne principale dans les scènes symboliques. On peut admirer des litographies, à la forme douce et lyrique, qui „accompagnaient” en quelque sorte cette peinture dès le début des années 20 jusqu'aux années 50. Ce sont des paysages et des natures mortes, aux motifs soigneusement déterminés. Entre les tableaux de Schmidt-Rottluff, des tableaux à l'huile, des aquarelles etc. qui balancent, s'il s'agit du style, entre le fauvisme et le réalisme nous trouverons, par exemple, une étude à l'huile d'une femme pour le tableau très connu: „L'été au bord de la mer” (1919/1920); il y a aussi les tableaux très caractéristiques pour l'oeuvre de l'artiste de l'entre-deux-guerres: „Le champ de lupin” (l'huile) et „La nature morte avec la statuette” qui trahissent l'intérêt de l'auteur pour le problème de la lumière pendant la crêpuscule, de la lumière artificielle à l'intérieur et de la luminosité de la couleur même.

Cette exposition a été élaborée en vogue du dernier intérêt pour l'expressionisme en Europe (aussi en Pologne) et pour ses liens avec le symbolisme moderne et avec la métaphore dans les beaux arts.

Andrzej Ryszkiewicz

O zbieraniu „prawdziwych” exlibrisów

Podczas okupacji, na cotygodniowych „żurfiksach” u prof. Tadeusza Wolskiego i dyr. Stefana Rygla, radzono na tematy exlibrisowe. Spotykały się stare żubry kolekcjonerskie — poza gospodarzami pp. Edward Chwalewik, Tadeuszowie Leszner i Szpakowski, Włodzimierz Egiersdorff, Adam Englert, Jerzy Fusiecki i Stanisław Dąbrowski, zamiejscowi Tadeuszowie Przytkowski i Solski, rzadko Zygmunt Klemensiewicz i inni, jeśli im tylko czas i okoliczności pozwalały. Młodych, do których i ja się zaliczałem, traktowano życzliwie, troszkę po ojcowsku. Pamiętam, że kiedyś zapytano Chwalewika, dlaczego w swym inwentarzu polskich exlibrisów położył datę końcową na roku 1900. Obecny tam Jerzy Kram powiedział, że przecież on próbuje zarejestrować przede wszystkim artystyczny (tj. graficzny, autorski) znak XX w. w całości, a kochany p. Stanisław Łoza dorzucił, że w swej książeczce sprzed lat spisał znaki książkowe do 1915 r.

Wywiązała się rozmowa, podczas której po raz pierwszy usłyszałem określenie „prawdziwy exlibris”. Chodziło o to, że niegdyś „księgoznak” (tę hybrydę wymyślił Przytkowski) miał funkcję praktyczną: służył książce i jej właścicielowi i tylko po to powstał. (Przytkowski perorował, że nie zawsze tak bywało: Kajetan Kielisiński, który dla celów konspiracji patriotycznej przyjął drugie imię Wincenty zamiast chrzestnego Wawrzyńca, wytrawił cały poczet pięknych, romantycznych exlibrisów, których nikt do książek nie wklejał). Ale później, na przełomie XIX i XX w., namnożyło się zbieraczy, więc i exlibrisów powstało mrowie, ponad wszelką potrzebę. Były tylko obiektami kolekcjonerskimi i poddawały się, oczywiście, ocenie estetycznej, ale na ogół nic ponadto, a nie zawsze przecież zasługiwały na miano dzieła sztuki graficznej.

Przy takim rozróżnieniu — „prawdziwe” były więc tylko exlibrisy z czasów przedkolekcjoner-

skich, te tylko dawały się interpretować historycznie, heraldycznie, ikonograficznie, księgoznawczo itp. Stare, zasłużone tuży tylko te ceny, albo raczej te ceny znacznie wyżej niż znaki nowe, choćby najpiękniejsze. Był to specyficzny, staroświecki punkt widzenia, już dziś wymierający: bodaj zostało już tylko dwóch takich ludzi formacji minionej — Przemysław Michałowski w Poznaniu, no i ja.

Te uwagi nasunęły mi się podczas kolejnej, siódmej już, aukcji grafiki i książek Agencji Unicum¹. Te licytacje ostatnio troszkę zmieniają swój charakter: instytucje (biblioteki, muzea) na ogół biednieją, wycofują się, a na placu boju pozostają kolekcjonerzy, może i pośrednicy (?). Dla zbieraczy zaś, aukcje te mają coraz większe znaczenie, są bowiem już prawie jedynym miejscem, gdzie można jawnie i korzystnie dokonać transakcji. A przy tym poziom oferowanych obiektów jeśli nie wzrasta, to co najmniej utrzymuje się na wyrównanym, bardzo wysokim, jak na polski rynek poziomie. Otóż pod młotek, jak zawsze, na początku poszły exlibrisy. Znow pyszniły się akwaforty Fajlhauera, Dawskiego, Rózi, Eidrigeviciusa, Stryjca, klasyczne miedzioryty Jakubowskiego, subtelne i tajemnicze linoryty Gielniaka, itd. Ceny skakały, amatorzy przelicytowywali się, płotki szybko odpadały. Znow barwna litografia Witkacego dla Feliksa Lewińskiego biła rekordy: wywołana za 12000 — poszła prawie za 400000. Więc tych parę rycin, których mi brakowało i które chętnie bym pozyskał poszło w inne ręce. Ale na końcu pomieszczono szaraczki, kilkanaście znaków „nieustalonych autorów”, wśród nich XIX-wieczne druczki, słowem śmietki. Ceny wywoławcze nie przekroczyły 4000 zł, osiągnąć nie wiele więcej, zainteresowanie tym „towarem” było znikome. Nowi zbieracze tego nie cenią.

Więc tylko spośród tych *epaves* (rzeczy niepotrzebnych nikomu) mogłem coś dla siebie zdobyć. Na szczęście, bo na tym zależało mi najbardziej. Były to dwa skromne exlibrisy. Jeden to akcydensowy druczek autentycznego bibliofila Stanisława Konopki (1786—1850), ziemianina siedzącego w zachowanych dworach podkrakowskich. O ile wiadomo, miał on dwie takie nalepki — z insygniami sztuki (tę miałem od dawna) i symbolami nauki. Tę drugą, którą reprodukowałem niegdyś Wittyg ze zbiorów Muzeum Narodowego, bo

sam do swej kolekcji jej nie zdobył, kupiłem właśnie na warszawskiej aukcji za cenę ćwierci kilograma mięsa — i bardzo się z tego ucieszyłem.

Ale może jeszcze bardziej uradował mnie drugi znak, wymieniony w katalogu licytacji najkrócej: *Exlibris ks. Antoniego Pachnickiego, cynkografia*. Poszedł za cenę wywoławczą 1200 zł. Poza mną nie zainteresował nikogo, bo nikomu już nic nie mówił. Jest to późnosecesyjna litografia, artystycznie uboga, przedstawiająca w ramce zarysy jakiegoś ponurego gmaszyska. Nigdy tego exlibrisu nie widziałem, ale powitałem go radośnie, jak syna marnotrawnego, czy raczej owieczkę oddzieloną od stada. Bo choć tego znaku nie znałem, ale wiedziałem o nim wszystko: zdradził go użyty motyw i dukt ręki, która go na kamieniu litograficznym wyrysowała.

Trzeba się na chwilę przenieść do Petersburga ostatnich lat przed I wojną światową i Rewolucją. Tam właśnie czynna była jedyna polska rzymskokatolicka Akademia Duchowna, połączona z internatem, przeniesiona uprzednio z Wilna; warszawska została zamknięta. Była to odizolowana wyspa polskości: alumnom nie wolno było opuszczać ponurego, dużego budynku, zapuszczonego półokrągłego pseudopałacu. Rektorował jej Aleksander Kakowski (późniejszy arcybiskup warszawski i kardynał), od 1913 Idzi Radziszewski (późniejszy organizator i pierwszy rektor KUL). Życie towarzyskie skupiał natomiast na swych słynnych „czarnych kawkach” (przyrównywanych — zachowując wszystkie proporcje — do obiadów czwartkowych) historyk kościoła Michał Godlewski (1872—1956), późniejszy biskup i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na tych kawkach — jak wspominał ich uczestnik ks. Zygmunt Kaczyński — mówiło się m. in. o sztuce, bo gospodarz był *wykwintnym estetą, miłośnikiem i głębokim znawcą sztuki, człowiekiem o głębokiej kulturze Zachodu*. Innym uczestnikiem tych biesiad był ks. Mieczysław Węglewicz, późniejszy kustosz Muzeum Diecezjalnego w Warszawie, prof. Seminarium Duchownego i proboszcz kościoła św. Jakuba przy pl. Narutowicza, zmarły podczas okupacji.

Otóż ks. Węglewicz miał uzdolnienia plastyczne, pozostawał pod wpływem St. Noakowskiego, propagował — przy wykładach z historii kościoła — rysowanie na tablicy syntez poszczególnych

stylów w architekturze. Cóż więc dziwnego, iż wówczas w Petersburgu, podobno w 1912 r., wylitografował sobie dwa zgrabne exlibrisy: jeden religijny, z lampą wieczną, drugi z fasadą budynku Akademii i dewizą *Scientia et arte*. Widocznie ten drugi exlibris spodobał się ks. Godlewskiemu, bo Węglewicz wykonał mu taki sam, zmieniając tylko napis i dodając herb Gozdowa, bo tym mianem, jak pseudonimem, podpisywał się czasem Godlewski.

Te trzy exlibrisy miałem w swym zbiorze, nabyłem je kiedyś w Leningradzie od wybitnego zbieracza Wilimbachowa. Znane one były z rosyj-

skiej literatury fachowej, wymienione w pracy A. Sokołowskiego o widokach dawnego Petersburga na exlibrisach oraz M. Lermana o znakach powtarzających tę samą kompozycję, a więc kopiach, plagiatach itp. Ale wiadomo było o dwu litografiach Węglewicza z widokiem Akademii Duchownej w Petersburgu. Aż tu nagle na warszawskiej licytacji pojawił się trzeci brat-bliźniak, petersburski exlibris ks. Antoniego Pachnickiego.

Przypisy

1. Tekst pisany w latach 1989—1990.

Andrzej Ryszkiewicz

Sur les collections des ex-libris „véritables”

Avant la guerre, quand le mouvement des collectionneurs des ex-libris s'est définitivement organisé et quand on a établi ses règles les membres de ce mouvement ont adopté le point de vue ancien sur les signes des livres ils ont été intéressés surtout par un ex-libris „véritable” qui devait signer justement les livres. On a étudié l'histoire du signe et de la bibliothèque ainsi que les problèmes historiques, iconographiques, héraldiques etc. Les collectionneurs d'aujourd'hui n'ont plus ni

les intérêts, ni le savoir nécessaire pour ces études. L'auteur nous donne un „échantillon” d'une pareille étude en s'occupant de la série des signes présentant le bâtiment de l'Académie Ecclesiastique à St. Petersburg (y transférée de Varsovie) et destinée à ses professeurs. Cette série a été créée environ en 1912 et son auteur était le prêtre Mieczysław Węglewicz qui l'a destinée pour lui-même et pour les prêtres Michał Godlewski et Antoni Pachnicki.

Bożena Steinborn

Praca naukowa w muzeach w czasach kultury masowej*

Koniecznym jest poczynienie następujących zastrzeżeń wstępnych:

- 1) wypowiedź odnosi się jedynie do muzeów zwanych artystycznymi;
- 2) uwagi nie dotyczą zagadnień muzealnej pedagogiki; ta stanowi prostą konsekwencję współistnienia w społeczeństwie obu instytucji (nb. nie widzę przyszości muzeum jako dobudówki przy szkole, choć zła to szkoła, która z muzeum nie korzysta);
- 3) używam określenia „widz masowy” w rozumieniu widza w czasach kultury masowej, nie zaś jako uczestnika masowej wycieczki; ta zresztą bardziej należy do problemów przemysłu turystycznego niżli muzealnych.

Teza moja brzmi: *Zjawisko zwane kulturą masową nie wymaga ani technicznych, ani innych rewolucyjnych przemian w muzeum, a tylko modyfikacji spożytkowania rezultatów pracy naukowej.*

Działalność muzealna — mówiąc w lapidarnym uproszczeniu — rozgrywa się w polu między dziełem sztuki a odbiorcą, przy czym dzieło sztuki jest elementem stałym, odbiorca zmiennym. Przemiany w działalności muzeum zależne są więc od odbiorcy. Odbiorca czasów kultury masowej może być jeszcze niedookreślony, ale daje się stwierdzić, że: dysponować on będzie większym zasobem podstawowych informacji o historii sztuki oraz że większa będzie jego potrzeba przeżyć indywidualnych. Potrzebne za-

tem będzie doskonalenie usług muzeum zarówno jako dostarczyciela informacji o dziełach sztuki, jak i dostarczyciela przeżyć estetycznych — poprzez umożliwienie z tymi dziełami kontaktu bezpośredniego.

Widz współczesny posiada — lub niebawem posiadać będzie — elementarne wiadomości z zakresu historii kultury, których dostarczają mu różne gatunki i środki przekazu społecznego (wg danych UNESCO z 1978 r. po świecie krąży np. 8 milionów drukowanych „Słoneczników” Van Gogha). W muzeum więc człowiek ów szukać będzie pełniejszej informacji niż np. w obejrzanym reportażu telewizyjnym. Przez pogłębioną informację rozumiem nie tyle obszerniejsze napisy objaśniające, ale przede wszystkim kontekst ekspozycyjny. Sądzę, że przyszły widz muzealny będzie wymagał od nas przemian w koncepcjach scenariuszy wystaw i galerii, oczekując raczej problemowych niż chronologicznych pokazów, prezentacji oryginałów uzupełnionej porównawczym materiałem niezabytkowym, czy też zestawiającej kulturę półwyspu europejskiego z innymi kontynentami itp. Muzeum będzie bowiem interesować owego wjzda jako — również — miejsce *education permanent*, na którą zapotrzebowanie społeczne będzie nadal wzrastać. Pogłębiona informacja to ponadto informacja formułowana w duchu dialogu: w miejsce kwalifikujących twierdzeń prostych pojawiać się winno sygnalizowanie aktualnych problemów badawczych, np. wątpliwości atrybucyjnych, interpretacyjnych, a więc wprowadzenie elementów prowokujących do zastanowienia. Należy przypuszczać, że element prowokacji intelektualnej będzie nieodzowny w przekazie informacyjnym — również muzealnym — wobec ogłuszonego masową oświatą obywatela. Ten dialogowy charakter informacji spełniałby ponadto postulat współuczestnictwa, partnerstwa wjzda, wprowadzałoby zatem do muzeów technikę obowiązującą w modelu współczesnej pedagogiki.

Naiwny entuzjazm, z jakim w nowoczesnej technice upatrywaliśmy sposobu na zintensyfikowanie odbioru sztuki — mamy chyba za sobą. Wiemy już, że to tylko inna forma dziewiętnastowiecznego cycerona, przekonanego, iż dzieło sztuki można przyswoić poprzez objaśnienie, iż daje się ono przetłumaczyć na słowa. Żywe czy mechaniczne oprowadzenie obsługuje zresztą tyl-

ko informacyjną funkcję muzeum, a podejrzewam przy tym, że jeśli niewłaściwie dostosowane do słuchacza — odwraca jego uwagę od własnych pytań i reakcji. Ponadto: liczniejsze i coraz powszechniej dostępne środki elektronicznej komunikacji przejmują i przejmować będą cały balast elementarnej oświaty z zakresu historii sztuki. Dlatego nowoczesna informacja w muzeum winna być zmodyfikowana — pogłębiona i ciekawsza w treściach, uwzględniających spektrum wyników badawczych. Informacja taka zawierać się winna tak w samej konstrukcji wystawy, jak i różnego rodzaju tekstach pomocniczych.

Przedstawiony w czerwcu 1979 r. raport dla Klubu Rzymskiego stwierdza paradoksalne przeciwieństwo między technicznymi i organizacyjnymi możliwościami współczesnych społeczeństw a brakiem ich moralnych i politycznych możliwości, by potencjał ten wykorzystywać; zrozumiałe jest więc, że Klub Rzymski głosi konieczność intelektualnej rewolucji. Postulat konieczności kształcenia innego niż — ogólnie mówiąc — techniczne umacnia w przeświadczeniu o szansach muzeum jeszcze w naszym stuleciu. Kształcenie osobowości rozumiane jako pomoc w określaniu siebie i swego czasu, jako przedkładanie różnych możliwych sposobów widzenia świata celem wyrobienia zdolności samodzielnej decyzji — nie może bowiem być wyłączną domeną zakładów nauczania. Kształcenie o jakie nam chodzi będzie coraz bardziej „w cenie”. Wiadomo przecież np., że bez przyswojenia historii myśli ludzkiej nie ma właściwego rozpoznania współczesności, które zresztą pomaga widzieć przyszłość (H. Leppien mówi o janusowej głowie muzeum). Podobnie dzieło sztuki nowej, pokazane np. w wielości układów odniesienia, zmusza do wyboru własnej interpretacji, może więc nawet reanimować zanikający nawyk samodzielnego myślenia. Metod dla tak kształtującego wjzda odbioru dzieła sztuki należy szukać nie w industrii, a raczej w technikach psychologów. Sądzę, że można by pewnie adaptować np. programy osobowej identyfikacji, o których jednak nie mamy w muzeach najmniejszego pojęcia (tak, jak nieznaną jest w polskich muzeach technika *learning by doing*). Wstydlivym paradoksem wydaje się fakt, że psychologia sztuki znana jest pracownikom muzeum w najlepszym razie ze wspomnień studiów,

że nawet studia podyplomowe dla muzealników nie mają w programie porządnego egzaminu z psychologii sztuki.

Ekspozycja muzealna, która ma spełniać m. in. rolę stymulatora indywidualności osobowej człowieka uspiętego dużymi dawkami informacji normatywnych — musi być inaczej niż one zbudowana. Uzupełniona elementami procesu badawczego albo zestawieniem interpretacji — współczesnych i dzieła, i widzowi, skonstruowana zatem bardziej konceptualistycznie niż klasyfikacyjnie — skłoni widza do odbioru krytycznego. Jak wiemy — wzbogaca on przeżycie estetyczne. Jest to więc drugi — prócz wspomnianej konieczności pogłębienia informacji objaśniającej — powód, dla którego w nowoczesnym muzeum należy oczekiwać zwiększenia nakładów pracy naukowej i koncepcyjnej na rzecz widza; trud ten polega i na tym, że ową rzetelną wiedzę przełożyć przyjdzie z języka wiedzy tajemnej na powszechnie zrozumiałą.

Wizualne doznania estetyczne to składnik wzbogacania osobowości, który będzie coraz powszechniej poszukiwany. A to głównie dlatego, że operująca obrazem kultura masowa (*civilisation de l'image* — mówi R. Huyghe) likwiduje analfabetyzm plastyczny, choć rzadko wykracza poza elementarz. Umiejący już czytać znaki plastyczne będą w konsekwencji szukali bardziej rafinowanych lektur. Będzie to prosta reakcja na paplaninę komiksu czy jakże częsty chaos wizualny reklamy. I jeżeli — analogicznie do Ligi Walki z Hałasem, uszkadzającym słuch i system nerwowy, powstanie Liga Regeneracji Wzrokowej — to z pewnością z siedzibą w muzeum. Poszukiwać będzie się w muzeum również mierników, skali porównawczej dla języka komunikacji obrazowej. Może powyższe perspektywy idealizują obywatela współczesności, jednakże faktem już obserwowanym jest mniejsze niż kilkadziesiąt lat temu onieśmienie i nabożny dystans przechodnia wobec wystaw sztuki.

Unifikacja form życia (i bogatych, i biedniejszych), jednolita strawa duchowa rozpylana mass-mediami — czynią indywidualną wizytę w muzeum cenną sposobnością do osobnego, własnego przeżycia, owego Gombrichowego dreszczu. Symptomaticznych takich tęsknot jest „Song o ciszy”, w którym Jonasz Kofta śpiewał o ogłuszonym dyskoteką, że *gdy się milczy, to apetyt*

przychodzi wilczy, na poezję co, być może, jest w nas. Jednakże o mechanizmie psychologicznym odbioru dzieła sztuki, choćby o sposobach na koncentrację wiemy w muzeach bardzo niewiele. Dlatego i w tym zakresie muzea muszą poszerzyć swój potencjał naukowy o takie elementy psychologii sztuki, by pozwoliły stosownie aranżować kontakt widza z dziełem. Nie obawiam się słowa „aranżacja”, bo anachronizmem jest mniemanie, iż łaska doznania estetycznego wpływa na odbiorcę automatycznie gdy stanie przed obrazem. Urządzamy galerie i wystawy najczęściej, jak własne mieszkania: aby prezentowały się gustownie, niezbyt bacząc na ile takie urządzenie wspomaga proces odbioru albo czy uwzględnia wygodę zwiedzającego (np. „styl laboratoryjny” zmusza widza do kontemplacji wyłącznie *en pied*). Jeśli dopuścimy wreszcie do współpracy psychologów — a Gombrich powiada, że *funkcja delectare jest zbyt ważna by pozostawić ją w rękach samych historyków sztuki* — to z pewnością zreformują oni nasze ekspozycje choćby wymogiem zmniejszenia objętości. Może wówczas rozwiną się np. koncepcje urządzenia galerii głównej (reprezentacyjnej, złożonej z arcydzieł czy „standardów”) oraz galerii studyjnej (uzupełniającej o zbiory magazynowe); są to pomysły znane od 100 lat, których urzeczywistnienie wszakże koliduje z kustoszowskimi nawykami i ambicjami prezentowania wszelkich nabytków w galerii głównej.

Narastająca sytuacja, w której muzea będą autentycznie potrzebne człowiekowi uwikłanemu w blaski i nędze kultury masowej, nie stawia przed muzeum zadań zasadniczo odmiennych. Błędne są moim zdaniem poglądy o konieczności zwiększenia atrakcji w muzeach do *swimming-pools* włącznie; nie mamy potrzeby startować w konkurencji *attraction-centers*, zwłaszcza że nie mamy w niej większych szans. Potrzebna jest natomiast zmiana usytuowania pracy naukowej w działaniach muzeum. Potrzebne jest np. zniesienie barier wewnątrzmuzealnych, które powodują, że opracowania zbiorów przebiegają często na niedostępnym laikowi piętze rozpraw i artykułów, rzadko, i powoli przyjmując kształt dostępniejszych nieco katalogów naukowych; że karty naukowe to przykry obowiązek drugiego piętra; że do opracowań zwanych popularnymi nie przywiązuje się większej wagi chociaż wiado-

mo, że dyletantyzm w oświacie muzealnej może wyrządzić więcej szkody niż brak tej oświaty (A. Grote). Widz muzealny epoki kultury masowej nie zadowolony się gawędą dla skautów, potrzebna będzie sprawna, szybsza transmisja wyników badawczych. Sądzę, że muzea mogłyby zbliżyć się do wymogów współczesnej — i przyszłej — publiczności likwidując tzw. działy oświatowe, a raczej przekształcając je w sekretariaty koordynujące. Taka reforma wymagałaby wielu pociągnięć organizacyjnych i finansowych, jak częściowa mechanizacja objaśnień ekspozycji, stworzenia stanowisk asystenta dyrektora do spraw

reklamy i dyżurnego konserwatora w podręcznej bibliotece, zrównania w walorach prestiżu (niekiedy w złotych) publikacji popularnych i specjalistycznych. To zresztą tylko propozycja możliwych zabiegów, przekonana bowiem jestem, że każde muzeum musi wypracować własne, specyficzne sposoby i metody autetycznych *public relations* — jeżeli muzea mają utrzymać dotychczasową pozycję wśród urządzeń społecznych.

* Uwagi te autorka przedstawiła na Sympozjum pn. „Muzea w epoce kultury masowej” we wrześniu 1979 r. w Gołuchowie i nie sądzi by straciły na aktualności.

Bożena Steinborn

Le travail scientifique dans les musées à l'époque de la culture de masse

Le phénomène qu'on appelle la culture de masse n'exige pas des changements techniques révolutionnaires mais seulement une certaine modification dans l'utilisation des résultats du travail scientifique. L'unification des formes sociales, „la nourriture intellectuelle” unifiée sont diffusés par les mass-media. Par contre, une visite solitaire au musée est une occasion précieuse à une réaction émotionnelle, individuelle et personnelle.

Mais notre savoir sur le mécanisme psychologique de la réception de l'objet de l'art, même sur le phénomène de la concentration reste très pauvre.

C'est pourquoi les musées doivent élargir leur potentiel scientifique et y introduire les éléments de la psychologie de l'art qui permettraient d'arranger le contact l'objet exposé — le visiteur d'une façon plus adéquate. Le moment est de

plus en plus proche où les musées seront authentiquement nécessaires à l'homme, vivant aux ombres et aux lumières de la culture de masse. Mais ce moment ne doit pas changer d'une façon essentielle les tâches du musée. Ce qui est nécessaire c'est un autre lieu du travail scientifique dans l'activité du musée. Par exemple, il faudrait supprimer les barrières intérieures dans le musée à cause desquelles les travaux scientifiques sur les collections se déroulent souvent au niveau souvent inaccessible aux „profanes”, celui des discours et des articles scientifiques qui rarement et lentement prennent une forme plus accessible. Le visiteur du musée de l'époque de la culture de masse ne se contentera pas d'une „causerie pour les scouts”. Il aura besoin d'une transmission vite et efficace des résultats des recherches scientifiques.

Iwona Grys

Współpraca międzynarodowa Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

Powołane oficjalnie do życia w 1952 r.¹ Muzeum Sportu i Turystyki już po kilku latach działalności nawiązało pierwsze kontakty międzynarodowe. Z biegiem lat rozrastały się one systematycznie stając się trwałym elementem działalności muzeum, obejmującym m. in. wymianę pracowników, wystaw, eksponatów i informacji naukowych z zagranicznymi muzeami sportu.

Pierwszym, większym impulsem do poznania zagranicznych muzeów sportu była ogłoszona

w IX edycji *International Directory of Arts* w 1967 r. lista 18 muzeów tego typu. Wcześniej młoda placówka muzealna miała już debiutanckie doświadczenia wystawiennicze za granicą, bowiem uczestniczyła w wystawie „Sporty zimowe” zorganizowanej przez Włoski Komitet Olimpijski z okazji VII Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Cortina d'Ampezzo (1956 r.) oraz w 1959 r. w „Międzynarodowej Wystawie Sportowej” w Turynie, której organizatorem był również Włoski Komitet Olimpijski. Na wystawach poka-

zano materiał ilustracyjny, fotograficzny oraz tkaniny artystyczne nagrodzone na Krajowych Olimpijskich Konkursach Sztuki.

Ze zbiorami warszawskiego muzeum zapoznali się na przestrzeni wielu lat dyrektorzy, większości liczących się, a także dopiero powstających europejskich muzeów sportu z Bazylei, Berlina, Budapesztu, Bukaresztu, Helsinek, Kolonii, Lipska, Lozanny, Moskwy, Pragi, Rygi i Tartu.

W Muzeum Sportu i Turystyki gościli pracownicy merytoryczni wielu muzeów sportu, głównie europejskich. Także pracownicy warszawskiego muzeum, na zasadach wymiany bezdewizowej, odwiedzali zagraniczne muzea sportu, poznając ich zbiory i specyfikę pracy.

Przez długie lata warszawskie muzeum nawiązywało się głównie na współpracę z muzeami z byłych krajów socjalistycznych. Spośród nich najdłuższe i najowocniejsze kontakty zanotowano z Muzeum Telesne Vychovy a Sportu w Pradze. Po przeszło ćwierćwieczu współpracy oba muzea mają we wspólnym dorobku wystawy, artykuły, wymianę eksponatów i informacji naukowych oraz dość dobrą znajomość swoich zbiorów.

Z krajów kapitalistycznych najwięcej sympatii i fachowej pomocy okazywało nam od lat Schweizerisches Turn — und Sportsmuseum w Bazylei, kierowane przez F. K. Mathysa. W tym przypadku także możemy mówić o częstej wymianie doświadczeń, wystaw i eksponatów.

W 1971 r. MSiT po raz pierwszy zorganizowało udział Polaków w III Międzynarodowym Biennale „Sport w sztukach pięknych”. Znanie zainteresowanie muzeum sztuką o tematyce sportowej, wsparte jego interesującą kolekcją współczesnej sztuki o tematyce sportowej oraz wysoki poziom prac prezentowanych w Hiszpanii sprawiły, że MSiT organizowało 7 razy udział Polaków w tej liczącej się międzynarodowej imprezie. Pokłosiem tego udziału były zakupy wielu prac do zbiorów muzeum oraz wystawy czasowe. Uczestnictwo Polaków w hiszpańskim biennale jest specyficzne i odmienne od regularnej współpracy pomiędzy muzeami, ale dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu oraz wielu sukcesom Polaków plasuje się wysoko w dokonaniach MSiT na arenie międzynarodowej².

Przyjętym wśród muzealników obyczajem jest przekazywanie pomiędzy muzeami w darze eksponatów, materiałów reklamowych i wydaw-

nictw. Wieloletnie kontakty międzynarodowe MSiT sprawiły, że w kolekcji muzealnej znalazło się ok. 200 pozycji pochodzących z takich przekazów. Nie są to zazwyczaj dary bardzo cenne, ale swoją obcą proweniencją tworzą w kolekcji muzealnej zbiór materiałów dotyczących sportu obcego. Ponieważ MSiT programowo gromadzi dokumentację sportu polskiego, takie wzbogacenie zbiorów jest zawsze bardzo interesujące.

Oddzielną pozycję w dziale darów stanowią książki i materiały archiwalne. W księgach wpływów MSiT zanotowano 65 razy przekazy z muzeów zagranicznych. Zbiór liczy ponad 300 pozycji. Dobrą tradycją stało się przesyłanie do biblioteki MSiT katalogów, folderów wystaw czasowych, informatorów i przewodników po muzeach sportu, pocztówek i prospektów. Obecnie Muzeum Sportu i Turystyki dysponuje unikalnym zbiorem materiałów obrazującym dorobek i działalność wielu zagranicznych muzeów sportu.

Najbardziej wymiernym owocem współpracy pomiędzy muzeami są wystawy. Do końca 1990 r. Muzeum Sportu i Turystyki miało w swoim dorobku 10 wystaw przygotowanych za granicą, 7 wystaw z zagranicznych muzeów sportu zaprezentowanych w salach muzeum oraz współdział w 6 wystawach zagranicznych. Niewątpliwie, prezentowanie zapraszanych wystaw oraz przygotowywanie własnych propozycji za granicę wzbogaca doświadczenia muzealne obu stron, przynosi nowe, często oryginalne publikacje, inspirowane do dalszych, doskonalszych kontaktów promujących kulturę swojego kraju oraz prezentujących dorobek własnego muzeum.

I. Wystawy ze zbiorów MSiT prezentowane za granicą:

1. „Polski plakat sportowy”, Schweizerisches Turn — und Sportsmuseum, Bazylea, 1970 r.
2. „Polski plakat sportowy”, Muzeum Telesne Vychovy a Sportu, Praga, 1971 r.
3. „Polskie tkaniny o tematyce sportowej”, Schweizerisches Turn — und Sportsmuseum, Bazylea, 1976 r.
4. „Polska tkanina artystyczna o tematyce sportowej”, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Lipsk, 1977 r.
5. „Wychowanie fizyczne i sport w sztuce pol-

skiej”, Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, Lipsk, 1977 r.

6. „Sport w sztuce polskiej 1944—1984”, Test-nevelési és Sportmúzeum, Budapeszt, 1984 r.

7. „Sport w sztuce polskiej”, Ośrodek Kultury i Informacji Polskiej, Budapeszt, 1986 r.

8. „Sport we współczesnej sztuce polskiej — medale i plakaty”, Muzeum Telesne Vychovy a Sportu, Praga, 1987 r.

9. „Polacy na igrzyskach olimpijskich 1924—1988”, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Budapeszt, 1988 r.

10. „Człowiek, zdrowie, sport — współczesny polski plakat sportowy”, Centralnyj Muziej Fizkultury i Sporta SSSR, Moskwa, 1990 r.

II. Wystawy zagraniczne w MSiT:

1. „Sport w medalierstwie”, 1972 r., wystawa zbiorowa (Polska, Czechosłowacja, Węgry, Szwajcaria i Bułgaria).

2. „Szwajcarskie gry narodowe” 1972 r., wystawa ze zbiorów Schweizerisches Turn-und Sportsmuseum.

3. „Zapasy i fechtunek w rysunkach Albrechta Dürera”, 1976 r., wystawa ze zbiorów Schweizerisches Turn-und Sportsmuseum.

4. „Sport w sztuce”, 1979 r., wystawa ze zbiorów Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego w Lipsku.

5. „Czeski medal i plakat sportowy”, 1988 r., wystawa ze zbiorów Muzeum Telesne Vychovy a Sportu.

6. „Pamiątkowe tarcze strzeleckie z XIX w.”, 1990 r., wystawa ze zbiorów Muzeum Wojewodiny w Nowym Sadzie.

7. Niemiecka fotografia sportowa, 1990 r., wystawa ze zbiorów Sportmuseum Leipzig.

III. Współdział w wystawach zagranicznych:

1. „Sporty zimowe”, Cortina d’Ampezzo, 1956 r., wystawa przygotowana przez Włoski Komitet Olimpijski.

2. „Międzynarodowa wystawa sportu”, Turyn, 1959 r., wystawa przygotowana przez Włoski Komitet Olimpijski.

3. „Plakat sportowy”, Diapoli, 1975 r.

4. „Międzynarodowa wystawa plakatu sportowego i turystycznego”, Praga, 1975 r.

5. „Plakat sportowy”, Paryż, 1976 r.

6. „Wystawa sportu”, Bangkok, 1982 r.

Większość wystaw przygotowanych przez MSiT to wystawy plastyki. Sztuka o tematyce

sportowej jest najciekawszą propozycją polskiego muzeum. Zapraszające placówki zazwyczaj nie dysponują w ogóle zbiorami sztuki lub mają bardzo skromne kolekcje, tak więc pokaz polskich prac jest ciekawym dopełnieniem ich własnych ekspozycji oraz pokazaniem jednej z dróg gromadzenia eksponatów w muzeum sportu.

Spośród dotychczasowych wystaw sztuki ze zbiorów MSiT, wszystkie spotkały się z życzliwym przyjęciem, a za największy sukces należy uznać wystawę „Polskie tkaniny o tematyce sportowej” pokazaną w 1976 r. w Bazylei, recenzowaną w licznych czasopismach specjalistycznych i prasie codziennej oraz retrospektywną wystawę „Sport w sztuce polskiej 1944—1988”, eksponowaną w Budapeszcie w 1984 r. Wystawa przygotowana przy współpracy z Ministerstwem Spraw Zagranicznych prezentowała 153 prace ze zbiorów własnych z zakresu malarstwa, grafiki, rysunku, medalierstwa i tkaniny artystycznej³.

Wystawy zapraszane do MSiT obejmowały bardziej różnorodną tematykę. Najtrudniejszym i najciekawszym przedsięwzięciem była niewątpliwie wystawa „Sport w medalierstwie”. Przygotowywana wspólnie ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków składała się z dwóch części: obejmującej medalierstwo sportowe do 1914 r. oraz lata po II wojnie światowej. Zbiór prezentowany na wystawie obejmował 15 medali bułgarskich, 117 czeskich, 115 węgierskich, 50 szwajcarskich oraz 365 polskich. Ekspozyty pochodziły z zaprzyjaźnionych muzeów sportu, Muzeum Narodowego w Warszawie oraz zbiorów własnych MSiT.

Współpraca przy tej wystawie stała się poligonem doświadczalnym w organizacji wystaw we współpracy z zagranicznymi muzeami sportu. Z nabytych wówczas doświadczeń korzystano przy wielu następnych wystawach.

Bardzo bogaty w doświadczenia wystawienicze okazał się dla MSiT rok 1990. Na szczególne wyróżnienie zasługuje wystawa przygotowana przez Muzeum Wojewodiny z Nowego Sadu „Pamiątkowe tarcze strzeleckie z XIX wieku”. Autorzy wystawy nazwali ją *historiograficzną i muzealną syntezą bogatej przeszłości tego najstarszego i najbardziej elitarnego sportu w Wojewodinie, który od końca XVII w. przekształcił się w stopniowo w masowy ruch fizycznej Wojewodiny*.

Na wystawie zaprezentowano 60 tarcz, których fundatorami byli członkowie Nowosadzkiej Drużyny Strzeleckiej (zał. 1790 r.) i Panczewskiej Drużyny Strzeleckiej (zał. 1813 r.) Pochodzące z lat osiemdziesiątych XIX w., tj. z okresu największego rozkwitu obu drużyn, tarcze o wymiarach 50×50 cm były wykonane techniką olejną na płótnie, papierze oraz drewnianej desce. Tematyka pamiątkowych tarcz, do których oddawano tylko po jednym lub kilka honorowych strzałów podczas świąt strzeleckich, była bardzo różnorodna. Najczęściej były to sceny z życia codziennego mieszczan i wieśniaków, sceny rodzajowe z karczm i odpustów, pejzaże, ilustracje legend i przysłów, portrety kobiet i mężczyzn, sceny myśliwskie oraz bardzo często zwierzęta i kwiaty. Autorzy wszystkich prezentowanych prac są dzisiaj nieznani, tak samo jak i warsztaty, w których one powstały, chociaż na większości tarcz można zauważyć wyraźne wpływy niemieckie. Pewne przesłanki przemawiają również za tym, że w samym Nowym Sadzie istniał warsztat wykonujący takie tarcze.

Wystawę dopełniały eksponaty związane z Drużynami Strzeleckimi Panczewa i Nowego Sadu, sztandar Miejskiej Drużyny Strzeleckiej z 1928 r., kolekcja strzelb do strzelania precyzyjnego XIX—XX w., plakaty i puchar подарowany Strzeleckiej Drużynie w Panczewie przez cesarza Franciszka Józefa w 1852 r.

Interesująca kolekcja z Muzeum Wojewodiny była prezentowana już w wielu muzeach Jugosławii oraz za granicą. W Warszawie również wzbudziła zainteresowanie, tym bardziej, że była to pierwsza w naszych salach wystawa dotycząca problematyki strzeleckiej.

Także w roku 1990 Muzeum Sportu z Lipska przestawiło w MSiT, prezentowaną wcześniej we własnej siedzibie wystawę „Niemiecka fotografia sportowa”. Była to pierwsza wystawa fotografii sportowej przygotowana przez lipskie muzeum. Muzeum Sportu w Lipsku zwróciło się do czterech fotografików średniego i młodego pokolenia — Eberhadra Thonfelda (ur. 1952), Thomasa Hartricha (ur. 1955), Franka Wagnera (ur. 1959) i Christopha Hohne (ur. 1941), którzy przejawiają szczególne zainteresowanie tematyką sportową — o zaprezentowanie w fotografii czarno-białej swoich wizji sportu.

W stosunku do lipskiej wystawy w Warszawie

została rozszerzona o oryginalne fotografie z lat 1897—1930, ukazujące najmodniejsze wówczas dyscypliny sportu — gimnastykę, kolarstwo, ciężką atletykę. Ta część wystawy była dla MSiT szczególnie interesująca, bowiem wystawy fotografii, zwłaszcza dawniej były już w Warszawie wielokrotnie eksponowane, można więc było dokonać wielu interesujących porównań.

Za granicą Muzeum Sportu i Turystyki pokazało w ubiegłym roku wystwę polskiego plakatu sportowego i turystycznego. Organizator wystawy, Centralne Muzeum Kultury Fizycznej i Sportu ZSRR, zaprosił warszawskie muzeum do zaprezentowania w Moskwie wystawy, w wynajętej na ten cel cerkwi Szymona Słupnika z XVII w. przy Prospekcie Kalinina, ponieważ trwają prace adaptacyjne w Pałacu Razumowskich, do którego Centralne Muzeum wprowadzi się dopiero w roku przyszłym.

Do ekspozycji przygotowano 250 plakatów ze zbiorów własnych, pochodzących z lat 1950—1989, które eksponowano w sześciu działach: Upowszechnianie sportu, zdrowia; Spartakiady; Imprezy sportowe; Igrzyska olimpijskie; Kultura, sport i sztuka; Turystyka.

Bogata panorama twórczości najwybitniejszych polskich plakacistów spotkała się z tak dużym zainteresowaniem moskwian, że wystawę musiało przedłużyć.

Planowane rewizyty wystaw MSiT będą również wystawami sztuki. Do Nowego Sadu pojedzie tkanina artystyczna ze zbiorów muzeum, a w Lipsku pokazemy polski plakat i artystyczne medalierstwo sportowe.

Na drugą połowę lat osiemdziesiątych przypadły pierwsze światowe spotkania dyrektorów muzeum sportu. Na zaproszenie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego w Lozannie spotkali się szefowie placówek muzealnych z 35 krajów (1985 r.) i 49 krajów (1989 r.) oraz w Barcelonie z 21 krajów (1991 r.). Szybko rosnąca liczba mmuzeów zajmujących się sportem sprawiła, że przez coraz większą liczbę osób zainteresowanych tą problematyką była odczuwana potrzeba wymiany doświadczeń na szerszym, niż kontakty dwustronne, forum. Temu zapotrzebowaniu wyszła naprzeciw inicjatywa Przewodniczącego Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego Antonio Samarancha. Oba lozańskie spotkania — w opinii uczestników — spełniły swoją interesującą i zapładniającą rolę.

W pewnej części za pochodną spotkań w Szwajcarii można uznać próby stworzenia federacji muzeów sportu krajów nadbałtyckich (inicjatywa Muzeum Sportu w Tartu, 1990 r.) oraz powołanie do życia (Sofia, 1990 r.) Stowarzyszenia historyków kultury fizycznej krajów nadbałkańskich, które będzie skupiało także przedstawicieli muzeów sportu tych krajów.

Uczestnicząc w rodzącym się światowym ruchu muzeów sportu i obserwując próby ponadnarodowych kontaktów przedstawicieli tych placówek warszawskie Muzeum Sportu i Turystyki ma sporą dozę satysfakcji, bowiem samo nie mając doświadczenia ani zbyt dużych możliwości finan-

sowych, od wielu lat przywiązywało wielką wagę do włączenia polskiego muzeum w krwioobieg światowego muzealnictwa sportowego.

Kończąc 40 lat działalności Muzeum Sportu i Turystyki zamyka je satysfakcjonującym bilansem kontaktów międzynarodowych. Dynamika powstawania i rozwoju muzeów sportu wskazuje, że współpraca międzynarodowa będzie w najbliższych latach intensywnie kontynuowana i to na wielu płaszczyznach, jednak warszawskiemu muzeum bardzo trudno jest dzisiaj określić, z powodu trudnej sytuacji finansowej, rozmiary swojego w niej udziału.

Przypisy

1. Pierwsze prace nad tworzeniem muzeum podjęto już w 1949 r. Z datą 27 X 1952 ukazało się Zarządzenie nr 44 Przewodniczącego Głównego Komitetu Kultury Fizycznej w sprawie *Zorganizowania zbiorów eksponatów muzealnych z dziedziny kultury fizycznej i sportu*. Nazwa Muzeum była kilkakrotnie zmieniana — Muzeum Sportu, Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki, Muzeum Sportu i Turystyki.

2. W. Królak, *Udział Polski w Międzynarodowym Biennale „Sport w sztukach pięknych”*. „Studia i Materiały” t. II: 1978 s. 56—78; *Udział polskich plastyków w Międzynarodowym Biennale „Sport w sztukach pięknych”*. „Studia i Materiały” t. V: 1989 s. 101—111.

3. W. Królak, *„Sport w sztuce” w Budapeszcie*. „Studia i Materiały” t. V: 1989 s. 73—76.

Iwona Gryś

La collaboration internationale du Musée du Sport et du Tourisme à Varsovie

Le Musée du Sport et du Tourisme à Varsovie, active depuis 1952, a noué ses premiers contacts internationaux déjà la fin des années cinquante. Pendant plus de trente ans le musée varsovien maintient les contacts avec plus de dix musées du sport. Ceux avec Muzeum Telesne Vychovy a Sportu à Praha, Schweizerisches Turn und Sports Museum à Bâle, Musée de Voïvodine à Novy Sad, Testnevelési es Sportsmuzeum à Budapest, Sportsmuseum Leipzig sont particulièrement proches. Le fruit de ces contacts sont de nombreuses visites des directeurs de musées l'échange des employes, la présentation des expositions, les échanges des informations scientifiques, des publications communes.

Jusqu'à la fin de 1990 le musée varsovien a organisé à l'étranger dix expositions temporaires, présentant surtout l'art consacré au sport. Dans le siège du musée à Varsovie on

montré sept expositions des musées étrangers, dont la plus originale était sans doute celle du Musée de Voïvodie à Novy Sad présentant des "Cibles commémoratives du XIX^{ème} siècle" (depuis 1973 ce musée s'occupe aussi des problèmes du sport de Voïvodie). Le Musée varsovien participait aussi à six autres expositions internationales consacrées au sport.

Le travail et l'expérience du Musée du Sport et du Tourisme polonais sont depuis longtemps appréciés par les muséologues du monde entier. Des musées du sport nouvellement créés dans beaucoup de pays profitent de ses expériences.

Des rencontres internationales des directeurs du musée du sport ont commencé dans les années quatre vingt (Lausanne 1985, Barcelone 1991) et le musée varsovien y participe vivement.

Kolekcja broni polskiej w Arsenale Ermitażu

Broń zajmowała zawsze jedno z czołowych miejsc wśród zabytków kultury materialnej, jako że może ona przekazać znacznie więcej informacji o minionych epokach, aniżeli inne wytwory rzemiosła artystycznego. Dawne uzbrojenie nosi znamię swych czasów i jest świadectwem poziomu kultury. Odnosi się to także w całej swej rozciągłości do broni polskiej. Na przykład wyrazistość szlacheckiej szabli czy husarskiego półzbrojka z XVII w. może być znakomitą ilustracją dziejów Polski epoki sarmatyzmu. Poza tym dawna broń polska, bez związku z historią kraju w sensie ogólnym, jest niezwykle interesująca jako forma rzemiosła artystycznego. Być może ustępuje ona poziomem wykonania wzorom niemieckim czy włoskim, lecz bezsporna jest oryginalność konstrukcji i dekoracyjności broni polskiej. Dlatego też broń polska przyciągała zawsze uwagę uczonych zajmujących się historią uzbrojenia.

W ciągu ostatnich stu lat powstała polska szkoła badaczy broni polskiej, którą reprezentowali i reprezentują Z. Bocheński, W. Dziewanowski, B. Gembarzewski, S. Mayer, A. Nadolski, Z. Żygulski i wielu innych.

W Rosji i w Związku Radzieckim broni polskiej poświęcono także wiele uwagi. Badania prowadzone były przede wszystkim w oparciu o istniejące kolekcje. Jedną z najbogatszych jest kolekcja z Muzeum Historycznego we Lwowie. Zostały do niej ongiś włączone zbiory, istniejącego do II wojny światowej, Muzeum im. Jana III, zbiory Orzechowicza, zbiory Muzeum Lubomirskich, a także przedmioty z innych kolekcji, muzeum posiada bogaty zbiór półzbrojaków i skrzydeł husarskich.¹

Interesująca, zarówno ze względu na zebrane obiekty, jak i sposób ich gromadzenia, jest kolekcja polskiej broni w Zbrojowni Moskiewskiego Kremla. Liczne przedmioty zebrane tutaj znalazły się na Kremlu jeszcze w XVII w., przy czym ich pochodzenie zostało zapisane w ówczesnych dokumentach. W zbrojowni znajduje się też broń wykonana całkowicie w Moskwie, lecz przez majstrów — wychodźców z Rzeczypospolitej. Są tu także prace wykonane wedle

polских i litewskich wzorów.² Kolekcji ze Zbrojowni Moskiewskiego Kremla nie ustępują zbiory Muzeum Historycznego w Moskwie.

Niewielka, lecz interesująca, kolekcja polsko-litewskiej broni znajduje się w Muzeum Historyczno-Wojskowym w Kownie i w Litewskim Państwowym Muzeum Historycznym w Wilnie. Inne, skromniejsze zbiory, znajdują się w licznych muzeach ZSRR.

Arsenał Państwowego Emitażu w Leningradzie stanowi jedną z najbogatszych radzieckich kolekcji dawnego uzbrojenia i liczy ponad 15000 obiektów. Około 200 z nich, to broń polska. Kolekcja powstawała na przestrzeni wieków, zmieniała się liczbowo i jakościowo.

Początek zbiorom uzbrojenia znajdującego się obecnie w Ermitażu dał Wielki Książę Mikołaj Pawłowicz (od 1825 r. do 1855 r. car Mikołaj I). Pierwszym obiektem była szabla turecka zdobyta w czasie kampanii na Dunaju w 1811 r.³

Zbiory zgromadzone były najpierw w Gabinetie Wielkiego Księcia w pałacu Aniczkowa w Sankt-Petersburgu, potem w pałacu Aleksandrowskim w Carskim Siole (dziś miasto Puszkina). Zbiory szybko się jednak powiększały i należało znaleźć większe pomieszczenie, aniżeli dwie sale w pałacu Aleksandrowskim. W 1834 r. na rozkaz Mikołaja I na kolekcję uzbrojenia przeznaczono pawilon Mon Bijou zbudowany wcześniej w parku w Carskim Siole. Był to niewielki zameczek z czterema wieżami w stylu neoromantycznym w pełni odpowiadający charakterowi kolekcji. Od tego czasu „zbrojownia” Mikołaja I uzyskała oficjalne miano „Arsenału Jego Imperatorskiej Wysokości w Carskim Siole” lub „Arsenału w Carskim Siole”. „Arsenał w Carskim Siole” istniał do 1886 r., ale już rok wcześniej zapadła decyzja o przeniesieniu go do Ermitażu, gdzie zbiory włączono do bogatej kolekcji Bazylewskiego, w skład której wchodziły dzieła sztuki średniowiecznej. Powstał wówczas Dział Średniowiecza i Odrodzenia. W 1888 r. otwarto nową ekspozycję, w której szeroko reprezentowane było uzbrojenie. Od tego czasu datuje się istnienie Arsenału w Ermitażu. Zbiory jego znacznie się powiększyły w porównaniu z kolekcją z Cars-

kiego Siola. Zmieniła się też częściowo — na skutek różnych wydarzeń — sama kolekcja. Jednakże niezmiennie ważne miejsce pośród zbiorów zajmowała broń polska.

Poszczególne eksponaty polskiego uzbrojenia znalazły się w zbiorach jeszcze przed powstaniem Arsenалу w Carskim Siole. W 1818 r. zgodnie z Rejestrem Arsenalu Monarchy Cesarewicza przechowywanym obecnie w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym były tam cztery przedmioty polskiej proweniencji: *palasz*, „*dwa stare tloki pieczętne miedziane z wyobrażeniem Bogurodzicy*” i *polski „tłok wzorcowy miedziany”*⁴. W 1822 r., jak wynika z rejestru, w kolekcji znajdowało się 21 sztuk broni polskiej.

W następnym dziesięcioleciu kolekcja polska znacznie się wzbogaciła. W 1831 r. zakupiono „arsenał” artysty malarza A. Orłowskiego, na który złożyła się broń rosyjska i polska z XVII i XVIII w. W ciągu pięciu lat (1831—1836) Arsenał w Carskim Siole wszedł w posiadanie najliczniejszej kolekcji broni polskiej. Były to

przedmioty skonfiskowane w Polsce, a pochodzące z prywatnych i publicznych zbiorów, które trafiły do Rosji po zdławieniu powstania 1831 r. Pierwsze skrzynie z przedmiotami przechowywane były w pałacu Marmurowym, potem w Ermitażu, gdzie zostały przekazane do poszczególnych kolekcji. Zachował się spis tych obiektów. Jest on sporządzony w języku francuskim, ale zawiera rosyjskie komentarze na temat dalszych ich losów. Z całą pewnością uwagi poczynił własnoręcznie car Mikołaj I, jako że jedynie on mógł podejmować takie decyzje.⁵

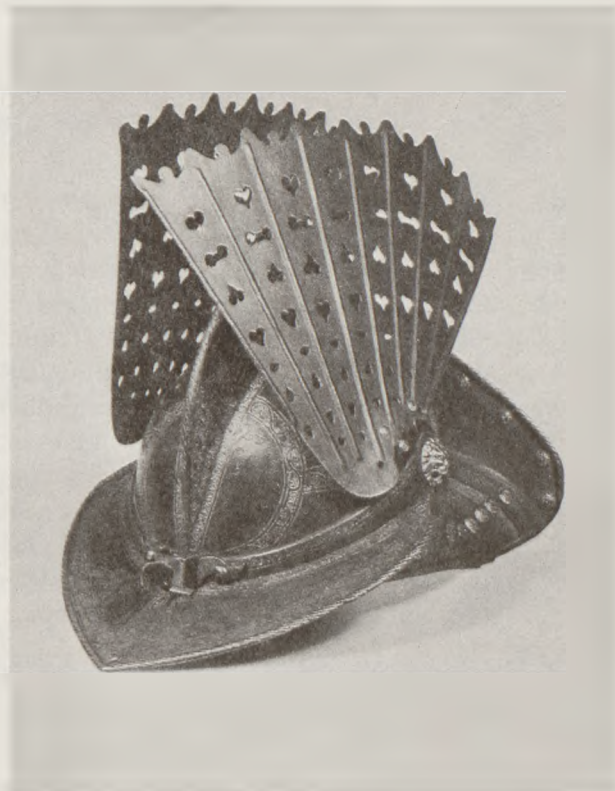
Ze skonfiskowanych w Polsce przedmiotów w 1836 r. Arsenał otrzymał 57 sztuk. Poza tym do Arsenalu trafiła część skarbcza Radziwiłłów z Nieświeża. Skarbiec skonfiskowany został jeszcze w 1813 r. i przez 23 lata był przechowywany w Gabinetcie Jego Wysokości. Znaczną część skarbcza stanowiły wyroby złotnicze, drogocenna zastawa stołowa itp. Naliczono też 62 sztuki broni.⁶ Dzięki temu kolekcja polska Arsenalu w Carskim Siole wzrosła do 260 obiektów, jak

43. Napierśnik zbroii husarskiej, XVII w.

43. Plastron de l'armure des housards.

44. Szturmak z przełomu XVI i XVII w. ze skrzydłami XVIII w.

44. Arquebuse, fin du XVIème, début du XVIIème siècle.





45. Szabla, Lwów, koniec XVII w.
45. Sabre, Lwów, fin du XVIIème s.

zostało to zaznaczone w katalogu sporządzonym przez pierwszego zarządcę — inwentaryzatora Arsenалу.⁷ Jako obiekty polskie przedstawił on 40 szabli, 32 miecze i szpady, 79 kopii i halabard, 16 strzelb, 3 zbroje, 50 hełmów itp. Wszystkie te dane uznać należy za przybliżone, gdyż zajmujący się Arsenalem nie potrafili bezbłędnie określić pochodzenia tego czy innego obiektu. Tak było na przykład z napierśnikiem ozdobionym krzyżem kawalerskim i medalionem Panny Marii Niepokalanego Poczęcia. Dziś nie budzi wątpliwości, że należał on do zbroi husarskiego towarzysza. W Arsenale w Carskim Siole napierśnik uważany był za *zbroję rycerza zakonu niemieckiego z XVI w.*⁸ W podobny sposób mogły być datowane także inne polskie obiekty, lub przeciwnie — za polskie uznano całkowicie obce egzemplarze uzbrojenia. Jednak-

że, biorąc pod uwagę nawet pomyłki pierwszych inwentaryzatorów zasobów w Carskim Siole, pewne jest, że broń polska zajmowała jedno z czołowych miejsc w zbiorach.

Nabytki z 1836 r. — należy mniemać — były najznaczniejszymi w formowanej kolekcji polskiego oręża. Także później zbiory wzbogacały się o pojedyncze egzemplarze pochodzące z darowizn i zakupów. I tak w 1840 r. w czasie pobytu w Warszawie car Mikołaj I nabył od hrabiego Franciszka Potockiego 40 sztuk broni, w tym także polskiej. Kilka szabli zakupiono ze zbiorów innych magnatów.

Po kampanii 1863—1864 w Polsce Arsenał w Carskim Siole wzbogacił się o nowe trofea. Tym razem były one jednak znacznie skromniejsze, zarówno pod względem liczby, jak i wartości artystycznej. W każdym razie, po przekazaniu zbiorów Arsenалу do Ermitażu znaczna część tych przedmiotów pozostała w Carskim Siole, głównie dlatego, że nie nadawała się do eksponowania w muzeum o tak wysokiej randze. W nowym Dziale Średniowiecza i Odrodzenia powstała „Sala polska”, w której wystawiono 87 sztuk ciekawszych przykładów starego polskiego oręża.⁹

Po Rewolucji Październikowej zbiory Ermitażu — podobnie jak innych muzeów — były uzupełniane w wyniku nacjonalizacji licznych kolekcji prywatnych. Dla polskiej kolekcji z Arsenалу w Ermitażu najbardziej znaczące — o ironio! — było nabycie kolekcji broni F. J. Paskiewicza, syna wybitnego wojskowego I. F. Paskiewicza (1782—1856). W czasie wojen na Kaukazie, w kampaniach polskich oraz na Węgrzech zebrał Paskiewicz różnego rodzaju oręż. Były to trofea i dary. Podczas przekazania tej kolekcji do Ermitażu w 1923 r. spośród 600 przedmiotów znajdowało się 46 obiektów proveniencji polskiej.¹⁰

W latach dwudziestych kolekcja broni polskiej winna była stać się jedną z najbardziej reprezentatywnych w zbiorach Arsenалу. Jednakże po zakończeniu wojny polsko-radzieckiej i po zawarciu pokoju Ryskiego, Rosja Radziecka — zgodnie z warunkami traktatu pokojowego — została zobligowana do zwrotu stronie polskiej dzieł sztuki skonfiskowanych wcześniej przez rząd carski na terytorium Polski. Utworzona została polsko-radziecka komisja, której zadaniem było

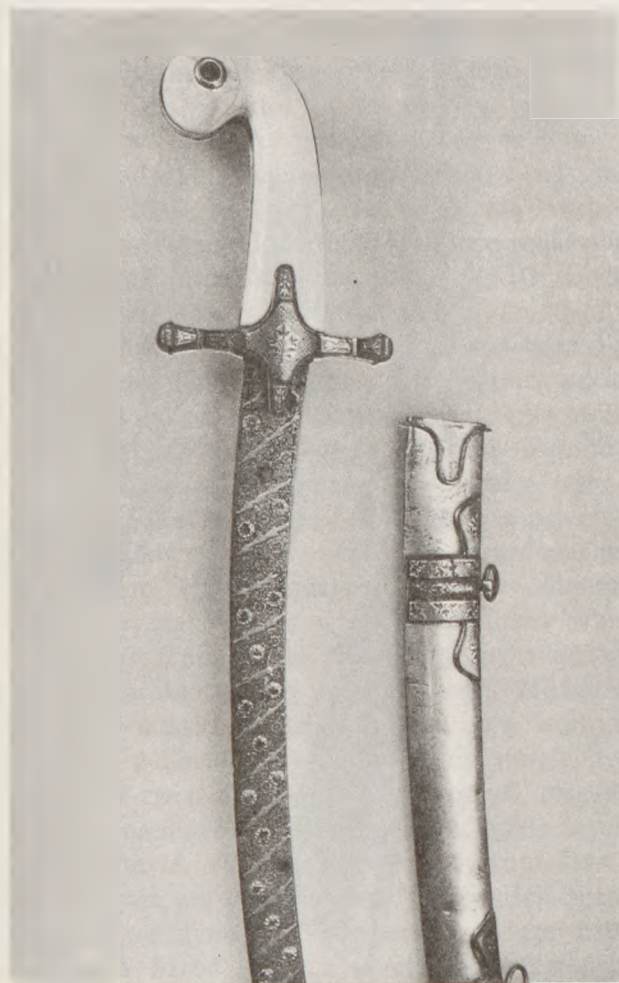
ujawnienie w różnych rosyjskich zbiorach przedmiotów należących do Polski.

Prace rewidykacyjne prowadzone były kilka lat i czasami przybierały nawet dramatyczny obrót, kiedy trzeba było dekompletować istniejące już zbiory. Poza tym, z biegiem lat liczne przedmioty, o które upominała się strona polska nie zostały odnalezione. Innych żądano bezpodstawnie, albowiem nie zostały skonfiskowane, ale pozyskane w drodze kupna, darowizny czy spuścizny. Na skutek żądań strony polskiej powstało wiele nieporozumień w sprawie zwrotu miecza koronacyjnego zwanego Szczerbcem znajdującego się w Ermitażu. Autentyczny Szczerbiec przechowywany był w Skarbcu Koronnym na Wawelu do 1795 r., kiedy to zamek został obrabowany przez Prusaków. Autentyczność miecza z Ermitażu budzi poważne wątpliwości. Istnieje przypusz-

czenie, że jest to kopia oryginalnego Szczerbca przechowywana w zamku w Nieświeżu, która zginęła jeszcze przed konfiskatą skarbcza Radziwiłłów w 1813 r. I ta właśnie kopia została odkryta po kilku latach i — zmieniając kolejno dwóch właścicieli — znalazła się w zbiorach A.P. Bazylewskiego, a te z kolei przekazano w 1884 r. do Ermitażu. W ten sposób pozyskany jako zakup egzemplarz Szczerbca nie podlegał zwrotowi, co zostało udowodnione przez stronę radziecką. Niemniej jednak Szczerbiec jest dziś prezentowany w zbiorach Wawelskich, a stało się tak w wyniku porozumienia pomiędzy stronami. Szczerbiec, a także jedyna istniejąca w Arsenale Ermitażu kompletna karacena (z rzeczy nie podlegających rewindykacji) zostały przekazane do Polski jako ekwiwalent za liczne przedmioty, z których strona polska zrezygnowała.

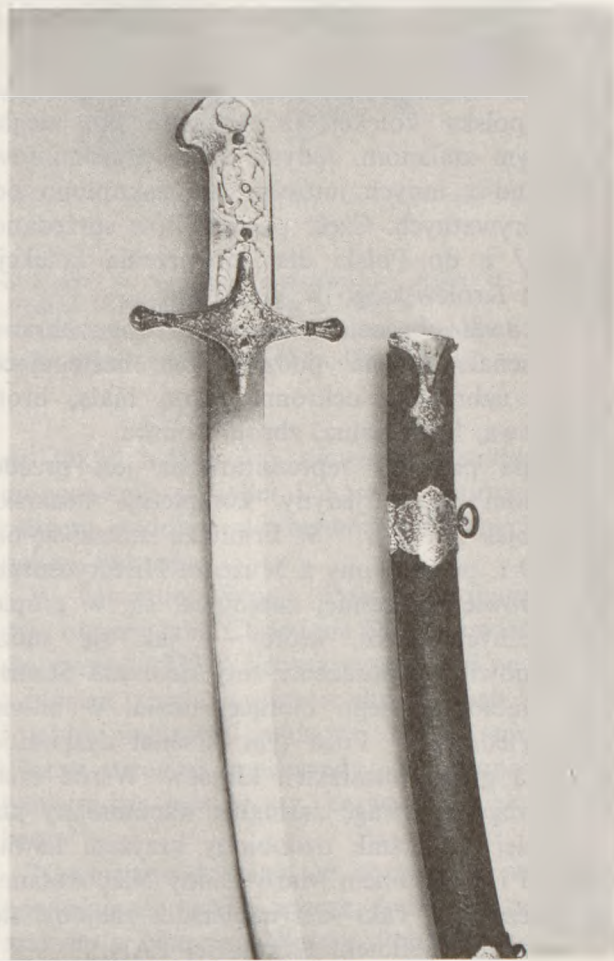
46. Szabla, Lwów, pierwsza połowa XVIII w.

46. Sabre, Lwów, première moitié du XVIIIème s.



47. Karabela, XVIII w.

47. Epée recourbée polonaise, XVIIIème s.



Ogółem do zwrotu dla strony polskiej, zgodnie z artykułem XI traktatu pokojowego w Rydze, z Arsenалу w Ermitażu przekazano do Polski 175 sztuk broni skonfiskowanej częściowo przez władze carskie w Nieświeżu, w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Warszawie i w majątkach polskich powstańców.¹¹

Wśród tego oręża znajdują się m.in. takie przedmioty, jak: miecz i pas z czapką podarowane Janowi III Sobieskiemu przez papieża Innocentego XI za pokonanie Turków pod Wiedniem, szabla i miecz Kościuszki, buławy przypisywane Stefanowi Czarnieckiemu i Władysławowi IV, a także inne przedmioty cenne z historycznego i artystycznego punktu widzenia. W 1928 r. (w albumie Z. Żygulskiego *Stara broń w polskich zbiorach*, Warszawa 1982 r. przez pomyłkę zapisano rok 1924) broń została przekazana do Polski.

Bezsprzecznie oddanie Polsce w 1928 r. części zbiorów odbiło się ujemnie na wartości kolekcji broni polskiej w Ermitażu. Jednakże pocieszające jest, iż w ten sposób dopełniła się sprawiedliwość dziejowa i polskie muzea odzyskały eksponaty, które im się prawnie należały. W okresie późniejszym polska kolekcja z Arsenалу nie uległa większym zmianom. Jedynie kilka przedmiotów uzyskano z innych muzeów lub zakupiono od osób prywatnych. Część przedmiotów sprzedano w 1977 r. do Polski dla odtworzenia kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie.

W chwili obecnej całą polską broń zebraną w Arsenale można podzielić na następujące grupy: uzbrojenie ochronne, broń biała, broń obuchowa, broń palna, zbroja końska.

Grupa pierwsza reprezentowana jest przede wszystkim przez jedyny kompletny husarski półzbrojek z XVI w.¹² W Ermitażu znalazł się on w 1949 r. przeniesiony z Muzeum Historycznego we Lwowie. Wcześniej znajdował się w grupie identycznych zbroi, które — jak się sądzi — stanowiły wyposażenie roty hetmana Stanisława Jabłonowskiego biorącej udział w bitwie pod Wiedniem.¹³ Poza tym Arsenał dysponuje znaczną grupą husarskich kirysów. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje wspomniany już wcześniej napierśnik ozdobiony krzyżem kawalerskim i medalionem Marii Panny Niepokalanej Poczęcia.¹⁴ Taki sam napierśnik znajduje się w Muzeum Biblioteki Kórnickiej PAN.¹⁵

Wśród hełmów należy oczywiście wyróżnić kapaliny, które znalazły się w Arsenale w Carskim Siole jeszcze przed 1840 r., a także wspaniałe skrzydlaty szturmak burgundzki wchodzący w skład kolekcji Orłowskiego.¹⁶ Kapaliny należące do uzbrojenia husarskiego z XVI i początków XVII w. nie są rzadkością, posiadają je liczne kolekcje muzealne. Lecz kapaliny z Ermitażu są zajmujące z racji swego pochodzenia. Rzecz w tym, że pochodzą one z Arsenалу w Narwie (dziś w Estonii). Narwa do 1704 r. znajdowała się pod panowaniem Szwecji. W latach 1602—1603, to znaczy w okresie kiedy taki typ hełmu był używany przez polskich husarów, Polacy prowadzili aktywne działania wojenne na terytorium

48. Strzelba i para pistoletów dwulufowych z warsztatu Andrzeja Kownackiego, 80-te lata XVIII w.

48. Le fusil et la paire des pistolets à deux canons de l'atelier de Andzej Kownacki, les années 80 du XVIIIème s.



współczesnej Estonii. Działania były na tyle uwieńczone sukcesem, że w rękach Szwedów pozostało jedynie kilka zamków, w tym Narwa. Tu więc mogli zwozić trofea zdobyte w potyczkach z Polakami. Wśród nich być może znajdowały się także kapaliny, które następnie trafiły do Arsenалу w Carskim Siole.

Szturmak burgundzki ze skrzydłami jest niezwykle, albowiem sam hełm pochodzi z około 1600 r., natomiast skrzydła są „młodsze”, może nawet o ok. 200 lat. Hełm zdobiony jest złożonym ornamentem roślinnym. Na grzebieniu wygrawerowane są herby: po prawej stronie — herb saksońskiej dynastii Wettynów, po lewej — Saksonii. Na daszku hełmu wybite są cechy: kontrolna cecha Norymbergi i cecha majstra — cherbin oraz inicjały „NM”. Wachlarzowate, metalowe skrzydła są typowe dla hełmów husarskich XVIII w. typu pappenheimer. Takie połączenie w jednym przedmiocie elementów z różnych epok jest swoistym kuriozum, lecz zdarza się wśród eksponatów dawnego uzbrojenia. W Muzeum Wojska Polskiego eksponowany jest identyczny szturmak, dzieło norymberskiego majstra Martina Ohama, który także posiada skrzydła z XVIII w. (obecnie przechowywane osobno).¹⁷ Istnienie dwu takich samych hełmów nasuwa przypuszczenie, że było ich znacznie więcej, pojawia się zatem hipoteza, która może wyjaśniać pojawienie się polskich skrzydeł z XVIII w. na saskich hełmach z XVII w. Hełmy te zostały zamówione w Norymberdze przez dwór saski dla gwardii dworskiej, co było dość często praktykowane na Dworze Drezdeńskim. W wielu zbiorach znajdują się na przykład moriony roboty norymberskich majstrów, również wykonane dla Saksonii. Część hełmów była z pewnością przechowywana w Arsenale Drezdeńskim. W 1732 r. król August III Mocny odbywał pokazowe manewry w Czerniakowie pod Warszawą. Wrażenia z tego pokazu byłyby niepełne, gdyby zabrakło w nich polskiej husarii. Jednakże w owym czasie utraciła już ona swą wartość bojową i o udziale w manewrach nie mogło być mowy. W związku z tym król „stworzył”, na czas trwania manewrów, rotę husarskie z przebranych i uzbrojonych wedle polskiego obyczaju kirasjerów i konnych grenadierów.¹⁸ Oczywiście sprowadzono w tym celu z arsenałów stare uzbrojenie, a wśród różnych przedmiotów znalazły



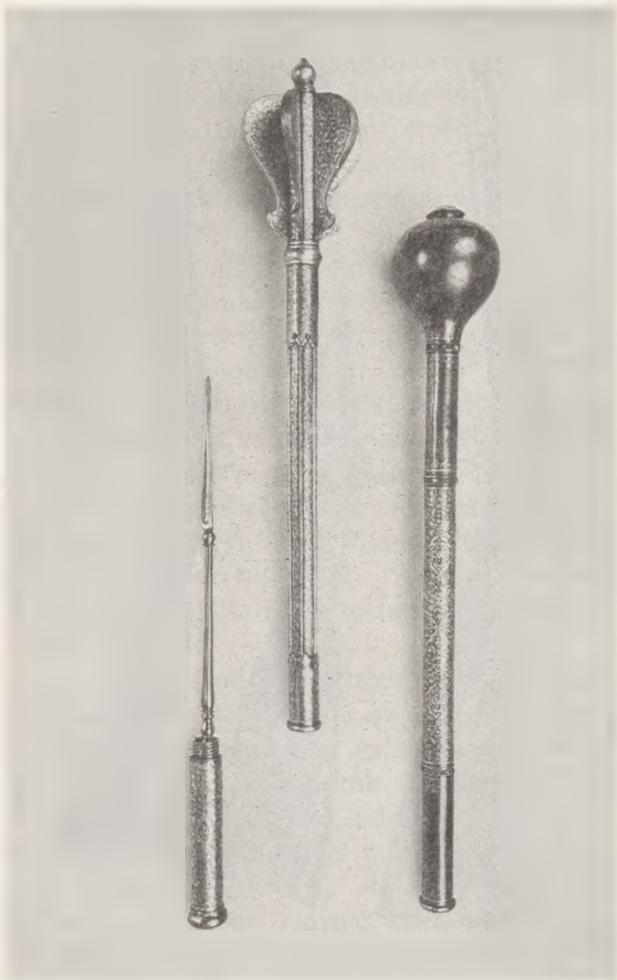
49. Strzelby z warsztatów warszawskich: „Koczi et Jachemek”, „Kollette”, N. Woralek, 40—60-te lata XIX w.

49. Les fusils des ateliers varsoviens: „Koczi et Jachemek”, „Kollette”, N. Woralek, les années 40 et 60 du XIXème s.

się także hełmy. Po niewielkich przeróbkach, umocowaniu skrzydeł i nosala, szturmaki były całkiem podobne do hełmów używanych przez polską husarię.

W Muzeum Wojska Polskiego znajdują się dwa obrazy Jana Christiana Mocka uwieńczające manewry z 1732 r. Artysta przedstawił na jednym z płócien trzech husarzy w skrzydlatych hełmach i jakby sugerował widzowi, że są oni uczestnikami swoistej maskarady — nieopodal, na balustradzie leżą kirysy, karwasze i... skrzydlaty hełm.¹⁹

Nawiązując do tego, co zostało już wcześniej powiedziane, należy jeszcze dodać, że ze szturmakiem z Muzeum Wojska Polskiego wiąże się



50. Buzdygan ze sztyletem i buława.

50. Masse d'armes, poignard et bâton de commandement.

przekaz dotyczący rodziny Tarasowiczów z Litwy; wedle tradycji rodzinnej należał on do jednego z przodków, który brał udział w bitwie pod Kircholmem w 1605 r. Wersja ta wydaje się jednak mało prawdopodobna.

W zbiorach białej broni z kolekcji polskiej Arsenалу znajduje się również wiele ciekawych egzemplarzy z historycznego i artystycznego punktu widzenia. Wśród dzieł o dużej wartości artystycznej wymienić należy przede wszystkim prace majstrów lwowskich. Arsenał dysponuje kilkoma szablami dość popularnego typu zwane go szablą ormiańką lub ordynką. Zdobione były w charakterystyczny dla lwowskich szabelników — Ormian, sposób, a mianowicie płytkami półprzezroczystego kamienia inkrustowanego złotem (tak zwana lwowska manufaktura). Prócz tego w zbiorach znajduje się szabla, paradny

miecz i buzdygan wykonane w drugiej — typowej dla lwowskich majstrów manierze — kiedy to stal zdobiona była jednolitą inkrustacją złotą ze wstawkami drobnych turkusów i granatów. Jednym z najbardziej interesujących przedmiotów w kolekcji jest szabla należąca ongiś do zbiorów Paskiewiczów. Brzeczot szabli ozdobiony jest inkrustowanymi złotem arabeskami, a pośród ornamentu znajduje się napis: *SABLIA WASILIA ONDREI WICZA KOLYCZOWA*²⁰.

Charakter ornamentu wskazuje, że brzeczot został wykonany w Zbrojowni Moskiewskiego Kremla. Zachowała się cała grupa przedmiotów z drugiej połowy XVI w. i pierwszej połowy XVII w. wykonanych przez moskiewskich majstrów, zdobionych w identyczny sposób. Jednakże napis wskazuje, że majster pochodził z Polski i to najprawdopodobniej z ziem wschodnich. Potwierdzenie, że majstrowie polscy pracowali w Moskwie znajdujemy w dokumentach — pokwitowaniach napisanych po białorusku lecz łacińskim alfabetem i w polskiej transkrypcji.²¹ Imię na brzeczocie pozwala na datowanie obiektu. Wasilij Andrejewicz Kołyczew należał do znakomitego rodu bojarskiego i był stolnikiem na dworze cara Michała Fiodorowicza. Jest dwukrotnie wymieniany w księgach dworskich pod rokiem 1631 i 1637.²²

Polską broń palną reprezentują strzelby i pistolety z XVIII—XIX w. (jeśli nie brać pod uwagę eksponatów śląskich z XVIII w.). Wykonywane były w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku, Białymstoku, Lesznie i innych miastach. Lista majstrów obejmuje nazwiska takie, jak Andrzej Kownacki, B. Grabiński, C.L. Giebenhan, Johannes Jenckner, S.E. Rudzio, N. Horalek. Pistolety i strzelby z ubiegłego stulecia były wykonywane w znanych warszawskich manufakturach „Collette”, „Bekker i Rauscher”, „K. i I. Bekker” oraz „Koczi i Jachymek”. Eksponaty te można bez przesady nazwać perłami rusznikarstwa.

W jednym artykule można przedstawić zaledwie krótką informację o całej kolekcji. Obecnie trwają prace nad pełnym katalogiem zbiorów. Wynikiem tych prac jest czasowa wystawa przygotowana dla Ermitażu, której towarzyszy niewielki katalog 65 eksponatów. Znalazły się w nim najbardziej interesujące eksponaty z polskiej kolekcji, tak ważnej części zbiorów broni w naszym muzeum.

Przypisy

1. B. M. Mielnikow, *Kolekcja dospiechow „krylatnych gusar” iz Lwowskogo istoriczeskowo muzeja. Pamiatniki kultury. Nowyje otkrytija*. Leningrad 1985.
2. „Opis Moskowskoj Orużejnoj Palaty” t. 6—9, Moskwa 1884.
3. F. Žil, *Carskosielskij muzej s sobranijem orużija, prinadleżajuszczewo gosudariu imperatoru*. Sankt-Peterburg 1860 s. 11.
4. Centralnyj Gosudarstwennyj Istoriceskij Archiw (CGIA), zbiór 539, opis I, dzieło 292.
5. CGIA, zbiór 469, opis 8, dzieło 171.
6. J. J. Lentz, *Imperatorskij Ermitaż. Ukazatiel Otdielenija srednich wiekow i epochi Wozraždienija, Czast I: Sobranije orużija*. Sankt-Peterburg 1908 s. 7. Archiw Gosudarstwiennowo Ermitaża (AGE), zbiór I, opis 17, dzieło 75.
7. Sedżer, *Katalog riedkowo, starinnowo i wostocznowo orużija, chraniaszczewosia w sobstwiennom jego imperatorskowo wieliczesstwa Arsenalie w Carskom Siele*. Sankt-Peterburg 1835—1840.
8. *ibid.* s. 173 nr 253.
9. J. J. Lentz, *Ukazatiel...*, *op. cit.* s. 267—277.
10. AGE, zbiór I, opis 5, dzieło 314. AGE, zbiór I, opis 17, dzieło 10.
11. AGE, zbiór I, opis 17, dzieło 75.
12. A. W. Sołdatenko, *Chudożestwiennoje orużije Polshi*

XVI—XIX w. Katalog wremiennoj wystawki iz fondow Ermitaża. Leningrad 1990. Kat. Nr 7.

13. B. W. Mielnik, *Kolekcja dospiechow...*, *op. cit.* s. 419.
14. A. W. Sołdatenko, *Chudożestwiennoje orużije...*, *op. cit.* Kat. Nr 8.
- A. W. Sołdatenko, *Gruppa polskich kiras w sobranii Arsenalu. Soobsczenije Gosudarstwiennogo Ermitaża*, Wyp. 56. Leningrad 1991 (w druku).
15. Z. Żygulski, *Stara broń w polskich zbiorach*. Warszawa 1982.
16. A. W. Sołdatenko, *Chudożestwiennoje orużije...*, *op. cit.* Kat. Nr 14.
17. Z. Stefańska, *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów. Wiek XVII*. Warszawa 1968 nr 164.
18. J. Benda, *Komponenty Jana Christiana Mocka. „Muzealnictwo Wojskowe” t. 2: 1964 s. 338.*
19. *ibid.* s. 345.
20. A. W. Sołdatenko, *Chudożestwiennoje orużije...*, *op. cit.* Kat. Nr 14.
21. M. N. Łarczenko, *K woprosu o rabotach tak nazywajemych „polskich” mastierow w Orużejnoj Palacie w wtoroj połowinie XVII wieka. Gosudarstwiennyje muzei Moskowskowo Kremla. Proizwiedienija russkowo i zarubieźnowo iskustwa*. Wyp. IV, Moskwa 1984 s. 186—187.

Anatolij W. Soldatenko

La collection de l'arme polonaise à l'Ermitage

L'Arsenal de l'Ermitage à Leningrad est une des plus riches collections soviétiques de l'arme ancienne. Elle compte de 15000 objets. Environ 200 d'eux est l'arme polonaise. Cette collection était créée pendant les siècles. Certains objets se trouvaient dans la collection encore avant la fondation de l'Arsenal à Carskie Siolo en 1834.

Pendant des dizaines d'années la collection grandissait grâce aux achats, donations et, bien sûr, des confiscations par exemple celles après l'insurrection polonaise de 1863—64. Après la Révolution la collection de l'Ermitage a été complétée à la suite de la nationalisation de nombreuses collections privées, entre autres celle du comte F.J. Paszkiewicz, dans la quelle entre 600 objets se trouvaient 46 objets de la provenance polonaise. Dans les années vingt du XXème siècle, après la fin de la guerre polono-soviétique la Russie

Soviétique a été obligée de rendre à la Pologne des objets d'art confisqués plutôt par le gouvernement du tsar sur le territoire polonais. En 1928 on a transmis en Pologne 174 pièces de l'arme provenant, entre autres des collections de l'Ermitage. Après la deuxième guerre mondiale la collection polonaise de l'Arsenal n'a pas subi des grandes changements, excepté l'achat de quelques objets des autres musées ou des collections privées. En 1977 on a vendu aussi une partie de la collection à la Pologne afin de recréer la collection du Château Royal à Varsovie. Actuellement toute l'arme polonaise, ramassée à l'Arsenal peut être divisée d'une façon suivante: l'arme de défense, l'arme blanche, l'arme de choc, l'arme à feu, l'armure du cheval. Les travaux sur le catalogue complet des collections de l'Arsenal de l'Ermitage sont continués.

Masowy pojaw szubaka ciemnego w muzeum oraz ogólne zalecenia zwalczania szkodników tkanin w placówkach muzealnych

W kwietniu 1990 r. w jednej z placówek muzealnych w północnej części kraju stwierdzono obecność silnej inwazji szkodników. Zanotowano tu następujące gatunki owadów: *Attagenus megatoma* F. — szubak ciemny; *Anthrenus verbasci* L — mrzyk gabinetowy; *Anthrenus polonicus* Mroczkowski — mrzyk polski; *Dermestes lardarius* L — skórnik słoniniec; *Tineidae* — molowate.

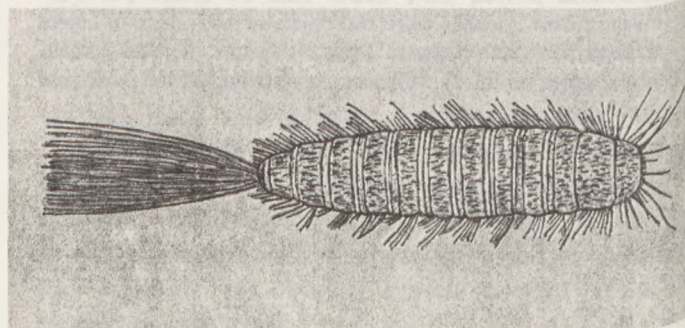
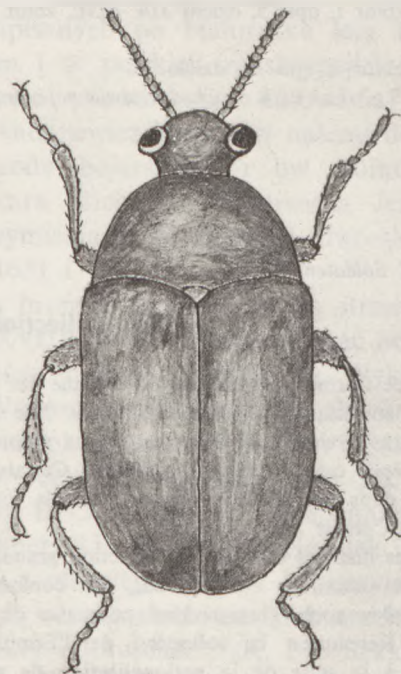
Zdecydowanie najliczniejszy był tu szubak ciemny, który spowodował silne uszkodzenie ubiorów historycznych — szuby lisiej i kamizelki „na kożusku”, a wraz z molami także wykładziny w pomieszczeniach biurowych muzeum. Masowo spotykano też chrząszcze na oknach, meblach itp., natomiast w szczelinach podłogi (parkiet) i okien występowały liczne wylinki larw, które przeszły do tych miejsc celem przepoczwarczenia. Inne szkodniki występowały rzadziej i oprócz uszkodzeń wykładziny przez mole, innych szkód wywołanych przez te owady nie stwierdzono.

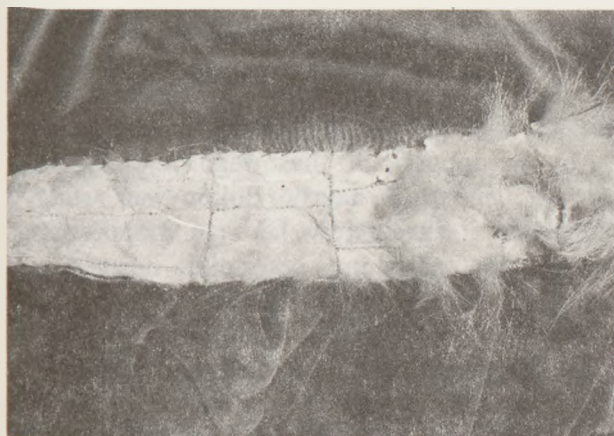
Szubak ciemny, podobnie jak mrzyki i skórnik słoniniec, należy do rodziny skórnikowate (*Dermestidae*), obejmującej chrząszcze żerujące głównie na produktach pochodzenia zwierzęcego (tkaniny wełniane, skóry, ryby itp.).

Szubak ciemny (rys. 1) jest czarnym chrząszczem o długości 3,0—5,5 mm, o kształcie owalnym. Ciało jego pokryte jest czarnymi włoskami. Czułki są 11-członowe. W muzeach spotkać można też pokrewny gatunek — szubak dwukropek (*Attagenus pellio* L) — ciemnobrązowy lub czarny, z „plamką” z jasnych włosków na każdej z pokryw (plamek tych brak u szubaka ciemnego). Larwy u obydwu szubaków są podobne, do 12 mm długości, barwy od żółtej do brunatnej. Larwy są gęsto owłosione, a na końcu ciała włoski tworzą charakterystyczny pędzelek (rys. 2). Przepoczwarczenie, jak już uprzednio wspominałem, odbywa się w różnych szczelinach i zakamarkach. Uszkodzenia wywołują larwy, żerujące w muzeach na tkaninach, dywanach, futrach i skórkach. Objawy żerowania:

kał w postaci małych, brązowych ziarenek o średnicy ok. 0,5 mm, dość twardych oraz obecność wylinek larwalnych, z pędzielkiem włosków. Uszkodzenia: w tkaninach i kożuchach — wyryzanie otworków o ostrych brzegach kształtu nieregularnego (rys. 5, 6); w futrach — „golenie”, podgryzanie włosów, które wypadają pęczkami

51. Szubak ciemny — chrząszcz (wg Hintona).
51. *Attagenus pellio* — le scarabée (selon Hinton).
52. Szubak ciemny — larwa (wg Lepesme'a).
22. *Attagenus pellio* — la larve (selon Lepesme).





53. i 54. Uszkodzenie szuby lisiej przez szubaki.
53. 54. Une pelisse (la fourrure du renard) endommagée par *attagenus pellio*.

(rys. 3), a także wygryzanie małych otworków (rys. 4); w skórach — nadgryzanie skór, lecz zwykle nie dziurawienie ich.

Mrzyki, o których pisałem już na łamach „Muzealnictwa” są mniejszymi chrząszczami (2—4 mm długości) ciemno ubarwionymi z rysunkiem z łusek na grzbiecie (rys. 7). Larwy do 6 mm długości, brązowawe, silnie owłosione, z ogonkiem włosków na końcu ciała, lecz mniejszym i skośnie ułożonym (rys. 8).

Objawy żerowania: kał podobny, jak u szubaków, lecz ziarenka jego są jeszcze drobniejsze — ok. 0,3 mm średnicy; obecność wylinek larwalnych (wg rys. 8).

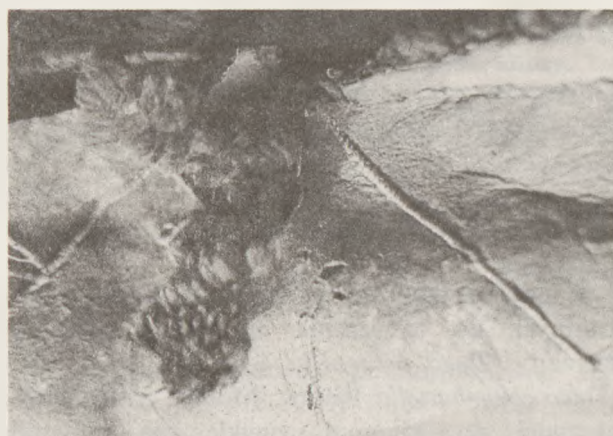
Uszkodzenia: nadgryzanie tkanin przez larwy, lub wygryzanie drobnych otworków; w futrach — zjadanie włosów od szczytu — rzadkie wywoływanie „golizn”; nadgryzanie skór.

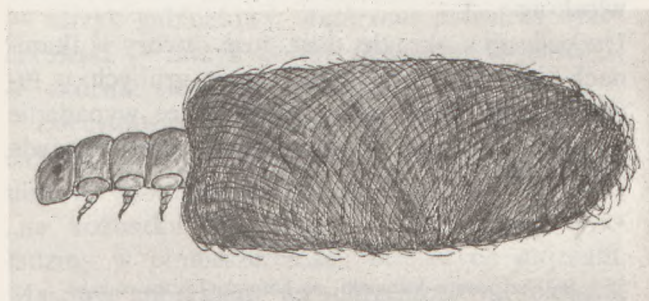
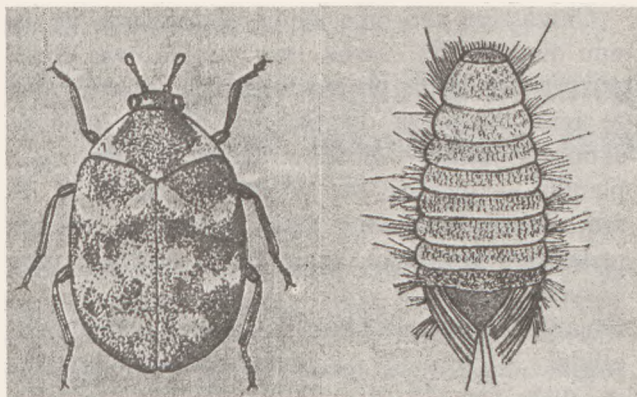
Chrząszcze skórnika słońca dorastają do 10 mm długości. Są czarne, lecz w nasadowej części pokryw występują skupiska jasnych włosków, tak że pokrywy te są dwubarwne. Na tle każdego skupiska jasnych włosków są po 3 ciemniejsze plamki — miejsca bez włosków. Larwy do 15 mm długości, brązowe, gęsto owłosione, lecz bez pędzelka włosków na końcu ciała, a za to z parą silnych haków.

Objawy żerowania: kał w postaci brązowych grudek o średnicy 1 mm; wylineki larwalne — duże (po 15 mm), brązowe, bez pędzelka włosków.

Uszkodzenia: okrągłe, dość duże otwory w tkaninach cienkich, nadgryzanie tkanin grubych; w futrach nadgryzanie skóry powodujące wypadanie włosów, natomiast bardzo rzadko przedziurawia skórę lub żeruje na włosie.

55. i 56. Uszkodzenie kamizelki „na kożusku” przez szubaki.
55. 56. Un gilet „sur pelisse” endommagé par *attagenus pellio*.
(Fot. Z. Smoliński 53, 54, 55, 56)





57. Chrząszcz mrzyka gabinetowego (wg Hintona).
 57. *Anthrenus verbasci* — le scarabée (selon Hinton).
 58. Larwa mrzyka gabinetowego (wg Lepesme'a)
 58. *Anthrenus verbasci* — la larve (selon Lepesme).
 59. Gąsienica mola w wykonanym przez siebie chodniku (wg Razowskiego i Śliwińskiego).
 59. La chenille de la mite dans son tunnel (selon Razowski et Śliwiński).

Z moli spotkać można kilka gatunków, jednak trudnych do oznaczenia np. takich, jak mól futrzany (*Tinea pellionella* L) i mól gołębniczek (*Tinea columbariella* Wocke). Motyle, o rozpiętości skrzydeł do 15 mm, zwykle nie pobierają pokarmu, i pędzą nocny tryb życia. Gąsienice, osiągające na ogół nie więcej niż 10—12 mm długości, żerują w przytwierdzonych do podłoża korytarzykach nici przędnych, kału i pokarmu, lub, u innych gatunków, w „przenośnych” workowatych pochewkach z nici przędnych i pokarmu (rys. 9).

Objawy żerowania: kał w postaci grudek o średnicy 1—1,5 mm, barwy brązowej, składany do korytarzyków lub pochewek, a nie na produkt, jak u wymienionych chrząszczy; obecność korytarzyków, pochewek wraz z wylinkami i kałem, których nie ma u chrząszczy, oraz przędzy.

Uszkodzenia: wygryzanie owalnych dziur w cienkich tkaninach i nadgryzanie grubych tkanin; na futrach — wygryzanie włosów u nasady wywołujące ich wypadanie i tym samym „golizny”.

Aby nie dopuścić do masowego pojawu szubaków w muzeach należy dokonywać stałych przeglądów eksponatów oraz pomieszczeń, a wszelkie znalezione szkodniki niezwłocznie niszczyć. Należy także dokładnie przeglądać otrzymywane eksponaty (od dawców prywatnych, w drodze wymiany itp.) i umieszczać je w salach wystawowych lub magazynach muzealnych tylko wtedy, gdy są one wolne od szkodników. Konieczne jest także regularne trzepanie i czyszczenie tekstyliów, futer i dywanów, oraz oczyszczanie wyrobów skórzanych.

Hamujący wpływ na rozwój wszelkich szkodników ma niska temperatura i niska wilgotność. Dlatego należy dbać o to, by sale wystawowe i pomieszczenia magazynowe nie były przegrzane i zawilgocone, co uzyskujemy przede wszystkim przez ograniczenie ogrzewania. Zimą, gdy temperatura na zewnątrz jest niższa od 0°C, dobrze jest, jeśli można, gruntownie przewietrzyć pomieszczenia.

W słoneczne dni można wyłożyć odzież i futra na zewnątrz pomieszczeń, gdyż promienie słońca wpływają niszcząco na larwy owadów.

Właściwe przechowywanie eksponatów ma też bardzo duże znaczenie. Eksponaty należy umieścić w szczelnych gablotach, a te które znajdują się w magazynach — w szczelnych szafach lub skrzyniach. Oczywiście eksponaty te muszą być uprzednio dokładnie oczyszczone. W szafach oczyszczone ubiory dobrze umieścić w workach z grubej folii, gdyż jeśli są one szczelne szkodnikom trudno przez nie przeniknąć. W pomieszczeniach, a także w szafach, gablotach oraz skrzyniach należy umieścić środki działające jako pary, oparte na paradwuchlorobenzenie (np. molię) w ilości 100 g/m³ objętości pomieszczenia, gabloty itp. Można też, głównie w odniesieniu do pomieszczeń, stosować środki działające jako pary, oparte na dichlorfosie, np. płytki Vapona, Musca-Tox i inne, zgodnie z instrukcją na opakowaniu. W przypadku braku tych środków, w szafach, gablotach i skrzyniach można wyłożyć naftalinę, która jednak tylko odstrasza szkodniki, a ich nie zabija.

Należy również co pewien czas robić w magazynach porządki, a półki i szafy przemyć alkoholowym roztworem moliny lub wodą z dodatkiem sody kaustycznej (1 kg sody na 10 l wody).

Zwalczanie szkodników owadów w ekspozycjach jest trudne. Należy zdać sobie sprawę, iż insektycydy stosowane do zwalczania owadów mogą wpłynąć szkodliwie na sam eksponat. Dlatego praktycznie dla każdego eksponatu należałoby przeprowadzić wstępne badania, czy preparat nie wywołuje jego uszkodzeń, a potem dopiero środek ten zastosować. Można oczywiście opierać się na przeprowadzonych wcześniej badaniach, których wyniki zostały opublikowane.

Bardzo skuteczne jest gazowanie (fumigacja). Gazowanie przeprowadza się zwykle w komorach dezynfekcyjnych pracujących pod ciśnieniem atmosferycznym, lub w komorach próżniowych, o pojemności do ok. 10 m³. Spośród różnych środków do gazowania (fumigantów) jedynym dopuszczonym w Polsce (i nie tylko) w celu dezynsekcji eksponatów muzealnych jest preparat „Rotanox”, o składzie 90% CO₂ i 10% tlenu etylenu (C₂H₄O) będącego „właściwą” trucizną. Przy pracy z „Rotanoxem” należy jednak zachować szczególną ostrożność. Jest to preparat silnie toksyczny, o działaniu rakotwórczym. Oprócz tego tlenek etylenu może ulec łatwo zapaleniu lub wybuchowi i dlatego w preparacie, celem obniżenia wybuchowości jest 90% gazu obojętnego CO₂. Z powyższych względów gazowanie może być przeprowadzone tylko przez wyspecjalizowane ekipy pracowników zaopatrzonych w maski przeciwgazowe i odzież ochronną. Z uwagi na rakotwórczość, rozporządzeniem ministra zdrowia z 1988 r., zostało zabronione stosowanie „Rotanoxu” do gazowania materiału siewnego, ziół itp., z pozostawieniem stosowania preparatu w muzealnictwie i przemyśle farmaceutycznym. Dlatego jedyny producent tego fumigantu w kraju — Zakłady Przemysłu Organicznego „ORGANIKA—ROKITA” w Brzergu Dolnym, od 1988 r. znacznie ograniczyły produkcję „Rotanoxu”. Gazowanie przeprowadza się przez 24 godziny stosując dawkę 50 g tlenu etylenu na 1 m³ objętości komory dezynfekcyjnej, czyli 500 g/m³ „Rotanoxu”. Gazowanie można przeprowadzić w temperaturze powyżej 12°C

i przy wilgotności powietrza — 80%. Po gazowaniu trzeba odczekać, aż nastąpi ulotnienie się fumigantu, a następnie ekspozycje wynieść na zewnątrz pomieszczenia i oczyścić z zabitych szkodników, wylinek, oprzędów itp., potem umieścić w szczelnych gablotach i szafach, w których umieszcza się np. molinę lub naftalinę.

Niektórzy autorzy zalecają też dezynsekcję ekspozycji za pomocą preparatów kontaktowych, takich jak „Coopex 25 WP” i inne podobne insektycydy oparte na pyretroidach. Jednak decydując się na użycie tych środków, konieczne jest przeprowadzenie badania nad ich ewentualnym wpływem na ekspozycje. „Coopex” jest preparatem bez zapachu i nieszkodliwym dla ludzi oraz zwierząt. Największe możliwości stoją tutaj przed opylaniem ekspozycji, czyli stosowaniem preparatu w formie proszku. Po pewnym czasie proszek się usuwa, a preparat zabezpiecza ekspozycje na okres ok. 3 miesięcy. Opryskiwanie natomiast jest niewskazane, gdyż zawiesina insektycydu pozostawia ślady. Oczywiście opylać można odzież „od środka”, tak jak w przypadku słynnych arrasów wawelskich, opylania dokonywano od strony tylnej, nie ekspozycyjnej, co stwarza mniejsze niebezpieczeństwo uszkodzenia ekspozycji. W placówce muzealnej, wspomnianej na początku artykułu, z powodzeniem zwalczano szubaki, bez szkody dla ubiorów, z zastosowaniem preparatu aerozolowego „Aerosect T”, do wewnętrznej strony szuby lisiej i kamizelki. Postępowanie po zabiegu — jak w przypadku gazowania.

Oczywiście w samych pomieszczeniach też mogą ukryć się szkodniki (lub w szczelinach przepoczwarzać się itp.). Niektórzy autorzy zalecają zabić znajdujące się w szczelinach larwy i poczwarki szubaków przez wlanie do szczelin denaturatu. Jest to jednak sposób mało skuteczny i niezbyt bezpieczny, z uwagi na łatwopalność denaturatu. Dlatego zwykle przeprowadza się gruntowną dezynsekcję pomieszczeń preparatami kontaktowymi, takimi jak wspomniany „Coopex”. Oczywiście z opryskiwanych pomieszczeń najlepiej wynieść ekspozycje, lub je odpowiednio zabezpieczyć, gdyż krople preparatów mogą wywołać trwałe plamy. W budynkach stojących z dala od innych zabudowań, można też stosować gazowanie. I tak, w jednym z toruńskich

muzeów przeprowadzono skuteczne gazowanie fosforowodorem (preparaty „Phostoxin” i „Quickphos”, 3—6 tabletek (fosforek glinu na 1 m³ przez 5 dób). Z uwagi na silną toksyczność fumigantów gazowanie budynków w zabudowie zwartej jest zabronione. Dezynsekcję pomieszczeń przeprowadzają wyspecjalizowane ekipy Przedsiębiorstwa Zwalczania Szkodników Żywności,

lub upoważnionych firm prywatnych. Oczywiście konieczne jest zachowanie wszelkich środków ostrożności i opróżnienie pomieszczeń z eksponatów.

Z uwagi, iż artykuł ten podaje tylko ogólny zarys metod zwalczania szkodników w muzeach, autor uprzejmie prosi pracowników muzeów o skierowanie wszelkich uwag i wniosków.

Witold Karnkowski

L'apparition massive d'*attagenus pellio* dans le musée et les indications générales de combattre ces insectes nocifs des tissus dans les musées

Attagenus pellio comme *Anthrenus verbasci* et *dermestes lardarius* forment la famille des *Dermastidae* qui comprend les scarabées se nourrissant des produits d'origine animale — des tissus en laine, cuirs, poissons etc. *Attagenus pellio* est un scarabée noir, de longueur 3,0—5,5 mm, de la forme ovale. Son corps est couvert d'un poil noir. Les larves d'*attagenus pellio* pâturent/dans les musées sur les tissus et les pelisses font les endommagement en rongant des trous à la forme irrégulière et aux bords aigus. Dans les fourrures ils „rasent” — ils rongent le poil en le faisant tomber en bottes et ils laissent les petits trous. Dans les cuirs — ils les mordent et les percent. Pour prévenir une apparition massive d'*attagenus pellio* dans les musées il faut observer constamment les objets et les salles et détruire immédiatement les insectes trouvés. Il

est nécessaire de nettoyer et d'épousseter régulièrement les tissus, fourrures, tapis et objets en cuir. Il faut faire attention à ce que les salles et les magasins ne soient pas trop chaudes ni humides. Dans les pièces, armoires, caisses, et vitrines où se trouvent ces objets il faut placer des produits basés sur chlorobenzène et dichlofos agissant par leurs vapeurs. La fumigation dans les chambres de désinsectisation sous la pression atmosphérique ou sous le vide est une méthode très efficace. L'auteur de l'article en donnant des indications très générales sur les moyens de combattre les insectes nuisibles dans le musée (les produits chimiques accessibles en Pologne et les moyens de les utiliser) demande en même temps aux employés des musées de lui transmettre leurs expériences sur ce sujet.

XI Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Muzeum Hansa Christiana Andersena w Odense oraz Muzeum Strindberga w Sztokholmie

Duńscy i szwedzcy organizatorzy XI Konferencji ICLM-ICOM (28 sierpnia — 5 września 1988) zaplanowali odbycie jej w dwóch krajach, aby po drodze obejrzeć muzea literackie Danii i Szwecji. Wzięło w niej udział 20 przedstawicieli 13 krajów: Danii, Finlandii, Indii, Japonii, Norwegii, NRD, Polski, RFN, Szwecji, USA, Węgier, Wielkiej Brytanii, ZSRR.

W Odense obrady odbywały się w sali dawnego klasztoru Adelige Jomfrukloster oraz — w Sztokholmie — w sali Muzeum Augusta Strindberga. W pierwszym dniu obrad przedstawiono referaty na temat związku tekstu z obrazem w muzeach literackich, konkretnie zaś

przedstawiciele poszczególnych muzeów relacjonowali, jak ten problem wygląda w ich doświadczeniu wystawienniczym.

Głos zabrali: Niels Oxenvad (Muzeum H.Ch. Andersena w Odense), Petra Maisak (Muzeum Goethego we Frankfurcie nad Menem), Joseph Kruse (Instytut H. Heinego w Düsseldorfie), Michael C. Jaye (autor ekspozycji „W. Wordsworth i wiek angielskiego Romantyzmu” w New York Public Library), Anton Korteweg (Muzeum Literatury Holenderskiej w Hadze), Natalia Szałałowa (Muzeum Literatury Rosyjskiej w Moskwie), Dieter Eckardt (Muzeum Goethego w Weimarze), Csilla Csorba (Muzeum Petöfięgo w Bu-

dapeszcie), Samar Bhowmik (Muzeum Rabindranatha Tagore w Kalkucie) oraz niżej podpisany. W zasadzie cały pierwszy dzień poświęcony był referatom i dyskusji. Późnym popołudniem zwiedziliśmy interesujący skansen Den Fynske Landsby.

Drugi dzień pobytu w Danii 30 VIII poświęcony był zwiedzaniu muzeów: H.Ch. Andersena w domu pisarza (dość tradycyjna ekspozycja biograficzna, w drugiej części wystawy pokazana jest recepcja Andersena w świetle oraz przekłady na języki obce), i kompozytora Carla Nielsena w pomieszczeniach przy nowoczesnej Sali Koncertowej jego imienia. Po śniadaniu w sali ratusza wydanym przez zastępcę burmistrza E. Witveda pojechaliśmy autokarem na wycieczkę muzealną zatrzymując się po drodze w małym muzeum urządzonym w domu rodzinnym Carla Nielsena w Nr. Lyndelse, oglądając rewaloryzowany obecnie barokowy zamek w Brahetrolleborgu należący do rodziny Reventlow, która ufundowała swego czasu stypendium Fryderykowi Schillerowi. Następnie w miejscowości nadmorskiej Skovsbostrand oglądaliśmy domek, w którym Bertold Brecht mieszkał w latach 1933—1939 i gdzie napisał *Kaukaskie Kredowe Koło* i *Matkę Courage* oraz w miejscowości Thurø dom duńskiej pisarki Karin Michaelis zaprzyjaźnionej z Brechtem. W barokowym pałacu w Glorup, ze zbiorami sztuki klasy Nieborowa przyjęła nas właścicielka, hrabina Alice von Moltke-Huitfeldt oprowadzając po zabytkowych wnętrzach swojej letniej rezydencji. Wieczór zakończyliśmy kolacją w letnim nadmorskim domku duńskiego współorganizatora kongresu — dyrektora Nielsa Oxenvada w Langö.

31 sierpnia rano wyjechaliśmy autokarem do Kopenhagi, gdzie zwiedziliśmy przede wszystkim muzeum literackie Bakkehusmuseet związane z salonem literackim i naukowym, jaki w latach 1800—1830 prowadziła tu rodzina Rhabek — zbierali się tu przedstawiciele „złotego wieku” literatury duńskiej. Ów dom-muzeum związany jest również z drugim — po Andersenie — wybitnym przedstawicielem literatury duńskiej tego okresu, poetą Adamem Oehlenschlägerem, po którym tu zebrano pamiątki. Po krótkim zwiedzeniu Kopenhagi w Rungstedlund obejrzelśmy dom autorki *Pożegnania z Afryką* pisarki duńskiej Karen Blixen, gdzie w przyszłości ma powstać muzeum. [muzeum to już powstało i uczestnicy posiedzenia Prezydium i Komitetu Doradczego ICLM—ICOM, które odbyło się w dniach 22—24 lutego 1991 r.

w Muzeum Thorldwalsena w Kopenhadze obejrzeni jego interesujące wnętrza pełne pamiątek z Afryki] Zwiedziliśmy też muzeum sztuki współczesnej Louisiana Art Gallery ze znakomitymi kolekcjami dzieł m.in. Caldera, Dobuffeta, Matty i artystów duńskich.

Po przekroczeniu granicy szwedzkiej w Hälsingborg późnym wieczorem dojechaliśmy do miasta Vadstena, gdzie w domu drugiego współorganizatora konferencji, prof. Görana Söderströma, dyrektora Muzeum Strindberga, przyjęci zostaliśmy przez władze tego miasta.

Następnego dnia obejrzelśmy interesujący klasztor Św. Brygidy w Vadstena, muzeum literackie poświęcone feministycznej pisarce szwedzkiej Ellen Key (1841—1926), osiemnastowieczne uzdrowisko Medevi oraz dom-muzeum poświęcony laureatowi Nobla z 1916 r., pisarzowi szwedzkiemu, Vernerowi von Heidenstamowi (1859—1940) w Övralid nad jeziorem Vastern. Wieczorem dojechaliśmy do Sztokholmu.

2 września w Muzeum Strindberga odbyło się całodzienne posiedzenie ICLM, w przerwie w Ratuszu śniadanie dla uczestników Konferencji wydał Przewodniczący Rady Miejskiej.

Sprawozdanie przedstawił Prezes ICLM, Ernő Taxner (Muzeum Petöfięgo w Budapeszcie). W ICLM jest obecnie 46 członków, jednak zaledwie połowa bierze udział w zgromadzeniach. Należy więc zaktywizować biernych członków ICLM. E. Taxner zajął się następnie zagadnieniem przyszłorocznych wyborów władz ICLM. Wysunięto kandydatury do przyszłego Prezydium, a także do Komitetu Doradczego, do którego weszliby członkowie obecnego Prezydium (3 osoby).

Samar Bhowmik, dyrektor Muzeum Rabindranatha Tagore w Kalkucie przeczytał sprawozdanie o działalności azjatyckich muzeów literackich i biograficznych domów-muzeów w tym regionie świata, których liczba sięga 700 i przedstawił problemy tych muzeów.

Zwiedziliśmy także Muzeum Strindberga, część zawierającą ekspozycję stałą (dom-muzeum) i nową ekspozycję zorganizowaną w kilku salach. Po jej zwiedzeniu nastąpiła dyskusja z udziałem twórców wystawy — scenarzystki i plastyka. Zakończeniem konferencji było przedstawienie operowe Intimate Theatre oparte na motywach sztuk Augusta Strindberga zaprezentowane w sali Konferencyjnej Muzeum Strindberga.

Oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek

XII Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Hadze w ramach XV Konferencji Generalnej ICOM

W XV Konferencji Generalnej ICOM oraz XII Zgromadzeniu Dorocznym Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich — ICLM wziąłem udział na zaproszenie Nederland Letterkundig Museum en Documentatiecentrum w Hadze.

Jako członek polskiej delegacji uczestniczyłem zarówno w uroczystej ceremonii otwarcia kongresu w dniu 28 VIII, jak również później we wszystkich otwartych dla uczestników posiedzeniach kongresu odbywających się w salach Congresgebnow w Hadze.

W tymże gmachu odbywały się posiedzenia XII Dorocznego Zgromadzenia Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich — ICLM.

W zebraniach brało udział 20 członków ICLM reprezentujących następujące kraje: Dania, Holandia, Francja, Indie, Norwegia, NRD, Polska, RFN, Szwecja, Węgry, ZSRR oraz zaproszeni goście z muzeów holenderskich, zwłaszcza z Muzeum Literatury Holenderskiej w Hadze.

Tematem dwu zebrań odbytych w dniach 30 i 31 sierpnia była dyskusja nad wygłaszanymi referatami dotyczącymi głównie inspirującej roli muzeów literackich w tworzeniu kultury. Referaty związane z tym tematem wygłosili: dr Ferenc Botka — dyrektor Muzeum Petöfięgo w Budapeszcie, pracownik naukowy tegoż muzeum Csilla Csorba, Jakob Agötnes — dyrektor Muzeum De Sandvigske Samilinger w Lillehammer (Norwegia), dr Samar Bhowmik — dyrektor Muzeum Rabindranatha Tagore w Kalkucie, dyrektor Muzeum Literatury w Moskwie Natalia Szałachowa oraz niżej podpisany, który wygłosił referat zatytułowany „Nowe formy prezentacji w Muzeum Literatury w Warszawie”. Odczytano także komunikat nieobecnego na sesji dr. Radomira Pospíšila, dyrektora Muzeum Literatury Czeskiej w Pradze.

Zebranie członków ICLM w dniu 1 września poświęcone było sprawozdaniu ustępującego Zarządu, które odczytał dotychczasowy Prezes ICLM dr Ernö Taxner, wicedyrektor Muzeum Petöfięgo w Budapeszcie. Dokonano również wyboru nowego Zarządu na nową trzyletnią kadencję. Prezesem ICLM został Niels Oxenvad, dyrektor Muzeum Hansa Christiana Andersena w Odense (Dania), sekretarzem — dr Manuel Lichtwitz z Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel (RFN); w skład pięcioosobowego Zarządu

weszły jeszcze trzy osoby: Shigumi Nakagawa z Japonii, Aleksander Krein z Państwowego Muzeum A. Puszkina w Moskwie (ZSRR) oraz niżej podpisany.

Wybrano również trzyosobowy Komitet Konsultacyjny, do którego weszli: dr Ernö Taxner (Węgry), prof. Göran Söderström (Szwecja) oraz dr Dieter Eckardt (NRD).

Na pierwszym posiedzeniu nowo wybranego Prezydium i Komitetu Konsultacyjnego potwierdzono, dyskutowany już poprzednio, projekt odbycia następnego XIII Zgromadzenia Dorocznego ICLM w Warszawie, we wrześniu 1990 r. Przyjęto także propozycję p. Kaariny Lampenius, aby XIV Zgromadzenie Doroczne ICLM w 1991 r. odbyło się w Helsinkach.

Dla członków ICLM dyrektor Muzeum Literatury Holenderskiej w Hadze dr Anton Korteweg zorganizował kilka wycieczek zwłaszcza do holenderskich muzeów literackich. 29 VIII po południu w Amsterdamie zwiedziliśmy bardzo ciekawe Muzeum Anny Frank. Zobaczyliśmy także niewielkie i utrzymujące się z trudem muzeum dziewiętnastowiecznego poety holenderskiego piszącego pod pseudonimem Multatuli w jego domu rodzinnym położonym w starej dzielnicy miasta.

Interesujące było również zwiedzenie ekspozycji w Muzeum Literatury Fryzyjskiej w Leeuwarden (na północy Holandii) nb. w domu rodzinnym Maty Hari. Język fryzyjski zna obecnie w tym regionie ok. 100000 osób, w XIX w. nastąpiło odrodzenie zarówno języka, jak i literatury, której początki sięgają średniowiecza. W Leeuwarden działa obecnie kilkudziesięciu pisarzy wydających książki pisane w tym języku zbliżonym do staroangielskiego. Wysłuchaliśmy zarówno w Muzeum Literatury Fryzyjskiej, jak i w Bibliotece Fryzyjskiej kilku interesujących wykładów zarówno na temat zabytków piśmiennictwa fryzyjskiego, jak i literatury współczesnej, która jest eksponowana w muzeum.

Zwiedziliśmy również dokładnie Muzeum Literatury Holenderskiej w Hadze i jego ekspozycję poświęconą zwłaszcza przedstawicielom współczesnej literatury holenderskiej. Jej twórca, dr Salverda, wyłożył nam koncepcję muzeum i metodę realizacji stałej wystawy. Odwiedziliśmy także znakomite muzea Hagi: Mauritshuis, Mu-

zeum Miejskie z imponującą kolekcją sztuki współczesnej oraz Museon, muzeum popularyzujące naukę.

Organizatorzy XV Konferencji Generalnej ICOM zadbali prócz tego o kilka interesujących wycieczek do muzeów holenderskich przewidzianych dla wszystkich uczestników kongresu: do Rijksmuseum Historisch Scheepvaartmuseum w Amsterdamie, muzeów w Rotterdamie, Muzeum Starożytności w Leiden, Franz Hals Museum w Haarlemie oraz — tamże — najstarszego muzeum holenderskiego, założonego jeszcze w XVIII w., posiadającego niezwykle cenną bibliotekę — Teylers Museum. W Leeuwarden obejrzelśmy bogate Frisian Museum, zaś w Arnhem muzeum — skansen, wreszcie niedawno otwartą po renowacji była rezydencję królów holenderskich — Pałac Het Loo w Apeldorn;

zwiedzanie zakończone było imponującym pokazem ogni sztucznych.

Kongres był okazją do nawiązania kontaktów nie tylko z muzealnikami literackimi — osiągnięciami polskiego muzealnictwa literackiego zainteresował się szczególnie profesor muzeologii Uniwersytetu Laval w Quebecu, Philippe Dube. W rozmowie z Lady Graham z Anglii (polskiego pochodzenia) dowiedziałem się, że jest w posiadaniu archiwaliów i pamiątek po Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej i jej mężu, które może w przyszłości trafią do Muzeum Literatury. Przeprowadziłem również rozmowę z nowo wybranym Prezesem ICOM, Alpha Oumarem Konaré z Mali, świetnie władającym językiem polskim.

Oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek

XIII Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Warszawie

XIII Zgromadzenie Doroczne Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM odbyło się w Warszawie w dniach 23—29 września 1990 r. Główny temat konferencji to „Poeci epoki Romantyzmu w muzeach literackich. Opis teoretyczny i implikacje historyczne”. Organizatorem było Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie korzystające z pomocy finansowej Polskiego Komitetu Narodowego ICOM.

W Konferencji wzięło udział 30 przedstawicieli 13 krajów. Reprezentowane były: Czecho-Słowacja (2 osoby), Dania, Finlandia (2 osoby), Francja (3 osoby), Niemcy (5 osób), Kanada, Węgry (3 osoby), Holandia, Polska, Szwecja (3 osoby), Wielka Brytania, ZSRR (8 osób wliczając w to przedstawiciela muzeów literackich Białorusi).

Wygłoszono 13 referatów bądź komunikatów oraz 2 referaty dołączono do akt konferencji. Wszystkie materiały, włącznie z przemówieniami rozpoczynającymi i kończącymi konferencję, a także Raportem Przewodniczącego ICLM za lata 1989—1990 ukazały się w powielonej publikacji *ICOM Poets of Romanticism in literary museums. Descriptions, theoretical and historical implications - Les poètes de l'époque du Romantisme aux musées littéraires. Descriptions théorique et*

implications historiques. 13-th Annual Meeting. Warsaw 1990. XIII-ème Assemblée Annuelle, Varsovie 1990.

Publikacja ta ukazała się w nakładzie 100 egzemplarzy i jest przeznaczona zarówno dla członków ICLM, jak i dla bibliotek. A oto tytuły referatów i komunikatów ogłoszonych w językach angielskim bądź francuskim.

— Janusz Odrowąż-Pieniążek, „Romantyzm w wystawiennictwie Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie”;

— Aleksander Krein (Państwowe Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie), „Czy można prezentować Romantyzm w muzeum?”;

— Petra Maisak (Muzeum Goethego we Frankfurcie nad Menem), „Pierwszy okres Romantyzmu w Niemczech — mowa obrończa ekspozycji «Fragment»: zbliżenie teoretyczne”;

— Zinaida Bonami (Państwowe Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie), „Poeta romantyczny — muzeum romantyczne”;

— David Parker (Dom-Muzeum Dickensa, Londyn), „Literatura i podróże”;

— Jacqueline Delaporte (Muzeum departamentalne Seine-Maritime, Dom-Muzeum Pierre Corneille'a), „Corneille i pokusa Romantyzmu”;

- Lidia Liubimowa (Muzeum Lwa Tołstoja w Moskwie), „Tołstoj i nowoczesność”;
- Ferenc Botka (Literackie Muzeum im. S. Petöfiiego w Budapeszcie), „Nowa wystawa Petöfiiego w Budapeszcie”;
- Csilla Csorba (Literackie Muzeum im. S. Petöfiiego w Budapeszcie), „Romantyzm i ekspozycja literacka roku 1988”;
- Philippe Hoch (Biblioteka Miejska w Metz — zbiory specjalne), „Znaczenie kolekcji Paul Verlaine’a w bibliotece w Metz”;
- Judith Mayer-Petit (Dom-Muzeum Balzaca w Paryżu), „Romantyzm muzeum — muzeum Romantyzmu” i kilka uwag i propozycji w związku z Domem Balzaca”;
- Raija Majamaa (Archiwum Literackie Fińskiego Towarzystwa Literatury), „Elias Lonnrot — tłumacz literatury fińskiej od Romantyzmu do współczesności”;
- Jean-Paul Clement (Dom-Muzeum Chateaubrianda, Vallée Aux Loups), „Dom Chateaubrianda”;
- Théodore F. Domaradzki (Instytut Cywilizacji Porównawczych, Montreal), „Echa romantyczne i domy pisarzy w Kanadzie francuskiej i angielskiej”;
- Pravoslav Kneidl (Muzeum — Pomnik Piśmiennictwa Narodowego — Praga), „Karel Hynek Macha i jego ilustratorzy”.

Uroczyste otwarcie obrad odbyło się 24 września w sali Koncertowej Zamku Królewskiego w Warszawie z udziałem wiceministra kultury i sztuki Stefana Starczewskiego, przemówienie powitalne z ramienia Polskiego Komitetu Narodowego ICOM wygłosił jego sekretarz, dyrektor Muzeum Techniki, dr Jerzy Jasiuk. Przemawiał także Przewodniczący ICLM, Niels Oxenvad oraz dyrektor Muzeum Literatury.

Obrady odbywały się w bibliotece Muzeum Literatury, gdzie uczestnicy Konferencji obejrżeli otwartą właśnie ekspozycję „Sybir Romantyków”, o której dużo mówiono podczas dyskusji nad referatami. Następnego dnia zwiedzili również stałą ekspozycję poświęconą życiu i twórczości Adama Mickiewicza, gabinety pisarzy współczesnych, wieczorem zaś byli obecni na przedstawieniu *Traviaty* w Operze. Dzięki uprzejmości dyrekcji Zamku Królewskiego uczestnicy Konferencji mogli zwiedzić zamkniętą już dla publiczności wystawę kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson — „Opus sacrum”.

26 września uczestnicy wzięli udział w wycieczce do Opinogóry zwiedzając po drodze Pułtusk,

zaś po obiedzie (którym podejmował gości Wojewoda Ciechanowski) dyrektor Muzeum Romantyzmu w Opinogórze Janusz Królik zorganizował w nowo otwartej, odremontowanej oficynie nie istniejącego już pałacu Krasieńskich, sesję roboczą, na której wygłoszono referat i zorganizowano zebranie członków ICLM. Zwiedzano także ekspozycję Muzeum Romantyzmu.

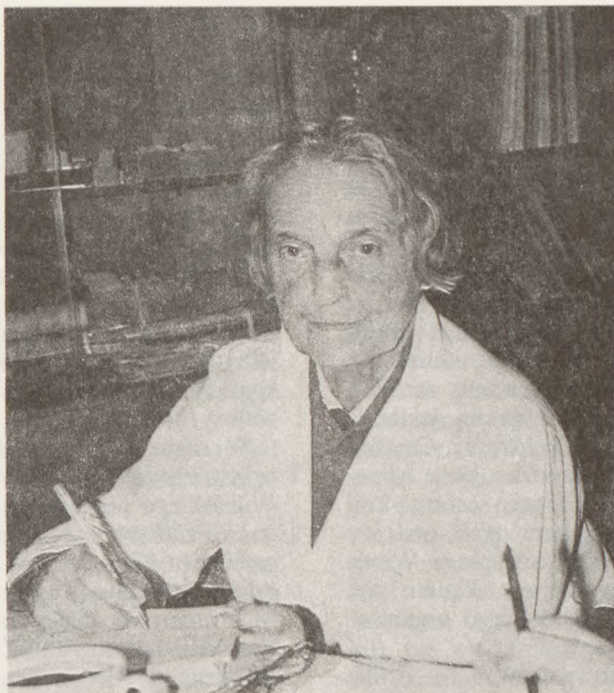
27 września po koncercie w Żelazowej Woli uczestnicy Konferencji zwiedzili Pałac Radziwiłłów w Nieborowie oraz podjęci tam zostali obiadem wydanym przez dyrektora Muzeum Literatury. Po południu grupę muzealników powitano w Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku. W restauracji w Podkowie Leśnej kolacją podejmował zebranych Polski Komitet Narodowy ICOM. Dyrektor Muzeum Iwaszkiewiczów, Oskar Koszutski zorganizował na koniec wieczór przy ognisku w parku muzealnym.

28 września nastąpiło uroczyste zamknięcie XIII Zgromadzenia Dorocznego ICLM na Zamku Królewskim w Warszawie. Przemawiali Dyrektor Muzeum Literatury, Prezes ICLM i Sekretarz Polskiego Komitetu Narodowego ICOM. Uczestnicy Konferencji zwiedzili Zamek Królewski i ekspozycję sreber Daru Narodowego oprowadzani przez kuratora Bożennę Majewską-Maszkowską. Po obiedzie zwiedzili również pałac i park Łazienkowski.

Prezes ICLM, Dyrektor Muzeum H.Ch. Andersena w Odense (Dania) Niels Oxenvad w wywiadzie dla „Życia Warszawy” (nr 230 z 5 X 1990) powiedział po zakończeniu Konferencji: *Mimo wszelkich różnic i całej polskiej specyfiki bardzo jestem zadowolony z przebiegu i rezultatów konferencji. Wywozę stąd dużo ciekawych doświadczeń i pięknych wrażeń. Myślę też, że w muzeum, którym kieruję, położę teraz większy nacisk na to, by ekspozycje silniej działały na uczucia, emocje.*

Spotkaliśmy się, rozmawialiśmy także na zasadzie nieformalnej. Takie rozmowy zwykle owocują potem wymianą doświadczeń, bezpośrednimi kontaktami. Osobiście największą przyszłość widzę przed tzw. „wędrującymi” wystawami literackimi, w których w poszczególnych państwach zmienia się tylko tablice informacyjne, etykiety i podpisy. Za rok spotykamy się w Helsinkach. Będziemy chcieli prześledzić, jakie są korzenie, jaka geneza muzeów historycznych na podstawie pierwszych ekspozycji literackich organizowanych w danych krajach.

Oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek



Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898—1990)

20 sierpnia 1991 r. minęła pierwsza rocznica śmierci etnografa i muzeologa, człowieka o silnej i nieprzeciętnej osobowości, twórcy Muzeum Etnograficznego i przymuzealnego skansenu w Toruniu, wykładowcy uniwersyteckiego i wychowawcy wielu pokoleń etnografów, człowieka, który niewątpliwie odegrał dużą rolę w rozwoju muzealnictwa etnograficznego i etnografii w Polsce.

Maria Znamierowska urodziła się 13 maja 1898 r. w Kibartach na pograniczu Litwy z Łotwą. Ojcem Jej był Stanisław Znamierowski, pracownik urzędu celnego, matką — Leokadia z Andrzejewskich, wywodzących się z Wielkopolski. Wkrótce rodzina przeniósł się do Libawy, gdzie Maria Znamierowska ukończyła szkołę podstawową, a następnie gimnazjum. W 1916 r., po maturze, znalazła się w Kijowie, gdzie studiowała najpierw na Wydziale Humanistycznym Wyższych Kursów Żeńskich, następnie w Polskim Kolegium Uniwersyteckim. W Kijowie zetknęła się po raz pierwszy z Januszem Korczakiem i spróbowała organizacyjnej i wychowawczej pracy przy tworzeniu domów opieki dla osieroconych dzieci. Pod kierunkiem Korczaka pracowała także w latach 1919—1920 w Pruszkowie pod Warszawą, gdzie w prowadzonym przez niego domu sierot „Nasz dom” była wychowawczynią. Tu zrodziła się Jej fascynacja osobą Korczaka, jego metodami wychowawczymi i fascynacja światem dziecka, co w przyszłości znalazło odbicie w pracy oświatowej w kierowanym przez Nią muzeum.

W 1920 r. M. Znamierowska podjęła studia na Wydziale Humanistycznym Wolnej Wszechnicy Pols-

kiej w Warszawie. Słuchała m.in. wykładów L. Krzywickiego z historii kultury i prof. Trąbkowskiego z historii sztuki. W rok później wstąpiła na Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie, także na Wydział Humanistyczny by studiować historię sztuki i architekturę ludową. Studia przerwała ze względu na konieczność leczenia się, a podjęła je znowu w 1922 r., ale tym razem na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym. Do 1925 r. studiowała biologię. Jej praca magisterska o wążkach została wydana drukiem, jednakże studiów przyrodniczych nie skończyła i w 1925 r. wstąpiła ponownie na Wydział Humanistyczny. Od tego momentu już do końca życia Jej pasją pozostała etnografia. Studiowała początkowo pod kierunkiem prof. Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej, następnie u prof. Kazimierza Moszyńskiego. W dwa lata później była już młodszą asystentką, w założonym przy uniwersytecie wileńskim, Muzeum Etnograficznym. Stopień magistra etnografii i etnologii uzyskała w 1932 r. Za pracę magisterską uznano napisane i opublikowane wcześniej, w 1930 r., *Rybołówstwo Jezior Trockich*. Rezultatem licznych prowadzonych przez Nią badań terenowych było napisanie tuż przed wojną pracy doktorskiej pt. *Ości rybackie*, której promotorem był prof. K. Moszyński. W grudniu 1939 r. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej przyznano stopień doktora.

Lata 1927—1939 to okres ogromnie wypełniony pracą w muzeum i badaniami terenowymi, w trakcie których M. Prüfferowa gromadziła z zapałem i energią zabytki etnograficzne, szczególnie z dziedziny rybołów-

stwa ludowego. Badania Jej skupiając się głównie na obszarach Wileńszczyzny, obejmowały też Polesie i Podlasie, a także — w 1933 r. — Pomorze i Wielkopolskę, dorywczo zaś Podhale (pszczelnictwo) i Huculszczyznę. Dzięki Jej działalności zbiory zabytków tradycyjnego rybołówstwa w Muzeum Etnograficznym rosły szybko i już w 1932 r. oceniono je, jako posiadające wysokie walory naukowe i uznano za największe w Polsce.

Zasadnicze znaczenie dla całej późniejszej, zwłaszcza powojennej działalności M. Prüfferowej miały podróże naukowe po Europie, odbyte w latach 1925—1938, w czasie których zwiedzała ekspozycje muzealne, w tym etnograficzne, magazyny obiektów, archiwa, interesowała się też organizacją i kierunkami działania muzeów. Odwiedziła Francję, Włochy, Węgry, Czechosłowację, Austrię, Jugosławię, wszystkie kraje skandynawskie, Litwę, Łotwę, Estonię i jako ostatni kraj — Niemcy. Bezpośrednim rezultatem tych podróży m.in. był nowatorski pomysł zorganizowania w Wilnie skansenu. Gdyby nie wybuch wojny, skansen ten prawdopodobnie by powstał, ponieważ jego organizacja weszła w fazę projektowania w 1938 r.

Okres przedwojenny w naukowym życiu M. Prüfferowej to także czynne członkostwo w Kole Etnologów przy USB, łącznie z pełnieniem funkcji prezesa, członkostwo Związku Muzeów w Polsce i pilne uczestniczenie w jego zjazdach, współpraca z czasopismem „Baltico-Slavica” w dziale recenzji i przeglądów bibliograficznych, a także współpraca z Instytutem Bałtyckim w Gdyni. W jego wydawnictwach M. Prüfferowa drukowała recenzje litewskich opracowań etnograficznych i folklorystycznych. W latach 1923—1944 opublikowała 19 prac i artykułów naukowych, a także popularnych.

Już w okresie przedwojennym wykazywała M. Prüfferowa zamiłowania i uzdolnienia popularyzatorskie. Wygłaszała wykłady i pogadanki, organizowała pokazy etnograficzne, pisała do gazet, występowała z tematyką ludoznawczą w radiu wileńskim. W przyszłości zamiłowania te przeobraziły się w wielką pasję. Każdy kontakt, nawet z przypadkową grupą osób — w pociągu czy wiejskim sklepie stanowił dla niej zawsze doskonałą okazję do odpytania o stosunek słuchacza do tradycji, do kultury ludowej czy narodowej i do wygłoszenia żarliwej mowy o konieczności ratowania i ochrony zabytków. Jej zapał, dźwięczny głos, uśmiech i serdeczny stosunek do ludzi, łatwo Jej ich zjednywały.

Powracając do 1939 r. zatrzymać się trzeba przy dacie 15 XII. Wraz z likwidacją Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, zostało zamknięte także Muzeum Etnograficzne. W styczniu 1941 r. przejęła je pod zarząd Litewska Akademia Nauk. Czas jakiś Maria Prüfferowa usiłowała pracować w muzeum społecznie, następnie na krótko, bo niespełna na rok (od września 1941 do czerwca 1942 r.) została zatrudniona przez Litwinów jako konserwatorka, potem jednak zwolniona „z powodu zmniejszenia etatów”. W latach 1944—1945 pracowała jeszcze w Urzędzie Konser-

watorskim jako kierownik działu etnologii i w Miejskim Muzeum Sztuki. W tym czasie zarabiała jako nauczycielka prywatna, a w roku szkolnym 1943/1944 pracowała w zorganizowanym, tajnym szkolnictwie średnim w Wilnie.

Maj 1945 r. zamyka okres wileński i otwiera nowy etap Jej życia — toruński. W ostatnich tygodniach przed odjazdem, chcąc utrwalić obraz ukochanego miasta, Maria Prüfferowa napisała książkę o Wilnie, serdeczną, oddającą barwę i klimat jego życia, oczywiście w aspekcie bliskim etnografii — ukazała targi, odpusty, święta, mieszkankę narodowości, język ulicy, zabytki. Szkoda, że książka ta do dziś czeka na wydanie, ma bowiem oprócz literackich niewątpliwie walory dokumentacyjne.

W maju 1945 r. jednym z ostatnich transportów przywożących do Polski pracowników Uniwersytetu Wileńskiego przybyli do Torunia — Maria Znamierowska-Prüfferowa z mężem, prof. Janem Prüfferem, wybitnym biologiem. Wkrótce po utworzeniu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1 X 1945 r. M. Prüfferowa objęła stanowisko adiunkta w Katedrze Etnologii i Etnografii. Z uniwersytetem tym pozostała związana, z 9-letnią przerwą, niemal do ostatnich dni życia. Funkcję adiunkta pełniła w wymienionej katedrze do 30 X 1949 r., potem od 1958 r. do 1964 r. była jej kierownikiem. (Od 1951 r. etnografia na UMK w Toruniu jest kierunkiem zamkniętym, katedra prócz badawczych, pełni jedynie funkcje usługowe).

Staraniem prof. Prüfferowej i sprowadzonej przez Nią do Torunia prof. J. Klimaszewskiej w 1965 r. zostało utworzone przy Katedrze Podyplomowe Studium Etnografii, które pozwalało uzupełniać wiedzę etnograficzną znacznej liczbie osób zajmujących się kulturą ludową w małych muzeach i izbach regionalnych, placówkach Cepelii, domach kultury, nie tylko z północnej Polski, ale z wielu innych rejonów kraju. Przez cały czas, od powstania studium prof. Prüfferowa była jego wykładowcą i wkładała w tę pracę wiele starań, energii i troski. U schyłku Jej życia wykłady odbywały się coraz częściej w prywatnym mieszkaniu. Ostatnie zajęcia, aczkolwiek z dużym już trudem, prowadziła w 1988 r.

Niemal równocześnie z podjęciem pracy na Uniwersytecie, M. Znamierowska-Prüfferowa usiłowała, wzorem wileńskim i tu, w Toruniu utworzyć przy Katedrze — muzeum etnograficzne. Niestety bezskutecznie. Wobec tego w 1946 r. zorganizowała Dział Etnografii w Muzeum Miejskim i przez półtora roku kierowała nim, jako „honorowy kustosz”. Dzięki właściwej Jej energii dział rozwijał się szybko i dynamicznie. Trzeba przy tym zaznaczyć, że zbiorów etnograficznych na obszarze Pomorza prawie nie było. W Toruniu uchowały się sprzed wojny zbiory pp. Steinbornów w liczbie 162 przedmiotów. Po upływie zaledwie dwu lat, dzięki usilnej pracy i m.in. mobilizowaniu również sił społecznych — członków PTL, studentów itd., kolekcja etnograficzna liczyła już 2000 zabytków. Została też zorganizowana pierwsza stała wystawa kultury ludowej Kujaw i Pomorza.

Kolejne lata to okres intensywnych badań terenowych, połączonych zawsze z pozyskiwaniem obiektów etnograficznych. Był to także czas, w którym pojawiły się liczne publikacje naukowe i popularne, w tym także artykuły w prasie lokalnej. Ich autorka i animatorka wszelkich poczynań w zakresie etnografii w Toruniu, nie zrezygnowała z pracy dydaktycznej i naukowej na uniwersytecie, gdzie prowadziła wykłady z etnografii i muzealnictwa. Przygotowywała też ogromną pracę habilitacyjną pt. *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i w krajach sąsiednich*. W 1955 r. uzyskała tytuł profesora nadzwyczajnego. Równocześnie działała energicznie w założonym przez siebie w 1947 r. oddziale Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i od tegoż roku w Zarządzie Głównym, w latach 1961—1964 i 1967—1973 jako jego wiceprezes.* W połowie lat 50-tych zaczęła zmierzać ku utworzeniu samodzielnego muzeum etnograficznego ze skansenem.

Po trudnych latach starań 1 stycznia 1959 r. została dyrektorem zorganizowanego przez siebie Muzeum Etnograficznego w Toruniu, w dawnym arsenale artyleryjskim.

Muzeum to widziała prof. M. Prüfferowa szeroko — jako placówkę wielostronną, nie tylko muzealną, ale i naukową, a także jako silny ośrodek opieki nad zabytkami kultury ludowej w całej północnej części Polski, a szczególnie na Kujawach i Pomorzu. Przywiązywała też ogromną wagę do popularyzacji wiedzy etnograficznej. Organizowała wymianę wydawnictw z muzeami i innymi instytucjami naukowymi w kraju i zagranicą. Dzięki temu i dzięki systematycznym zakupom bieżącym rosła szybko biblioteka naukowa. Powstało archiwum folkloru ustnego i muzycznego oraz archiwum ogólne (naukowe i administracyjne), zawierające materiały terenowe, w tym też fotografie (sama prof. Prüfferowa była autorką ponad 800 znakomitych zdjęć z lat 1946—1948), pocztówki, rysunki itd. Dział oświatowy pod Jej kierunkiem prowadził prace w najrozmaitszych formach nie tylko w Toruniu, ale też we wsiach i miasteczkach najbliższych regionów. W pozyskanym przez Nią starym forcie powstała prężna pracownia konserwatorska.

W latach 1960—1961 wybudowany został nowy budynek z wielką salą wystawową, która wkrótce pomieściła piękną, przeglądową wystawę narzędzi tradycyjnego rybołówstwa; salą widowiskową, biblioteką, ciemnią i pokojami pracowników. Cały arsenał można było przeznaczyć na magazyny zbiorów i wystawy.

Muzeum Etnograficzne od momentu powstania prowadziło też działalność wydawniczą. Lata 1960—1972 zaowocowały liczbą 6 monografii i 10

* Zob. obszerny artykuł B. Kopczyńskiej-Jaworskiej pt. *Działalność prof. dr Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym*, zamieszczony w „Roczniku Muzeum Etnograficznego w Toruniu” t. I: 1978 s. 17—26. Tamże pełna bibliografia prac do roku 1977.

obszernych przewodników, folderów i innych publikacji. Prace naukowe M. Prüfferowej i pisane pod jej kierunkiem przez pracowników muzeum ukazywały się także w wydawnictwach obcych.

Niedługo po powstaniu muzeum, poprzedzone książeczką *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu* zintensyfikowała prof. Prüfferowa starania o utworzenie ekspozycji zabytków budownictwa ludowego.

W Toruniu, przy ówczesnym klimacie panującym w mieście, było to zadanie niewyobrażalnie trudne. Upór, konsekwencja, wytrwałość i autentyczna pasja M. Prüfferowej sprawiły, że park etnograficzny przy muzeum powstał. Jesienią 1969 r. otwarta została dla zwiedzających pierwsza jego część — zagroda z Kujaw, następne to tucholska i kaszubska oraz dwa budynki wolno stojące.

Tworzenie zbiorów etnograficznych, a następnie samodzielnego muzeum i kierowanie nim, praca w Katedrze Etnografii UMK i bardzo czynna działalność w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym (od założenia Oddziału w 1947 r. — prezes przez blisko 30 lat), nie wyczerpują jeszcze wszystkich prac i działań M. Znamierowskiej-Prüfferowej. Od 1954 r. do 1961 r. kierowała zespołem Etnograficznym IHKM w Toruniu, a w latach 1958—1961 była członkiem Sekcji Etnograficznej Komitetu Nauk Historycznych PAN w Warszawie. Po przejściu na emeryturę (31 XII 1972 r.), po długich staraniach stanęła na czele utworzonego przez siebie Zespołu do Badań Rybołówstwa Tradycyjnego i Ochrony jego Zabytków. Powstał on przy Komitecie Nauk Etnologicznych PAN w ramach Wydziału I — Nauki Społeczne. Jednym z głównych zadań, jakie sobie zespół postawił, było wydanie ilustrowanego słownika rybołówstwa ludowego w Polsce. Chęć współpracy zadeklarowało wiele osób z całego kraju. Niestety, pierwsze fundusze napłynęły dopiero po 1985 r. Opracowana została więc jedynie lista haseł i pierwsze próbne ich redakcje. Dalsze prace stanęły z braku funduszy.

Mimo że M. Prüfferowa zajmowała się także innymi dziedzinami etnografii niesłabnącym źródłem fascynacji od lat młodości ku schyłkowi życia było dla Niej rybołówstwo. Poświęciła wiele czasu na badania terenowe, na kontakty z rybakami oraz ze specjalistami z różnych dziedzin nauki dotyczącymi rybołówstwa. W 1988 r. ukazała się ostatnia Jej książka, ważna i obszerna pt. *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce na tle zbiorów i badań terenowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu*. Niestety, podstawowa monografia poświęcona rybołówstwu w Polsce pozostała jedynie w pierwszej redakcji, szkicowej i pełnej luk.

W latach 80-tych walcząc już ze złym stanem zdrowia usiłowała M. Prüfferowa zrealizować ostatni swój pomysł, przekonywający i wart podtrzymania: utworzenia w Jastarni na Helu placówki muzealnej i zarazem kulturalno-społecznej na bazie starej stacji ratownictwa i zabytkowej chaty rybackiej wykorzystując zgromadzone już tam ruchome zabytki etnograficzne. Zmobilizowała do tej sprawy społeczność

lokalną Jastarni i konserwatora wojewódzkiego. Projekt ten nie został zrealizowany, jednak autorka pomysłu uważała realizację jego jedynie za odłożoną, a nie przekreśloną.

Znaczącą pozycję w działaniach prof. M. Znamierowskiej-Prüfferowej stanowiły prace redakcyjne. W latach 1955—1958 była redaktorem działu muzealnego w czasopiśmie „LUD”, a następnie przez wiele lat członkiem jego komitetu redakcyjnego. Była też członkiem komitetu redakcyjnego „Prac i Materiałów Etnograficznych” oraz „Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga”. Wspólnie z prof. J. Gajkiem redagowała „Ziemie Chełmińską”. Była też redaktorem wszystkich publikacji swego muzeum, służyła również — już pozainstytucjonalnie — radą i pomocą wielu autorom, którzy się o to do Niej zwracali.

Prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa bardzo intensywnie angażowała się także w sprawy ochrony kultury ludowej w Polsce. Ścisłe współpracowała w tej dziedzinie z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Była członkiem trzech zespołów doradczych i opiniodawczych: 1) d/s muzealnictwa etnograficznego przy ZMOiZ — od 1964 r. w prezydium zespołu, 2) d/s muzeów typu skansenowskiego 3) d/s muzeów morskich. W latach 1972—1977 działała jako członek Polskiego Komitetu ICOM. Należała także do wielu innych jeszcze gremiów opiniodawczych w Polsce i zagranicą (np. Société Internationale d'Ethnologie et Folklore w Paryżu. Towarzystwo Fińsko-Ugryjskie w Helsinkach itd.).

Uczestniczyła też M. Prüfferowa w życiu bardzo wielu towarzystw naukowych, instytucji, organizacji oraz zrzeseń naukowych i społecznych (Instytut Bałtycki, Ośrodek Badań im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie), wszędzie starając się pomóc, zachęcić i inspirować.

Z osobistych zamiłowań — nielicznych, gdyż tak wypełnione życie zawodowe niewiele pozostawiało na nie czasu, podkreślić należy Jej miłość do muzyki, której była wiecznym słuchaczem oraz uznawała ją za ważny element w pracy oświatowej muzeum. Należała do końca do Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego, przez wiele lat udzielając się w jego zarządzie.

Prof. dr Maria Znamierowska-Prüfferowa odznaczona była Krzyżami — Oficerskim i Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, odznaczeniem „Zasłużony dla Kultury Narodowej PRL” (1988) oraz

licznymi odznaczeniami i medalami województw bydgoskiego, toruńskiego i wrocławskiego, medalem Senatu UMK w Toruniu „Za zasługi położone dla rozwoju uczelni”, prestiżową w środowisku etnografów nagrodą im. Oskara Kolberga (1976) i wieloma innymi.

W ostatnich latach została obdarzona honorowym członkostwem Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Etnograficznego w Toruniu (którego była założycielem), Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Stowarzyszenia Konserwatorów w Polsce.

Spośród bardzo licznych telegramów kondolencyjnych nadesłanych z całej Polski po śmierci prof. M. Prüfferowej do muzeum Etnograficznego w Toruniu można przytoczyć kilka znamienych fragmentów: Dr Ewa Fryś-Pietraszkowa w imieniu Pracowni Instytutu Sztuki PAN w Krakowie napisała: [...] *Prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa była znaczącą postacią w polskiej etnografii ze względu na Jej dorobek naukowy i pedagogiczny, osiągnięcia w dziedzinie muzealnictwa, skansenologii i popularyzacji nauki. Jej niezwykła osobowość, żywe do ostatnich lat zaangażowanie w sprawy środowiska i kraju, życzliwość wobec każdego człowieka, to wszystko pozostanie na długo w naszej pamięci...* Dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, prof. Konstanty Kalinowski w swym telegramie określił Ją jako [...] *cenionego naukowca i muzealnika, żarliwego człowieka walczącego przez całe swe życie o sprawy etnografii, ochrony zabytków i muzealnictwa [...], a dyrektor Muzeum Okręgowego w Suwałkach jako znakomitego wychowawcę wielu pokoleń muzealników, niestrudzonego organizatora muzealnictwa etnograficznego.* Dyrektor i pracownicy Muzeum w Nowym Sączu wyrazili przekonanie iż [...] *osoba Pani Profesor, Jej ogromna życzliwość dla każdego i wiara w człowieka, Jej zaangażowanie w problemy polskiego muzealnictwa, Jej zasługi dla nauki i kultury polskiej, pozostaną na zawsze w pamięci.*

Po prof. dr Marii Znamierowskiej-Prüfferowej pozostała bogata spuścizna: książki, artykuły naukowe i popularno-naukowe, cenny księgozbiór oraz 34 bieżące archiwaliów, a przede wszystkim Muzeum Etnograficzne w Toruniu — największa placówka etnograficzna w całej północnej połowie Polski. Pozostała też wdzięczna pamięć ludzi, którzy Ją na swej drodze spotkali.

Ewa Arsyńska

Bibliografia (wybór)

1. *Ważki okolic Wilna*. Wilno 1923 s. 11. „Prace Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie”. Wydział Matematyczno-Przyrodniczy, t. 1. „Prace Zakładu Zoologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie”. Nr 2.
2. *Niektóre zwyczaje wielkanocne w okolicach Złotego Potoku pod Częstochową*. „Lud Słowiński” t. 1: 1929 s. 367—376.
3. *Rybolówstwo Jezior Trockich*. Wilno 1930 s. 107, 37 tabl. fot. 28 rys. tab.; Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie. Wydział I. „Rozprawy i Materiały” t. 3 z. 2.
4. *Mały kwestionariusz etnograficzny. Co możemy przywieźć z wakacji i świąt?* Wilno 1932 s. 7. Odb. z czasopisma „Ster”.
5. *Muzeum Etnograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego przyszłość*. „Lud” t. 31: 1932 s. 1—4.
6. *Ochrona kultury ludowej*.- „Sprawy Nauczycielskie”, Wilno R. 3: 1932 nr 6 s. 265—271.
7. *Rybolówstwo w okolicach Druskienik*. „Lud” t. 32: 1933 s. 21—35.
8. *Muzeum na wolnym powietrzu w Wilnie*. Wilno 1934 ss. 16.
9. *Vilnius Universiteto Etnografijos Muziejaus Hinkiniai*. „Gimtasai Kraštas”, Szawle 1942 s. 153—157.
10. *Magiški daiktai Etnografijos muziejouse ir ju sistematika*. „Gimtasai Kraštas”, Szawle 1942 s. 119—123.
11. *Bartnictwo i pszczelnictwo*. „Pasięka Pomorska” Toruń R. 19: 1945 nr 2 s. 53—59; R. 20: 1945 nr 1 s. 24—28.
12. *Ochrona zabytków kultury ludowej. Poradnik terenowy*. Warszawa—Toruń. Muzeum Miejskie w Toruniu. Dział Etnograficzny 1947 ss. 48 il.
13. *Organizacja Działu Etnograficznego Muzeum w Rapperswilu*. „Lud” t. 38: 1947 s. 445—450.
14. *Przyczynek do magii i wierzeń rybaków*. „Prace i Materiały Etnograficzne” t. 6: 1947 s. 1—37.
15. *Rzeźbiarze ludowi na Kujawach*. „Polska Sztuka Ludowa” R. 3: 1949 z. 11—12 s. 337—343.
16. *Ludoznawstwo i ochrona kultury ludowej w Szwajcarii*. „Lud” t. 39: 1948—1951 s. 484—519.
17. *Gospodarka i obyczaje*. [w:] „Warmia i Mazury” z. 2 Poznań, Instytut Zachodni 1953 s. 228—245, „Ziemie Staropolski” t. 4.
18. *Kultura ludowa*. [w:] „Warmia i Mazury”. T. 1. Poznań, Instytut Zachodni 1953 s. 375—382. „Ziemie Staropolski”. t. 4.
19. *Dział Etnograficzny Muzeum Pomorskiego w Toruniu*. „Lud” t. 41: 1954 cz. 2 s. 1171—1176.
20. *Klara Prillowa, artystka ludowa z Pałuk*. „Polska Sztuka Ludowa” R. 8: 1954 nr 6 s. 354—374.
21. *Przyczynek do znajomości ludoznawstwa w Szwecji, Danii i Finlandii*. „Lud” t. 43: 1956 s. 260—272.
22. *Uwagi o sztuce ludowej woj. bydgoskiego*. Toruń 1956 ss. 17.
23. *Muzea i działy etnograficzne w Polsce. Aktualne potrzeby i zarys stanu obecnego*. „Lud” t. 44: 1957 s. 351—390.
24. *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i krajach sąsiednich*. Toruń 1957 ss. 326, 26 tabl. „Studia Societatis Scientiarum Torunensis”, Supplementum 4. *Toż w języku ang. zob. poz. 34.*
25. *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu*. Toruń 1959. Muzeum Etnograficzne s. 28.
26. *Materiały dotyczące obrzędowości Karaimów Wileńszczyzny*. „Etnografia Polska” t. 3: 1960 s. 426—432.
27. *Dział Etnograficzny Muzeum w Toruniu (1946—1959)*. „Rocznik Muzeum w Toruniu” t. 1: 1962 z. 2 s. 1—41.
28. *Uwagi o sztuce ludowej Kujaw*. „Literatura Ludowa” R. 7: 1963 nr 2/3 s. 18—27.
29. *Wstęp. Rybolówstwo. Bartnictwo i pszczelnictwo. Koszykarstwo. Wnętrze chaty*. [w:] *Zarys stanu kultury ludowej ludności rdzennej środkowo-wschodniej części pow. złotowskiego w woj. koszalińskim*. „Lud” t. 49: 1963 s. 359—360; 370—372; 374—376; 390—393; 397—400.
30. (Oprac.) *Muzealna zagroda słowińska Kluki*. Koszalin 1964. Muzeum w Koszalinie ss. 20.
31. *Ethnographic Museum Collection in Poland*, „Lud” t. 50: 1964—1965 s. 701—743.
32. *Pszczelnictwo. Wnętrze chaty. Kowalstwo. Z życia społecznego – magia, demonologia, lecznictwo, wiara* [w:] *Kruszwica. Zarys monograficzny. Cz.: Zarys etnograficzny okolic Kruszwicy*. Toruń 1965 s. 379—436.
33. *Zarys tradycyjnej kultury ludowej*. [w:] *Województwo bydgoskie. Krajobraz, dzieje, kultura, gospodarka*. Bydgoszcz 1965 s. 201—221. (Wyd. 2 zmien. Poznań 1973 s. 185—208).
34. *Trusting implements for fishing in Poland and neighbouring countries*. Transl. from Polish. Publ. for the Department of the Interior and the Nat. Science Foundation, Washington. Warsaw: „Scientific, Technical and Economic Information”, 1966 ss. 536, 60 tabl., 2 tab., 12 map. *Toż w jęz. pol., zob. poz. 24.*
35. *Z zagadnień folkloru rybackiego w Polsce* [w:] *Konferencja folklorystyki słowińskiej*. „Literatura Ludowa” R. 10: 1966 nr 4—6 s. 123—134.
36. *Zabytki budownictwa ludowego w Polsce i ich rola we współczesnym krajoznawstwie i turystyce*. „Ochrona Zabytków” R. 20: 1967 nr 4 s. 11—18.
37. *Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PRL*. „Lud” t. 53: 1969 s. 419—452.
38. *K woprosu o formowaniu rybackich kultur*. [w:] *Trudy VII Międzynarodowego Kongressa Antropologicznych i Etnograficznych Nauk*. t. 5. Moskwa 1970 s. 141—155.
39. *Przyczynek do znajomości nadmorskiej ludności rybackiej*. „Materiały Zachodniopomorskie” t. 14: 1968 s. 323—335.
40. (Współaut. z R. T u b a j a) *Przymuzealny skansen toruński i inne muzea skansenowskie realizowane i planowane w woj. bydgoskim*. [w:] *Muzea skansenowskie w Polsce*. Poznań 1972 s. 218—231.
41. *Bemerkungen zur traditionellen Fischerei in Polen und zu ausgewählten Problemen des Fischerei-Atlas*. [w:] „Studien zur europäischen traditionellen Fischerei”. Bajai Dolgozatok 3. Baja 1976 s. 17—34.
42. *Tradycyjne rybolówstwo ludowe w Polsce na tle zbiorów i badań terenowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu*. Toruń 1988. Muzeum Etnograficzne w Toruniu il. 181.



Zdzisław Ciara (1932—1990)

30 kwietnia 1990 r. zmarł niespodziewanie mgr Zdzisław Ciara, dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu.

Urodził się 30 października 1932 r. w Toruniu jako syn Edmunda i Ireny z Hawilów. Wykształcenie zdobywał w rodzinnym mieście. Po maturze uzyskanej w 1950 r. w Państwowym Gimnazjum i Liceum im. Mikołaja Kopernika rozpoczął studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu specjalizując się w zakresie technologii i technik malarskich u doc. Leonarda Torwirta. W 1954 r. uzyskał stopień magistra zabytkoznawstwa i konserwatorstwa.

Pracę zawodową rozpoczął w 1955 r. w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Toruniu jako asystent konserwatora. Wybrał jednak państwową służbę konserwatorską obejmując w 1956 r. posadę zastępcy wojewódzkiego konserwatora zabytków w Olsztynie. W 1959 r. po przeprowadzeniu się do Bydgoszczy przejął obowiązki konserwatora zabytków dawnego województwa bydgoskiego. Pełnił je do 1972 r. Swoje stanowisko w kwestii ratowania i utrzymania zabytków architektury na podległym obszarze przedstawił w artykule *Zagadnienie adaptacji obiektów zabytkowych w województwie bydgoskim dla potrzeb turystyki* zamieszczonym w „Ochronie Zabytków” w 1967 r.

W październiku 1972 r. Zdzisław Ciara objął funkcję dyrektora Muzeum Okręgowego w Toruniu. Był to kulminacyjny okres przygotowań obchodów 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika. Już w lutym 1973 r. oddano do użytku Muzeum Mikołaja Kopernika, a w sierpniu otwarto dwie znaczące wystawy ze

zbiorów europejskich i polskich „Epoka Kopernika w sztuce europejskiej 1450—1550” i „Grafika północnej Europy w dobie budzącego się renesansu”.

Dyrektor Zdzisław Ciara był zwolennikiem muzeum dynamicznego, inicjującego zainteresowanie działalnością muzeum, przyciągającego ludzi różnych środowisk. Szczególną rolę przywiązywał do działalności wystawienniczej, naukowo-oświatowej i wydawniczej. Spośród wielu wysoko ocenianych ekspozycji na szczególne wyróżnienie zasługuje wystawa zrealizowana z okazji 750-lecia Torunia „Portret na Ziemi Chełmińskiej (1984 r.), wystawa „Człowieczy trud” (1984 r.) przygotowana przy Jego udziale jako komisarza oraz ekspozycja „Jerzy Remer (1888—1979) współtwórca konserwatorstwa zabytków w Polsce, w stuletnią rocznicę urodzin” (1989 r.). Z inicjatywy Zdzisława Ciary muzeum prowadziło od 1975 r. stałą wymianę wystaw z muzeami zagranicznymi w Gocie, Szwerinie, Getyndze, Archangielsku i Nowosybirsku. W działalności naukowo-oświatowej na podkreślenie zasługują cykle odczytów z zakresu historii sztuki i historii prowadzone w muzeum przez pracowników naukowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Były to: „Spotkania z dziełem sztuki”, „Królowie polscy w Toruniu”, „Wybitni ludzie dawnego Torunia”, „Życie codzienne w dawnym Toruniu”. Muzeum prowadziło również warte uznania coroczne akcje oświatowe zwane „Niedziela w Muzeum”, organizowane wspólnie z dziennikiem toruńskim „Nowości”.

Poza sprawami merytorycznymi i organizacyjnymi związanymi z funkcjonowaniem muzeum, Zdzisław Ciara pochłonięty był działalnością w zarządzie toruń-

skiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, w Towarzystwie Miłośników Torunia, w Towarzystwie Miłośników Muzeum Okręgowego w Toruniu, w Toruńskim Towarzystwie Kultury, w Społecznym Zespole d/s Odnowy Zespołu Staromiejskiego przy Wojewódzkim Komitecie Obchodów 750-lecia Torunia. Od 1979 r. był członkiem Komisji Kultury KW PZPR w Toruniu.

Za całokształt działalności w dziedzinie ochrony dóbr kultury narodowej otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Srebrny i Złoty Krzyż Zasługi oraz odznaczenia resortowe.

Roman Domagała



Stanisław Lorentz (1899—1991)

Dla mego pokolenia Profesor Stanisław Lorentz był latarnią rozświetlającą horyzont i wyznaczającą kursy dla życiowych dróg młodych ludzi, adeptów historii sztuki, muzealnictwa i konserwatorstwa. Poznałem go dość wcześnie, bo w początkach lat sześćdziesiątych, gdy ze swą żoną Ireną przyjeżdżał do młodego wówczas wojewódzkiego konserwatora zabytków i wizytował zabytki kolecczyzny. Imponował angażowaniem się w bardzo trudne sprawy, jak np. ochrona przed dewastacją otoczenia dominikańskiego klasztoru w Sandomierzu przez lokalizację w miejsce sadów osiedla mieszkaniowego, co mimo oporu politycznego potrafił przeprowadzić.

W 1964 r. poznałem umiejętności organizacyjne Profesora, podejmując współpracę przy przygotowywaniu pierwszego Kongresu Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS powołującego do życia tę organizację.

Od 1965 r. utrzymywałem już stałe kontakty, dzięki systematycznym posiedzeniom Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS, któremu przez długie lata Profesor prezesował. Od 1974 r. nastąpiła już bezpośrednia współpraca — objąłem funkcję jednego z wicedyrektorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Kontakty te budowały mój szacunek dla Jego działalności, ale najbardziej imponowały dokonania na Jego długiej drodze życiowej.

Profesor Stanisław Lorentz urodził się 26 kwietnia 1899 r. w Radomiu. W latach 1922—1926 był asystentem prof. Zygmunta Batowskiego na Studium Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, a w latach 1929—1935 pełnił funkcję konserwatora zabytków i kierownika Oddziału Sztuki województw wileńskiego

i nowogródzkiego. Był to okres kształtowania się osobowości o rozległych zainteresowaniach, od pionierskich prac badawczo-konserwatorskich ruin zamków w Trokach, Krewie, Miednikach i Nowogródku, po sztukę współczesną i popieranie środowisk twórczych, aż do głośnego przeciwstawienia się sprzedaży i wywozowi tapiserii flamandzkich za granicę.

Objęcie w 1935 r. stanowiska wicedyrektora, a rok później dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie otworzyło nową kartę Jego życia, co wiązało się z wielkomięską, stołeczną wizją Warszawy jej prezydenta Stefana Starzyńskiego. Muzeum Narodowe należące do Magistratu m. Warszawy było w stanie krytycznym, po różnych przeprowadzkach od roku 1924 ciągnęła się budowa nowego gmachu przy A. Jeruzolimskich, która przez wiele lat nie mogła wyjść z fazy projektowej i dopiero w 1931 r. wzniesiono pierwsze pawilony i przerwano budowę. W 1935 r. decyzją Stefana Starzyńskiego Zarząd Miejski wznowił przerwane prace. Dzięki energii Profesora budowę muzeum ukończono i 18 czerwca 1938 r. odbyła się uroczysta inauguracja całego gmachu przez Prezydenta RP prof. Ignacego Mościckiego.

Pod kierunkiem Profesora Stanisława Lorentza poddano rewizji dotychczasowy program muzealny, stworzono nowoczesną instytucję muzealną i badawczą, która już przed drugą wojną światową zaczęła odgrywać ważną rolę pośród wielkich muzeów europejskich. Stanisław Lorentz potrafił zgromadzić wokół siebie zespół znakomitych współpracowników: prof. dr. Kazimierza Michałowskiego i Marię Ludwikę Bernhard dla Zbiorów Sztuki Starożytnej, prof. dr. Michała Walickiego, doc. dr. Juliusza Starzyńskiego

i dr. Jerzego Sienkiewicza dla Galerii Malarstwa Obcego i Galerii Malarstwa Polskiego, Stanisława Gebethnera dla Zbiorów Sztuki Zdobniczej, Marię Mrozińską dla Zbiorów Graficznych, Bohdana Marconiego jako konserwatora obrazów i Józefa Grein — konserwatora zabytków przemysłu artystycznego.

Znamieniem nowoczesności ówczesnego działania muzealnego było uworzenie specjalnego referatu oświatowego i sukces organizowanych wystaw, jak na przykład wystawy „Warszawa wczoraj, dziś, jutro”, którą zwiedziło około miliona osób.

We wrześniu 1939 r. Profesor Stanisław Lorentz będąc bliskim współpracownikiem Prezydenta Stefana Starzyńskiego, z jego upoważnienia organizował akcję ochrony stołecznych zbiorów sztuki, a przede wszystkim nie należących wówczas do Muzeum Narodowego zbiorów Zamku Królewskiego, Łazienek oraz niektórych bezcennych kolekcji prywatnych.

W czasie okupacji Muzeum Narodowe było ośrodkiem antyhitlerowskiej akcji w obronie dóbr kulturalnych. Stanisław Lorentz będąc związany z Delegaturą Rządu w Londynie, rozwinął szeroką działalność konspiracyjną dokumentowania strat kultury polskiej, a po upadku Powstania Warszawskiego kierował tzw. akcją pruszkowską ratowania skarbów kultury, dzieł sztuki, archiwów i bibliotek z płonącej i systematycznie niszczonej Warszawy. Był to bohaterski okres działalności Profesora. Natychmiast po wyzwoleniu Warszawy zgromadził wokół siebie współpracowników i przystąpił do odbudowy muzeum.

Już 3 maja 1945 r. dokonał otwarcia pierwszej w zniszczonym mieście i w zrujnowanym jeszcze gmachu wystawy pn. „Warszawa oskarża”. W trzy i pół miesiąca po wyzwoleniu miasta otwarto wystawę dokumentującą zbrodnie niemieckie popełnione na kulturze polskiej, a przybyłym na otwarcie rozdawano drukowany przewodnik po niej, wydany w trzech językach obcych. Wystawę zwiedził gen. Dwight Eisenhower, jako naczelny dowódca Sojusznicznych Sił Ekspedycyjnych w Europie.

Był to okres odbudowywania i tworzenia zrębów muzealnictwa, ochrony zabytków i życia kulturalnego. W lutym 1945 r. Profesor Stanisław Lorentz został mianowany dyrektorem Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, którą kierował do 1951 r. przeprowadzając w tym czasie rewindykację zgrabionych zbiorów, powołując do życia Stowarzyszenie Historyków Sztuki, aktywizując środowiska intelektualne w upowszechnianiu sztuki i wartości dziedzictwa kulturowego.

W latach pięćdziesiątych skoncentrował się na pracach muzealnych, tworząc wielkie, znaczące interdyscyplinarne wystawy, takie jak np. „Wiek Oświecenia w Polsce” i „Odrodzenie w Polsce”.

Pod kierownictwem Profesora Stanisława Lorentza Muzeum Narodowe w Warszawie rozbudowywało się organizacyjnie i naukowo, stanowiąc czołową instytucję muzealną w Polsce. Rolę tę wyznaczały głośne wystawy, publikacje naukowe i katalogowe z ogromną rolą „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”

i „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Od 1945 r. kolono tworzone oddziały Muzeum Narodowego: Muzeum w Wilanowie, Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Muzeum Regionalne w Łowiczu (i okresowo w Płocku, Białymstoku, Łomży), Muzeum w Łazienkach, Muzeum w Królikarni, Muzeum Plakatu w Wilanowie i zbiory Jerzego Dunin Borkowskiego w Krośniewicach. Wspomnieć tu trzeba bliskiego współpracownika Profesora, jego zastępcę kierującego bezpośrednio muzeum w latach 1945—1951 prof. dr. Kazimierza Michałowskiego i prace prowadzone wspólnie z Uniwersytetem Warszawskim w basenie Morza Śródziemnego oraz głośną akcję UNESCO, która przyczyniła się do uzyskania przez Muzeum Narodowe Galerii Malowideł Ściennych z Faras (Sudan).

Profesor Stanisław Lorentz odegrał wielką rolę propagatora kultury polskiej poza granicami kraju. Świadczą o tym choćby wystawy obejmujące jej tysiącletnie tradycje prezentowane w Filadelfii (1967), w Ottawie (1967), w Paryżu (1969), w Londynie (1970) czy w Rzymie (1975).

Prowadząc ożywioną działalność międzynarodową w dziedzinie muzealnictwa i ochrony zabytków zyskał sobie wielki autorytet. Już w 1948 r. stworzył i został przewodniczącym Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), a w 1964 r. przyczynił się do powołania Międzynarodowej Rady Zabytków i Zespołów Zabytkowych (ICOMOS), zostając przewodniczącym Komitetu Doradczego ICOMOS oraz Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS.

Szczególne zasługi położył Profesor Stanisław Lorentz jako współorganizator Centrum Badań nad Konserwacją i Restauracją Dóbr Kultury w Rzymie (ICCROM) powołanego w 1959 r., gdzie przez sześć lat pełnił funkcję wiceprzewodniczącego i przez następną sześć lat przewodniczącego Rady ICCROM. Wyróżniony został członkostwem honorowym wielu organizacji międzynarodowych i nagrodami prestiżowymi m.in. Nagrodą Piero Gazzola.

Zestawić to trzeba zawsze z wielkim społecznostwem, korzeniami tkwiącym w żeromszczyźnie i jego troską o rozwój kulturowy regionów. Znajdziemy tu wyjaśnienie prowadzenia przez muzeum licznych akcji oświatowych i współpracy z bardzo małymi ośrodkami w województwach olsztyńskim, białostockim czy zielonogórskim. Brałem udział w wyjazdach Profesora, który żywo interesował się aktywizacją kulturową prowincjonalnych środowisk, wypytyując o stan czytelnictwa w bibliotekach i o inne aspiracje środowiskowe. Z tą działalnością wiąże się udział w wielu organizacjach zawodowych i społecznych, np. przez wiele lat Profesor pełnił funkcję prezesa Towarzystwa Przyjaciół Warszawy.

We wszechstronnej działalności Profesora Stanisława Lorentza nie zabrakło karty pedagoga. Zdolności pedagogiczne wykorzystywał On jeszcze w gimnazjum swego ojca, w którym uczył młodzież, a następnie prowadząc przed wojną zajęcia na Uniwersytecie w Warszawie i w Wilnie.

Po wojnie w latach 1945—1951 był kierownikiem

Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w 1954 r. uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. W 1949 r. został członkiem korespondentem Polskiej Akademii Umiejętności, a następnie Polskiej Akademii Nauk, która w 1964 r. powołała Go na członka rzeczywistego. Duże znaczenie przywiązywał Profesor Stanisław Lorentz do wychowywania kadr prowadząc zajęcia uniwersyteckie, seminaria doktoranckie wspierając kariery muzealne, konserwatorskie i naukowe. Bardzo często związane było to z inspirowaniem licznych cykli wydawniczych czy pełnieniem funkcji redakcyjnych np. „Biuletynu Historii Sztuki”.

Trudno tu przywoływać wszystkie dokonania Profesora Stanisława Lorentza, jednakże nie sposób pominąć roli, jaką odegrał Zamek Królewski w Warszawie w Jego życiu. Nieustępliwie i z wielką pasją walczył przez wiele lat o przywrócenie Narodowi symbolu jego suwerenności.

Przypomnijmy historię. W dniu 17 września 1939 r. artyleria niemiecka ostrzelała Zamek, od pocisków zapaliły się dachy i hełmy wież. Wskazówki zegara wieżowego zatrzymały się na pamiętnej godzinie 11.15. Akcję ratowniczą przeprowadziły Zarząd Miejski i Muzeum Narodowe. W ewakuacji dzieł sztuki i ich zabezpieczeniu w podziemiach Muzeum Narodowego przy Al. Jerozolimskich wzięli udział pracownicy muzealni pod kierownictwem dyrektora Stanisława Lorentza. W czasie tej akcji zginął rażony pociskiem Kazimierz Brokl, kustosz zbiorów zamkowych.

W związku z dewastacją budowli przez okupanta 5 listopada 1939 r. na Zamek wkroczyła ponownie ekipa konserwatorów i pracowników Muzeum Narodowego. Zdejmowano wówczas, zabezpieczano i dokumentowano elementy wnętrza zamkowych, mając na uwadze przyszłą odbudowę obiektu. W grudniu 1944 r. Niemcy wykorzystując wcześniej wyborowane otwory, wysadzili Zamek dynamitem. Zaraz po wyzwoleniu, w 1945 r. przystąpiono do inwentaryzacji przechowywanych w Muzeum Narodowym relikwii architektonicznych i wyposażenia Zamku, a w 1947 r. podjęto odgruzowywanie Zamku i wydobywanie z ruin ocalałych elementów. 2 lipca 1949 r. Sejm podjął uchwałę o odbudowie Zamku, co rozpoczęło prace projektowe. Wkrótce nastąpiły trudności w realizacji przedsięwzięcia i już w 1959 r. działalność na rzecz odbudowy została definitywnie zatrzymana.

Z decyzją tą Profesor Stanisław Lorentz nie pogodził się nigdy. Od tego czasu aktywnie propagował idee odbudowy Zamku, znajdując oparcie w opinii publicznej środowisk kulturalnych Warszawy i kraju. Swoją stanowczością doprowadził do ogłoszenia 20 stycznia 1971 r. decyzji o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie, a mimo to władze polityczne narzuciły cenzurze nazwę Zamku Warszawskiego.

Decyzja o odbudowie Zamku wywołała żywy odzew w społeczeństwie, zaczęły spontanicznie napływać ofiary i dary, tak z kraju, jak i od Polonii z zagranicy. Przy Obywatelskim Komitecie Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, którego zadaniem było gromadzenie funduszy, powołano Kuratorium

Zamkowe pod przewodnictwem prof. dr. Stanisława Lorentza z udziałem prof. dr. Aleksandra Gieysztora i prof. dr. Jana Zachwatowicza w celu kierowania jego odbudową, a zwłaszcza ustalenia programu użytkowego i nadzoru nad urządzaniem wnętrz zamkowych. Dzisiejszy Zamek Królewski stanowi klamrę spinającą działalność muzealną i konserwatorską Profesora Stanisława Lorentza.

Barbarzyńskie zniszczenie i bohaterskie ratowanie dziedzictwa kulturowego, przeciwstawianie się wytarciu ze świadomości narodu symbolu jego suwerenności — Zamku Królewskiego w Warszawie i obywatelskimi środkami jego restytucja, dopełniają warstwę emocjonalną program wnętrza zamkowych stanowiący ikonografię wielkości suwerennej Polski, aktualizując jedno z pierwszych muzealnych haseł: „Przeszłość — Przyszłość”.

Stanisław Lorentz w mej pamięci pozostanie zawsze drogowskazem wytyczającym w powojennych czasach kierunki rozwoju konserwatorstwa polskiego. Zdaję sobie sprawę, że bardziej znane są Jego dokonania muzealne i nie wszyscy z Jego nazwiskiem łączą to, co stanowi ligitymację naszej europejskości w ochronie dziedzictwa kulturowego.

Profesor Stanisław Lorentz „wyszedł” z konserwatorstwa, ale „natura” konserwatora zabytków pozostała w nim przez całe Jego życie aktualizowana sytuacjami i zdarzeniami. Nie zapomnę tego, jak byłem świadkiem Jego powrotu do swych intelektualnych korzeni, gdy w 1973 r. uczestniczyłem w konferencji ICOMOS w Wilnie, na którą Profesor przyjechał wraz z żoną Ireną. Otwierały się przed nimi drzwi i serca przyjaciół, których pozostawili ponad 35 lat temu. Jakże wielkim autorytetem cieszył się wśród ówczesnych konserwatorów zabytków i w społeczeństwie w czasie pobytu na Litwie. Dawały o tym znać gazety przynosząc informacje o Nim, o Jego wileńskich czasach. Konserwatorzy wileńscy, kowenscy czy w Trokach podejmując rewaloryzację dzielnicy staromiejskiej, zabytkowych domów, czy odbudowę zamku, który w ich oczach był suwerenem Litwy — szukali w osobie Profesora aprobaty dla swych zamierzeń i czynów. Śmiem wyrazić przypuszczenie, że było to zjawisko szersze. Profesor Stanisław Lorentz po wojnie, gromadząc wokół siebie różne zespoły ludzkie, potrafił wykorzystać ich entuzjazm, wiedzę i zdolności, gdyż jego autorytet koncentrował rozproszone wysiłki osobowe i kierował w nurt istotnych społecznie dokonań. W działaniach konserwatorskich nigdy nie ulegał „przymusowi” rozwiązań branżowych, gdyż zawsze jego postawa była wartościująca, racjonalna, doskonale rozróżniająca wagę tożsamości lokalnej, regionalnej, narodowej czy europejskiej. Odrzucając emocje myśli był spontaniczny w działaniu. Nie sposób przytoczyć tu wszystkiego co by mogło charakteryzować Profesora Stanisława Lorentza, ale muszę wskazać na dokonania dawne, które go łączą ze współczesnością.

3 lutego 1945 r. Profesor w imieniu Muzeum Narodowego w Warszawie przejął zespół pałacowo-ogrodowy w Nieborowie, tworząc nietypową placów-

wkę muzealną, która po dzień dzisiejszy jest nieosiągalnym wzorem, jednocząc pryncypia ochrony krajobrazu kulturowego, zabytkowego założenia, szacującego jego pierwotne programy użytkowe w ramach muzealnych funkcji. Dzięki tej inwencji Pałac Nieborowski stał się ważnym ośrodkiem życia intelektualnego kraju i miejscem spotkań międzynarodowych. Dla historyka sztuki wyjątkowość pałacu w Nieborowie polegała również na tym, że ...zachował (on) autentyczne wyposażenie wnętrz i bardzo cenne kolekcje. Po zniszczeniach z czasów ostatniej wojny obok Wilanowa i Łańcuta jedynie tylko Nieborów zachował charakter magnackiej rezydencji, typowej dla okresu baroku, rokoka i klasycyzmu z uzupełnieniami z XIX i XX w. (S. Lorentz, *Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik MNW” t. VI: 1962 s. 74). Dla zachowania nie zniekształconego obrazu przestrzennych i krajobrazowych walorów układu rezydencji wiejskiej włączone zostały do Muzeum Narodowego również zabudowania mieszkalne i folwarczne wraz z ponad 40-hektarowym obszarem ziemi dla prowadzenia działalności gospodarczej, a także z sadami i ozdobnym parkiem. Posunięcie to z jednej strony miało zagwarantować utrzymanie pierwotnego przeznaczenia obiektów zabytkowych, by nadal były wykorzystywane do tych samych celów rolniczych, zachowanie naturalnego sąsiedztwa pałacu, podjazdu, ogrodu i gospodarstwa, a z drugiej strony — stworzyć rodzaj strefy konserwatorskiej zabezpieczającej otoczenie zespołu przed niekontrolowaną urbanizacją wsi Niebo-

rów. Wywodziło się to stąd, że prof. Lorentz w swojej działalności konserwatorskiej kierował się nie formalnymi rozwiązaniami, lecz znaczeniem treści dzieła czy zespołu i jej uwarunkowaniami dla praktyki, którą z kolei cechowało widzenie integralności kompozycji programowej, funkcjonalnej i przestrzennej. Tak więc to, co zamierzamy ustanawiać dziś na mocy znowelizowanej *Ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach* z dnia 19 lipca 1990 r. jako „rezerwat kulturowy” — zostało już zapoczątkowane w 1945 r.

Idee te towarzyszyły Profesorowi Stanisławowi Lorentzowi również przy przejmowaniu w charakterze oddziałów Muzeum Narodowego zespołów pałacowo-ogrodowych w Wilanowie i Łazienkach.

Przez wiele lat miałem możliwość uczestniczenia w komisjach konserwatorskich Muzeum Narodowego, które były swoistym „laboratorium myśli konserwatorskiej” dzięki wymianie poglądów inicjowanej przez Profesora Stanisława Lorentza. Ważniejszymi uczestnikami tych dyskusji byli: prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Piotr Biegański, prof. dr Janusz Durko, prof. dr Jan Zachwatowicz, kuratorzy muzeum i konserwatorzy ministerialni i stołeczni.

Mogę stwierdzić z całym przekonaniem, że życie człowieka, które wypełniło prawie cały wiek, odcisnęło się znacząco w naszych umysłach i sądzę, że otworzyło nam dalsze perspektywy.

Andrzej Michałowski



Andrzej Mikołajczyk (1948—1991)

16 stycznia 1991 r. odszedł od nas nagle w pełni sił twórczych, z bogatym programem działania na przyszłość, pełen pomysłów i optymizmu — tuż przed profesorską nominacją.

Doc. dr hab. Andrzej Mikołajczyk urodził się w Zgierzu 20 marca 1948 r. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych studiował w Łodzi archeologię. Niezwykle uzdolniony, pełen zapału, szybko wyrósł na jedną z czołowych postaci ówczesnego burzliwego życia studenckiego w Łodzi oraz znakomitego działacza ruchu kół naukowych studentów archeologii w Polsce.

Poznanie świata stało się Jego wielką pasją, linią wiodącą życia. Nie tylko studencka wyprawa do Afryki, międzynarodowe ekspedycje archeologiczne, czy wakacyjne „wypadki” za granicę, ale również wyprawy po Polsce, po „naszych Mazurach” pochłaniały Go bez reszty. Takim był zawsze, takim zapewne pamiętać Go będą najbliżsi. Do tego okresu swego życia najczęściej wracał.

Temat pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem prof. dr. Andrzeja Nadolskiego *Elementy uzbrojenia na polskich i pomorskich monetach w XI i XII wieku* ukierunkował i skonkretyzował Jego naukowe zainteresowania. Dokonał wyboru — poświęcił się numizmatyce.

Już w 1976 r. obronił rozprawę doktorską pt. *Ceramika datowana skarbami monet z XIV—XVIII w. z terenu ziem polskich*.

Po śmierci prof. dr. Konrada Jażdżewskiego — 1 marca 1979 r. został dyrektorem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego, jako godny kon-

tynuator dzieła naszego wspólnego Wielkiego Mistrza. W dwa lata później obronił w Instytucie Historii Kultury Materialnej PAN w Warszawie pracę habilitacyjną *Obieg pieniężny w Polsce Środkowej w wiekach XVI—XVIII*.

Dorobek naukowy Andrzeja Mikołajczyka jest ogromny — 377 najróżniejszych prac naukowych i popularno-naukowych, w tym kilka pozycji książkowych drukowanych w kraju i zagranicą. Kolejne książki oczekują na wydanie, nie wszystkie zdołał napisać.

Stał się najwybitniejszym polskim specjalistą z zakresu numizmatyki nowożytnej.

Powszechnie mówiono o Nim — tytan pracy. To prawda, ale mimo ogromu pracy i obowiązków zawodowych, które sam sobie zwykle narzucał, było w Jego życiu miejsce dla rodziny, przyjaciół, muzyki jazzowej, czy zwykły uśmiech dla jamnika. Twórcza atmosfera Jego domu rodzinnego „na Chelmach” w Zgierzu, jak i mieszkanie w „łódzkim Manhattanie” udzielała się jego bywalcom.

Był inicjatorem utworzonego w 1981 r. Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego, które przyczyniło się do integracji tego środowiska i realizacji wielu ciekawych inicjatyw. Pisał o nich jeszcze niedawno na łamach „Muzealnictwa”.

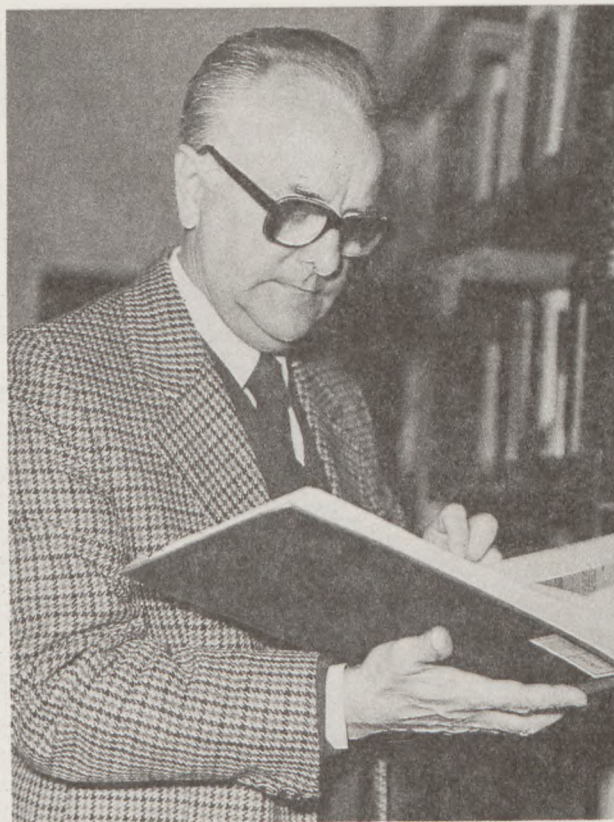
W ostatnich latach szerzej zaangażował się w problematykę ogólnomuzealną. Również z Jego inicjatywy powstał Związek Muzeów w Polsce, którego został przewodniczącym.

Już od 1968 r. żywo reagował na wydarzenia polityczne zachodzące w Polsce. W roku 1990 został wybranym do Rady Miejskiej Łodzi.

Sądzę, że były to obowiązki i zadania, którym — nawet przy pomocy wspaniałej żony — Elżbiety, Jego organizm nie był w stanie sprostać. We wszystko co robił angażował się bez reszty. Tego oczekiwał również od otoczenia i tu doznawał niekiedy rozczarowania. Jego śmierć była wielkim wstrząsem dla naszego środowiska i odbiła się szerokim echem w świecie.

W krótkim wspomnieniu trudno — a mnie szczególnie — dać pełny obraz bogatej osobowości doc. dr hab. Andrzeja Mikołajczyka. Pozostanie na zawsze w pamięci tych, którzy się z nim zetknęli jako wybitny numizmatyk i muzeolog, niepowtarzalna osobowość i wspaniały przyjaciel, wielki Łodzianin i Europejczyk — po prostu Andrzej.

Franciszek Cemka



Przemysław Smolarek (1925—1991)

Noc z 17 na 18 czerwca 1991 r. na zawsze pozostanie w pamięci pracowników Centralnego Muzeum Morskiego. Tej nocy odszedł od nas doc. dr hab. Przemysław Smolarek, twórca i dyrektor tego jedyne w swoim rodzaju muzeum. Przychodzących rano do pracy wiadomość o śmierci Dyrektora, w pełni sił i w szczycie aktywności zawodowej i społecznej, porażała i wprawiała w stan szoku. Była tak nieoczekiwana, że wydawała się straszliwym nieporozumieniem. Jeszcze w przeddzień Dyrektor tryskał energią, rozwijał pomysły rozwoju swojej ukochanej placówki, kipiał dobrym humorem i samopoczuciem, wieczorem żartował i przekomarzał się z portierem panem Kobryniem wpuszczającym Go do muzeum. Następnego dnia wybierał się do Elbląga po odbiór cennego eksponatu wydobytego z dna rzeki Elbląg. Z entuzjazmem i błyskiem w oku opowiadał, że jest to prawdopodobnie pozostałość po kodze — rewelacyjnym typie średniowiecznego statku — co może stanowić sensację nautologiczną... Niestety, okrutny, ślepy los przeciął marzenia Dyrektora. Nie ma Go wśród nas, jest ogrom refleksji, wśród których przeważa żal i odczucie, że odeszła nieprzeciętna potężna osobowość, której nikt nie może zastąpić, a muzealnictwo, kultura i nauka polska poniosły niepowetowaną stratę.

Droga życiowa Przemysława Smolaraka była niezwykle wyjątkowa. Twórca i Dyrektor od początku do końca placówki o światowej renomie, żołnierz AK, jeden z Prezydentów Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Transportu, wieloletni redaktor naczelny tego Stowarzyszenia, pierwszy prezes Zarządu Głównego wskrzeszonej w październiku 1981 r. Ligi Morskiej, współorganizator i członek Zarządu Klubu Myśli Politycznej im. Konstytucji 3 Maja, członek Komitetu Obrony Więzionych za Przekonania Polityczne w latach 1980—1981. W wolnej i suwerennej Polsce rzucił się w wir gorączkowej, bardzo aktywnej działalności społecznej. Został członkiem Rady Miasta Gdańska i Przewodniczącym jej Komisji Morskiej, a także Prezesem Oddziału Gdańskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami. Zabiegał, jak nikt inny, o sprawy morskie na forum Rady. Był wszędzie tam, gdzie w Gdańsku toczyły się ważne dla tego miasta sprawy. To miasto stało się całym Jego życiem. Tutaj mógł realizować prace dla dobra nauki i kultury polskiej. Tutaj, w jakże owocny dla miasta i Polski węzeł, splatały się zawodowe i społecznikowskie pasje Dyrektora. Tutaj wreszcie powstało jego ukochane dziecko — muzeum. Zawsze powtarzał, że *jesteśmy już na szczycie długiej i ciernistej drogi jaką przeszło Centralne Muzeum Morskie, że jeszcze tylko stworzymy stałą*

wystawę w słynnym Żurawiu Gdańskim i wybudujemy spichlerze „Wielką” i „Małą Dąbrowę” jako podstawowe zaplecze Centralnego Muzeum Morskiego, które jest nam potrzebne jak woda do życia — i będziemy wreszcie mogli odetchnąć i prowadzić normalną działalność muzeologiczną po długim okresie „burzy i naporu”.

Dyrektor Smolarek codziennie patrzył, jak rosą stalowe konstrukcje tych spichlerzy i wyrażał radość, że wreszcie wyszły one z ziemi i olbrzymieją w oczach. Widzimy Dyrektora, jak spaceruje na nabrzeżu i patrzy na pracę dźwigu i cieszy się z każdego kawałka stali nanizanego na konstrukcję Jego ukochanej ostatniej już budowy. Pozostawił po sobie niezatarte ślady twórczego działania. Jakby na potwierdzenie Jego ogromnego naukowego autorytetu właśnie wczoraj otrzymaliśmy uchwałę Rady Naukowej Instytutu Sztuki PAN w Warszawie wnioskującą nadanie doc. Przemysławowi Smolarkowi tytułu naukowego profesora nauk humanistycznych. Dyrektor będzie teraz pełnić wieczną wachnię pośród ludzi morza, którym poświęcił swoje niezwykle aktywne i pracowite życie, ale będzie również zawsze obecny wśród nas, w naszych myślach i poczynaniach. Jego praca zawodowa i patriotyczna przeszła już do legendy.

Zasłużył na poczesne miejsce w historii. Są to ogromne, niepowtarzalne zasługi, których ślady będą wieczne, ale jest i drugi aspekt działalności Dyrektora, który bezpośrednio dotyczy nas, Jego współpracowników i uczniów. Dyrektor Smolarek od początku do końca wpajał w nas, z uporem i żelazną konsekwencją proste odwieczne zasady i kanony, proste prawdy, takie jak uczciwość, prawdomówność, rzetelność zawodowa i wymagał od nas codziennej mrówczej ogromnej pracy, jak najlepszego, ze wszystkich sił, spełniania swoich obowiązków. To zawsze było miernikiem wartości człowieka w oczach Dyrektora. W owych trudnych czasach, kiedy naokoło pleniło się zło i zakłamanie, taka filozofia życiowa i zawodowa była rzadkością. Za tę konsekwencję, za ukształtowanie naszych charakterów, właśnie w myśl etyki i filozofii chrześcijańskiej, my pracownicy Pana Dyrektora składamy gorące wyrazy wdzięczności i jednocześnie przyrzekamy, że Jego ogromne dzieło budowy Centralnego Muzeum Morskiego będziemy kontynuować i ani o włos nie odejdziemy od Jego wizji i wyobrażeń, jak również dalej będziemy wcielać w życie Jego zasady i wskazówki, będziemy realizować jego przesłanie.

Roman Klim

Kenneth Hudson

Museums of Influence

Cambridge 1987

Cambridge University Press, ss. 220

Nieczęsto ukazują się prace dotyczące muzealnictwa, tym większą ciekawość może budzić dzieło wybitnego angielskiego socjologa Kenneth Hudsona pt. *Museums of Influence*.

Kenneth Hudson jako pełnomocnik UNESCO do spraw muzealnictwa przez 10 lat zwiedził setki muzeów, zapoznając się z nowymi ideami występującymi w działalności muzeów. Rezultaty tych podróży oraz suma wrażeń zostały przedstawione w opracowaniu pt. *Muzea świata — tendencje światowe* w 1980 r. K. Hudson jest również wydawcą i współautorem *World directory of museums*, które ukazuje się co 5 lat.

Wieloletnie doświadczenia i obserwacje zaowocowały bardzo osobistą wizją w postaci recenzowanej książki, poświęconej tym inspirującym muzeom, które zyskały wpływy na skalę światową. Autor przyznaje, że kryteria wyboru były bardzo rygorystyczne, skoro w ciągu dwóch wieków w tej elicie znalazło się tylko 37 muzeów i dodaje, że rozumie, iż wytypowana lista może wywołać kontrowersje.

Wybrane przez autora muzea tworzyły podwaliny muzealnictwa światowego, ale i przełamywały bariery, powodując zmiany, uderzały oryginalnością, przecierały nowe szlaki w taki sposób, że inne muzea zmuszone były wzorować się na nich. Oryginalność nie stanowiła jedyne kryterium wyboru. Musiała to być oryginalność znacząca, ważna, wyrażająca się nie tylko w stylu pionierskich instytucji, ale spotykająca się z rzeczywistą potrzebą społeczną, odczuwalną przez zwiedzających.

Autor pomija muzea etnograficzne, wyrażając pogląd, że *czas ich minął*. Umieścił jednak w swoim wyborze kilka skansenów, zaliczając je do muzeów historii społecznej.

W rozdziale I zatytułowanym: „Przenikanie wzorów, krzyżowanie gatunków w świecie muzeów” autor opisuje drogi przepływu idei, omawia czynniki powodujące zmiany. Już na wstępie zauważa dwa podstawowe fenomeny: pierwszy, że od dwóch stuleci muzea Europy Zachodniej rozpowszechniają swój model muzeum w świecie (i tak Brytyjczycy przenieśli wzory muzeów

brytyjskich do Indii, Francuzi stworzyli kulturalne bastiony w Afryce) i drugi, że różne kraje i różne kultury tworzą muzea stosownie do własnych potrzeb i zwyczajów.

Hudson wymienia trzy najważniejsze czynniki powodujące zmiany i wywierające wpływ na inne muzea: 1) ludzie z wyjątkową wizją, oryginalnością myślenia i pomysłami, 2) sprzyjający czas i klimat społeczny i 3) środki służące przekazywaniu nowego sposobu myślenia.

Autor zauważa, że chociaż do roku 1880 najważniejsze muzea świata były w czterech krajach: Francji, Niemczech, Anglii oraz we Włoszech, to innowacje w dziedzinie muzealnictwa narodziły się poza tymi krajami.

W ubiegłym stuleciu największy wpływ wywarły trzy muzea brytyjskie: Pitt—Rivers Muzeum w Farnham, South Kensington Museum później przekształcone w Victoria and Albert Museum oraz Muzeum Historii Naturalnej wydzielone z British Museum. Te trzy muzea zdaniem autora stworzyły nowe idee w muzealnictwie XIX w. i miały wielu naśladowców.

W rozdziale II pt. „Zbieracze starożytności i muzea archeologiczne” autor wymienia: British Museum w Londynie, Muzeum Narodowe w Kopenhadze, Pitt—Rivers Museum w Farnham, Roman Palace Museum w Fishbourne (Anglia).

British Museum w swym uniwersalizmie, w dążeniu do kompletności zbiorów, jak i sięganiu w głąb historii, wywodziło się jeszcze z epoki Oświecenia. Swoją światową pozycję opiera na niebywałym bogactwie zbiorów sztuki starożytnej i archeologii. Sam budynek muzeum wystawiony w 1823 r. w stylu klasycznym, nawiązywać miał do kolekcji starożytności. Biblioteka i czytelnia British Museum były wzorem dla wielu bibliotek, przede wszystkim Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych (1897 r.) oraz Pruskiej Biblioteki w Berlinie powstałej przed 1914 r.

Zabytki archeologiczne z epoki Wikingów, obiekty ilustrujące duńskie średniowiecze sąsiadują ze starożytnościami egipskimi, syryjskimi, greckimi i rzymskimi w powstałym w 1819 r. w Kopenhadze Muzeum Archeologicznym, prze-

kształconym wkrótce w Muzeum Narodowe, eksponujące oprócz obiektów kultury i sztuki narodowej także dzieła sztuki obcej. Jest to przykład nowatorskiego Muzeum Narodowego w Europie.

Czas wielkich wykopalisk powołał do życia muzea archeologiczne. Pierwsze muzea, takie jak Pitt—Rivers Museum w Farnham powstałe w 1885 r., miały być przeciwieństwem British Museum. Twórca wspomnianego muzeum uważał, że muzeum powinno mieć charakter informacyjny, badawczy, edukacyjny, aby zwiedzający mogli poznać przeszłość na podstawie drobnych relikwów. W oparciu o zabytki archeologiczne pokazano tu życie codzienne z przeszłości własnej, jak i innych kultur — co w 1885 r. było ewenementem.

Fishbourne — Roman Palace Museum — powstało w miejscu odkrytej osady rzymskiej z lat 43—75 n.e. Zrekonstruowano rezydencję władców rzymskich wraz z ogrodem, pozostawiając na miejscu odkryte zabytki archeologiczne i mozaiki. Pokazanie obiektów w ich historycznym kontekście i w naturalnym otoczeniu autor ceni najbardziej. Mozaiki z Fishbourne niewiele mówiłyby, gdyby przenieść je do Londynu.

Rozdział III autor opatrzył tytułem: „Świątynie sztuki”. Wymienia tu 5 muzeów, które uznał za wiodące: Centralne Muzeum Sztuki w Paryżu czyli Luwr, Aites Museum w Berlinie, Metropolitan Museum w Nowym Jorku, oraz Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku.

W 1814 r. Goethe opisując swe wrażenie z wizyty w drezdeńskiej galerii pałacowej nazwał ją „świątynią” podobnego porównania użył Karl Friederich Schinkel projektując budynki dla berlińskiego muzeum sztuki.

„Świątynie sztuki” były kreacją doby romantyzmu, w której problem identyfikacji narodowej i jego dziedzictwa kulturalnego odgrywał szczególną rolę.

W Niemczech wprowadzono własne słownictwo dla określenia nowych budynków przeznaczonych na muzea sztuki: Glyptothek, Pinakothek, Kunsthalle, Kunstgebäude, Neue Ermitage, Gemäldegalerie.

Taką świątynią sztuki, w której zbiory malarstwa i rzeźb miały wywołać u publiczności „nastrój świętej powagi” było powołane w 1815 r. Altes Museum w Berlinie. W muzeum—świątyni

pracownicy byli oczywiście kapłanami, a miejsce religii zajmowała sztuka. Ekspozycja miała być wykładem z historii sztuki, a w części pokazem narodowej historii. Ten sposób gromadzenia i eksponowania dzieł sztuki znalazł licznych naśladowców, zwłaszcza w krajach pozabawionych państwowości w XIX w. jak Włochy i Polska.

Inną koncepcję przedstawiania zbiorów sztuki zastosowano w pierwszym publicznym muzeum w Luwrze. Kiedy w końcu XVIII w. otwierano galerię dla publiczności zbiory pokazano według „szkół”: włoskiej, holenderskiej, flamandzkiej i francuskiej. Każde działo opatrzone informacją o artyście i temacie. Stanowiło to wówczas nową procedurę. Drugą innowacją było przygotowanie i sprzedaż tanich katalogów, które pomagały zwiedzającym oglądać dzieła sztuki. W muzeum Luwru robiono wszystko, żeby podkreślić, że jest to instytucja służąca publiczności, inna niż prywatne kolekcje.

Victoria and Albert Museum jako jedno z pierwszych pokazało sztukę dekoracyjną i stosowaną. Zastosowano tu podział obiektów według materiałów: drewno, metal, ceramika, szkło itd. Ważny był wystrój architektoniczny budynku muzealnego, jak i wyposażenie wnętrza (gabloty). Victoria and Albert Museum przez wiele lat było wzorem dla innych muzeów na świecie.

Muzea amerykańskie przyjmując europejskie idee, rozwinęły je na niespotykaną dotychczas skalę. Kiedy w 1870 r. organizowano w Nowym Jorku Metropolitan Museum wzorowano się na Victoria and Albert Museum, szybko jednak zaczęto stosować nowe metody. Powstał Klub Przyjaciół Muzeum, który zapewnił bliski kontakt z publicznością. Drugą innowacją były wystawy wypożyczanych kolekcji od prywatnych kolekcjonerów, trzecią wprowadzenie działalności handlowej — sprzedawanie reprodukcji dzieł sztuki.

Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku ufundowane w 1929 r. przede wszystkim przez Rockefellerów, wprowadziło do muzealnictwa nową koncepcję muzeum. Dla organizatorów, muzeum miało być nie tylko schronieniem dla zbiorów, lecz również miejscem kontaktów i aktywności ludzkiej. *Można powiedzieć* — pisze K. Hudson — *że to muzeum stało się najlepszym klubem Nowego Jorku, z największą liczbą człon-*

ków. Jego wpływ polega nie na sposobie zbierania dzieł sztuki (dzieła sztuki stale przemieszcza się, przesuwa, zmienia się kształt galerii) lecz na budowie aktywności wokół nich. Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku stale zadziwia nowymi pomysłami.

Rozdział IV nosi tytuł: „Człowiek, natura i otoczenie”. Autor wybrał 4 muzea historii naturalnej zwane też przyrodniczymi: najstarsze, założone przez Sir Asthon Levera w 1774 r. w Londynie, które następnie zostało częścią British Museum, by ponownie zostać wydzielonym pod nazwą Muzeum Historii Naturalnej, Northen Animal Park w Emmen (Anglia), Senckenberg Museum we Frankfurcie, Muzeum Historii Naturalnej pod Atenami (Goulandris Natural History Museum w Kifissia).

Poza najwcześniejszym angielskim, muzea historii naturalnej rozwijają się po ogłoszeniu przez Charles'a Darwina w 1859 r. dzieła „Powstawanie gatunków”. Teoria Darwina wywołała potrzebę pokazania i wyjaśnienia teorii ewolucji u jednych i silną opozycję u drugich. Zarazem cywilizacja miejska odsunęła ludzi od natury, stąd brało się większe zainteresowanie historią gatunków, zwierząt, roślin, których nie widuje się na codzień.

Podczas gdy większość muzeów historii naturalnej wyglądała, jak skład czy magazyn — wskazane przez autora muzea proponowały jakąś koncepcję ekspozycji, specjalny dobór gatunków wraz z pokazaniem otoczenia w jakim żyją, zwracały uwagę na edukację biologiczną i wyjaśnienie tajemnic życia.

W rozdziale V autor prezentuje wybrane muzea nauki, techniki i przemysłu, są to: Muzeum Narodowe Techniki w Paryżu, Muzeum Nauki w Londynie, Deutsches Museum w Monachium, Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago, Pałac Odkryć w Paryżu, Muzeum Miejskie w Rüsselsheim (RFN).

Pierwszym muzeum w tej kategorii było Muzeum Narodowe Techniki w Paryżu, które podobnie jak Luwr było dzieckiem Rewolucji Francuskiej. Muzeum prezentowało historię techniki.

Podobny charakter miało Deutsches Museum w Monachium, gdzie w specjalnie zaprojektowanym budynku bez sal pokazano technikę wydobywania węgla w kopalni, środki transportu

i ich funkcjonowanie, podstawy elektryczności. Muzeum przygotowało obowiązkowy program zwiedzania dla szkół.

Muzea techniki zaczęły powstawać wówczas, gdy w społeczeństwach uprzemysłowionych proces produkcyjny zaczął się kryć za murem fabrycznym. Gromadzono i eksponowano obiekty obrazujące historię techniki, pokazywano znikające technologie i procesy produkcji, zabiegano również o produkty techniki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych wynalazków.

Muzeum Nauki w Londynie w okresie międzywojennym prezentowało najnowocześniejsze technologie, pokazywało doświadczenia i eksperymenty, modele maszyn i urządzeń wraz z ich działaniem. Tę sferę działalności muzeum naśladowały nowo powstające muzea techniki. Dziś wiele działów Muzeum Nauki w Londynie trąci już myszką. Wielką zasługą tego muzeum była ochrona starych maszyn, modeli i projektów technicznych, którym rewolucja przemysłowa niosła zagładę.

Pałac Odkryć w Paryżu (powstał w 1937 r.) to raczej centrum nauki niż muzeum, które miało przede wszystkim uczyć, tłumaczyć technologie, wyjaśniać eksperymenty. Obecnie przeniesione do La Vilette, na przedmieścia Paryża, zadziwia zwiedzających nową formą ekspozycji, w której zwiedzający aktywnie uczestniczy.

Muzeum Miejskie w Rüsselsheim — to historia przemysłu pokazana w szerokim kontekście historii społecznej.

Współczesne muzea techniki opierają ekspozycję na kontakcie intelektualnym ze zwiedzającymi; tę formę pracy stosują przede wszystkim muzea amerykańskie. *Muszą patrzeć w przyszłość, stale się rozwijać, nie tracąc nic z przeszłości* — pisze K. Hudson.

Rozdział VI autor opatrzył tytułem „Historia i obyczaje”. Prezentuje w nim inspirujące muzea historyczne oraz etnograficzne, choć, jak wspomniano wcześniej, autor unika tego określenia. Znalazły się tu: Muzeum Armii w Paryżu, Skansen w Sztokholmie, Beamish Stanley w Anglii, Narodowe Muzeum Sztuki i Tradycji w Paryżu, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Muzeum Historii Niemiec w Berlinie, Muzeum Żydowskiej Diaspory w Tel Avivie.

Dzieje zbierania pamiątek i dokumentów his-

torycznych są tak odległe, jak dzieje kolekcjonowania, jednakże idea muzeów historycznych jest kreacją XX w. i wypracowana została wraz z rozwojem badań historii społecznej.

Zachodzi pytanie, jaką rolę odegrało Muzeum Historyczne m.st. Warszawy. Zasluga przypisywana przez autora warszawskiemu muzeum polega na ukazaniu dziejów miasta w kontekście społecznym i w powiązaniu — jak stwierdza autor — z jego „krwią i nerwami”. Większość muzeów historii lokalnej zbiera pamiątki przeszłości lecz często bez jakiejś przewodniej myśli. Jednym z muzeów, które opowiada historię miasta w sposób przekonujący — jest Muzeum Historyczne miasta Amsterdamu powstałe w 1970 r. Kiedy autor zapytał dyrektora Muzeum Amsterdamu, co było „matką” pomysłu muzeum, ten bez wahania odpowiedział: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy. Wizyta w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy stała się inspirująca i zaowocowała nowym kształtem muzeum. Hudson podkreśla, że zbyt mało jest znana rola Muzeum Historycznego m.st. Warszawy jako pioniera w świecie ze względu na położenie w Europie Wschodniej. Wpływ Warszawy powinien być doceniony i zauważony i dlatego proponuje umieszczenie Muzeum Historycznego m.st. Warszawy na liście muzeów wpływowych.

Muzeum Armii w Paryżu zostało tu wymienione dlatego, że było pierwszym muzeum militarnym zorganizowanym w wielkim rozmachu i znalazło wielu naśladowców. Historia pokazana jest jako historia wojen, broni, generałów, dowódców, traktatów i układów. To jedna z możliwości tradycyjnego opisu historii.

Przy okazji warto powiedzieć, że najwięcej muzeów militarnych powstało w Anglii i ZSRR.

Bez wątpienia — muzeum inspirującym — stał się „Skansen”, którego inicjatorem był Szwed Artur Hazelius (1833—1901). Hazelius chciał ratować znikające wskutek uprzemysłowienia tradycyjne szwedzkie i norweskie formy życia na wsi. Między 1870 a 1872 r. skupował chłopską odzież, wyroby rzemiosła wiejskiego od starszej generacji. Wziął udział w światowej wystawie w Paryżu w 1878 r. pokazując tzw. żywe obrazy, sceny z życia na wsi z modelami ubranymi w stroje ludowe. Następnie kompletował całe domy, urządził wnętrza otwierając w 1891 r.

pierwsze w świecie muzeum na otwartej przestrzeni, pokazując społeczeństwo przedindustrialne.

Idea Hazeliusa rozwijała się głównie w krajach skandynawskich oraz Europie Środkowej, wszędzie tam gdzie istniało budownictwo drewniane. Hudson wymienia Polskę jako miejsce wielu skansenów.

Historia przemysłu i społeczeństwa przemysłowego najlepiej została pokazana w Beamish Stanley w Anglii. W danym okręgu przemysłowym zrekonstruowano całe miasto — budynki mieszkalne, budynki użyteczności publicznej, fabrykę, kopalnię, hutę, transport (funkcjonuje replika lokomotywy George Stephensona z 1825 r.) i w tej scenerii umieszczono ekspozycję przedstawiającą życie codzienne robotników z około 1900 r.

Na liście muzeów wpływowych znalazło się dlatego, że potwierdziło idee Hazeliusa i przystosowało ją do społeczeństwa przemysłowego.

W rozdziale VII autor omawia muzea zorganizowane tam „gdzie wydarzyła się historia”, w miejscach, w których w przeszłości działy się wydarzenia związane z miastem, jakąś wspólnotą, twierdzą czy polem bitewnym, co można po prostu określić miejscem historycznym. We wszystkich tych miejscach budynek, statek, pole bitewne stanowi integralną część historii.

Raport ICOM z 1982 r. określił, co nazywa się muzeum *in situ*, a zatem muzea na otwartej przestrzeni — skanseny, miejsca wydarzeń historycznych. Muzea te, w dobie rozwiniętej motoryzacji, cieszą się dużą popularnością. Najwięcej tego typu muzeów jest w Anglii, ale i w USA zjawisko to występuje na szeroką skalę, przynosząc wielki komercyjny sukces. Autor wymienia np. Hiroszimę i Nagasaki w Japonii, obozy zagłady w Majdanku i w Sztutowie, chatę Wuja Toma w Kanadzie, statek „Aurora”, jak i domy i rezydencje znanych osobistości.

W tej kategorii muzeów za najbardziej wpływowe Hudson uznał: Kolonialny Williamsburg w USA, Ironbridge Gorge Museum w Anglii, Muzeum Człowieka i Przemysłu — Le Creusot (Francja), Okręt—muzeum „Waza” w Sztokholmie.

Za największe przedsięwzięcie w tej dziedzinie autor uważa misko—muzeum Williamsburg, wierne odtworzoną stolicę stanu Virginia z czasów

kolonialnych. Wokół 60 zachowanych budynków zbudowano 70 replik m.in. kapitol, budynki władz miejskich, więzienie, sąd, pałac gubernatora, kościół, pocztę, zajazdy, sklepy, warsztaty rzemieślnicze, przywrócono do świetności parki, ogrody, odbudowano farmy z uprawami. Wreszcie do zrekonstruowanego miasta wprowadzono ludzi ubranych w kostiumy z epoki, którzy wykonywali różne zajęcia.

Idea Hazeliusa tzw. żywego muzeum została zrealizowana z niespotykanym dotychczas rozmachem.

Pionierem muzeum—skansenu okręgu przemysłowego jest Ironbridge Gorge Museum niedaleko Bristolu w Anglii, opisywane jako miejsce narodzin rewolucji przemysłowej. Ekspozycja umieszczona została w starych budynkach fabrycznych oraz siedzibie dawnych właścicieli.

Jeszcze inną koncepcję muzeum na otwartej przestrzeni reprezentuje francuskie Muzeum Człowieka i Przemysłu Le Creusot w centralnej Francji. Muzeum to zajmuje powierzchnię 500 km², na terenie półprzemysłowym, półwiejskim, podzielonym na 25 komun z ludnością około 150 tysięcy. Wszystko jest kolekcją na tym terenie: budynki, ludzie, zwierzęta, rośliny. Historia okolicy pokazana jest w zamku właścicieli terenu. Różnica z Ironbridge polega na tym, że ten pierwszy ośrodek jest atrakcją dla turystów, natomiast Le Creusot powstało przede wszystkim dla wzbogacenia życia lokalnych mieszkańców. Pracownicy muzeum żyją w symbiozie z okoliczną ludnością.

Ostatni rozdział autor zatytułował: „Gwiazdy przyszłości”. Poświęcił w nim nieco miejsca przewidywaniu przyszłości muzeów. Hudson stawia nawet diagnozę, że najważniejsze i wpływowe będą „muzea skromnych rozmiarów”, które odwołają się do szerokich kręgów społecznych,

przełamiają tradycyjne formy wystawiennicze i zastosują nowe środki wyrazu.

Powołując się na *credo* czeskiego muzeologa o wielkiej międzynarodowej reputacji dr Jelinka — że muzea muszą służyć społeczeństwu i tylko to powinno pobudzać je do działania, autor podkreśla, że zmieniły się potrzeby ludzi współczesnych w stosunku do tych sprzed 100 czy 50 lat, zmienia się koncepcja wykształcenia i edukacji.

Muzea przyszłości powinny być ośrodkami nauki i kultury połączonymi z działalnością wystawinniczą. Taką koncepcję tworzyło od początku swej działalności (to jest od roku 1899) Muzeum Dzieci w Brooklynie (USA), gdzie zabawę łączono z edukacją, posługując się specjalnym programem dla szkół uzupełniającym nauczanie.

W uwagach końcowych autor podkreśla, że muzea muszą być zdolne do samodzielnego finansowego życia, jak dziś Muzeum Transportu w Lucernie (Szwajcaria), znaleźć drogę porozumienia z lokalną ludnością i zaspokajać jej potrzeby, a prawdziwą popularyzację opierać na gruntownej bazie naukowej. *Obserwujemy smutny proces* — kończy Hudson — *kiedy wiele przestarzałych muzeów zniknie z powodu nadmiaru dydaktyki, nudy i arogancji.*

Chociaż, jak wspomniano na wstępie, jest to subiektywna, arbitralna koncepcja wyboru muzeów wpływowych, to motywacje i argumenty zdają się przekonywać czytelnika. Autor zawarł w tym dziele wiele interesujących myśli i obserwacji opartych na gruntownej podstawie naukowej i doświadczałnej — i to powodować może, że sięgać po tę książkę będą nie tylko muzeolodzy, ale szerzej ludzie interesujący się kulturą.

Beata Meller

SPIS TREŚCI/TABLE DES MATIERES

<i>Lidia Foltarz</i>	
Muzea województwa krakowskiego w latach 1945—1948	3
Les musées de la région cracovienne dans les années 1945—1948	15
<i>Tadeusz Chruścicki</i>	
O programie wystaw stałych Muzeum Narodowego w Krakowie	15
Le programme des expositions permanentes au Musée National à Cracovie	22
<i>Franciszek Midura</i>	
Muzea Regionalne Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego	23
Les musées régionaux de la Société Polonaise du Tourisme (PTTK) en Pologne	28
<i>Małgorzata Fryza</i>	
Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy	28
Le musée des premiers Piasts sur Lednica	35
<i>Lech Szaraniec</i>	
Projekt nowego gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach (1986—1990)	35
Le nouveau bâtiment du Musée de Silésie à Katowice	38
<i>Jerzy Świecimski</i>	
Ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki	38
L'exposition du Musée comme une oeuvre d'art	51
<i>Aleksander Krein</i>	
Czy romantyzm może być przedstawiony w muzeum?	52
Est-ce qu'on peut présenter le romantisme dans le musée?	53
<i>Barbara Riss</i>	
<i>Kraina pusta, biała i otwarta...</i> — kilka uwag o wystawie „Sybir romantyków” w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie	54
<i>Un pays vide, blanc et ouvert...</i> — quelques remarques sur l'exposition „La Sibérie des romantiques” dans le Musée de la littérature Adam Mickiewicz à Varsovie	56
<i>Aleksandra Kodurowa</i>	
„Wypędzeni, wymordowani”. Rysunki żydowskich uczniów szkół niemieckich z lat 1936—1941. Wystawa w Muzeum Xawerego Dunikowskiego w Warszawie 21 maja—17 czerwca 1990 r.	57
„Chassés, assassinés”. Les dessins des élèves juifs des écoles allemandes dans les années 1936—1941. L'exposition dans le musée de Xawery Dunikowski à Varsovie 21 mai—17 juin 1990	62
<i>Elżbieta Jeżewska</i>	
„W kręgu ekspresjonizmu i blisko niego”. Wystawa prac Karla Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach 1987—1988	63
„Le cercle de l'expressionnisme et ses environs”. L'exposition des travaux de Karl Schmidt-Rottluff au Musée National à Kielce 1987—1988	68
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	
O zbieraniu „prawdziwych” exlibrisów	68
Sur les collections des ex-libris „véritables”	70
<i>Bożena Steinborn</i>	
Praca naukowa w muzeach w czasach kultury masowej	70
Le travail scientifique dans les musées à l'époque de la culture de masse	73
<i>Iwona Gryś</i>	
Współpraca międzynarodowa Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie	73
La collaboration internationale du Musée du Sport et du Tourisme à Varsovie	77

<i>Anatolij W. Soldatenko</i>	
Kolekcja broni polskiej w Arsenale Ermitażu	78
La collection de l'arme polonaise à l'Ermitage	85
<i>Witold Karnkowski</i>	
Masowy pojaw szubaka ciemnego w muzeum oraz ogólne zalecenia zwalczania szkodników tkanin w placówkach muzealnych	86
L'apparition massive d' <i>attagenus pello</i> dans le musée et les indications générales de combattre ces insectes nocifs des tissus dans les musées	90
XI Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Muzeum Hansa Christiana Andersena w Odense oraz Muzeum Strindberga w Sztokholmie — <i>oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
XI Conférence Anuelle du Comité Internationale des Musées de la Littérature (ICLM) ICOM au Musée Hans Christian Andersen à Odense et Le Musée Strindberg à Stockholm — <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	90
XII Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Hadze w ramach XV Konferencji Generalnej ICOM — <i>oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
XII Conférence Annuelle du Comité Internationale des Musées de la Littérature (ICLM) ICOM à Hague dans le cadre de la XVème Conférence Generale ICOM — <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	92
XIII Doroczna Konferencja Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM w Warszawie — <i>oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
XIII Conférence Annuelle du Comité Internationale des Musées de la Littérature (ICLM) ICOM à Varsovie — <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	93
Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898—1990) — <i>oprac. Ewa Arsyńska</i>	95
Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898—1990) — <i>élaboration Ewa Arsyńska</i>	95
Zdzisław Ciara (1932—1990) — <i>oprac. Roman Domagala</i>	100
Zdzisław Ciara (1932—1990) — <i>élaboration Roman Domagala</i>	100
Stanisław Lorentz (1899—1991) — <i>oprac. Andrzej Michałowski</i>	102
Stanisław Lorentz (1899—1991) — <i>élaboration Andrzej Michałowski</i>	102
Andrzej Mikołajczyk (1948—1991) — <i>oprac. Franciszek Cemka</i>	106
Andrzej Mikołajczyk (1948—1991) — <i>élaboration Franciszek Cemka</i>	106
Przemysław Smolarek (1925—1991) — <i>oprac. Roman Klim</i>	108
Przemysław Smolarek (1925—1991) — <i>élaboration Roman Klim</i>	108
Kenneth Hudson, <i>Museums of Influence</i> . Cambridge 1987 ss. 220 — recenzja — <i>oprac. Beata Meller</i>	110
Kenneth Hudson, <i>Les musées inspireurs</i> . Cambridge 1987 pp. 220 — la critique — <i>élaboration Beata Meller</i>	110

