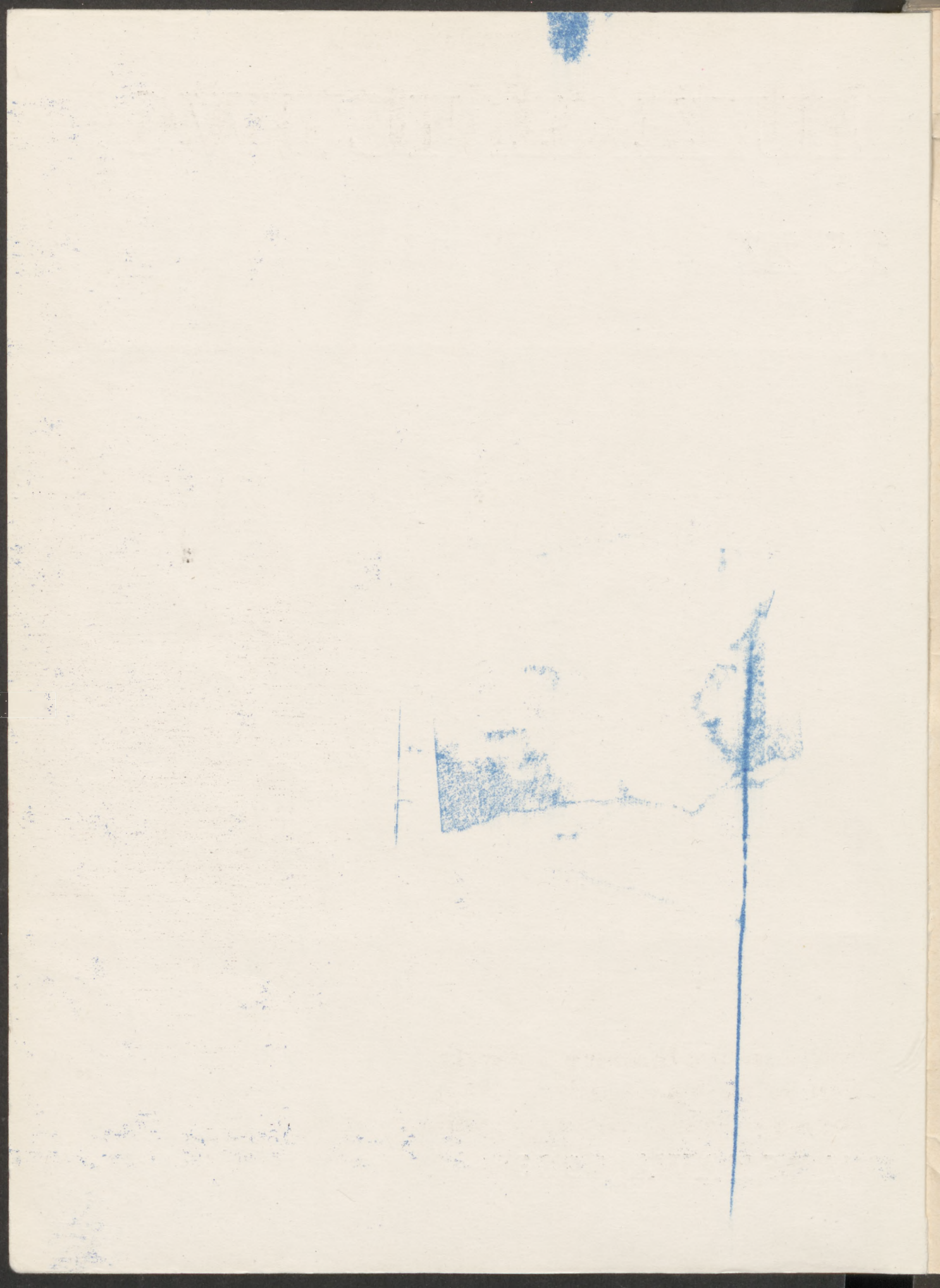


C. 538

# MUZEALNICTWO

26 | 27

WARSZAWA 1983



# MUZEALNICTWO

**Ministerstwo Kultury i Sztuki  
Generalny Konserwator Zabytków  
Ośrodek Dokumentacji Zabytków  
Warszawa 1983**

Kolegium Redakcyjne

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

Tłumaczenia  
Maria Kwiecień

Opracowanie graficzne  
Jan Heydrich



inv. nr. 34528

Adres Redakcji  
Ośrodek Dokumentacji Zabytków – Dział Muzealnictwa  
00-258 Warszawa, ul. Brzozowa 35  
tel. 31-14-91; 31-14-92

## Znaczenie muzeów dla rozwoju archeologii polskiej\*

Oto mamy za sobą pierwszych 50 lat rozwoju muzealnictwa archeologicznego w Łodzi. Dla tego najmłodszego z wielkich miast polskich jest to znaczny szmat czasu; w skali ogólnopolskiej jest to mało, jeśli się zważy, że pierwsze archeologiczne i numizmatyczne zbiory prywatne a następnie publiczne istniały już w Polsce w drugiej połowie XVII w. i wieku XVIII (np. w Gdańsku przy Bibliotece Miejskiej i Gimnazjalnej, w Elblągu przy Bibliotece Gimnazjalnej, w Głogowie powstały z inicjatywy pastora ewangelickiego i wreszcie w Warszawie z woli Stanisława Augusta Poniatowskiego). Właściwy rozwój polskiego muzealnictwa archeologicznego przypada dopiero na pierwszą połowę XIX w. Znane są krótkotrwałe dzieje zbiorów archeologicznych „Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, zamykające się w latach 1802–1832, w których powstawaniu uczestniczyli tak wybitni ludzie, jak Hugon Kołłątaj, Tadeusz Czacki, Stanisław Staszic i Kajetan Koźmian, a których koniec wiązał się z brutalną akcją represyjną władz carskich po zdławieniu powstania listopadowego. Podobny los spotkał zbiory ks. Czartoryskich w Puławach, gromadzone w tymże czasie z inicjatywy księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej oraz zbiory archeologiczne Liceum Krzemienieckiego z pierwszych dziesiątków lat XIX w. Spokojniej potoczyły się losy innych tego rodzaju zbiorów, jak np. Zbiór Starożytności Śląskich we Wrocławiu, założony w 1818 r. przez Johana Gustawa Gottlieba Büschinga, pierwszego profesora nauk pomocniczych historii i nauk o starożytnościach Uniwersytetu Wrocławskiego, dalej Muzeum przy Towarzystwie Naukowym w Płocku, sięgające swymi początkami 1821 r., oraz zbiory zabytków przy Muzeum Książąt Lubomirskich we Lwowie, powstałe w 1828 r. i włączone później do zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Niewesołe były losy zbiorów takich wybitnych i zasłużonych polskich zbieraczy na Litwie, jak Teodora Narbutta w Szawrach w pow. lidzkim (1818) albo Dionizego Paszkiewicza w Bordziach w pow. tauroskim (sprzed 1823 r.), podobnie zresztą,

jak dzieje zbiorów Eustachego Tyszkiewicza, zasługującego już na miano poważnego badacza. Te właśnie zbiory, zapoczątkowane przezeń w 1837 r. w Łohoj-sku w pow. borysowskim, w guberni mińskiej, miały swoją kontynuację w Muzeum Archeologicznym w Wilnie, założonym przez Tyszkiewicza pod patronatem Komisji Archeologicznej w Wilnie w 1856 r. Po zaledwie 9 latach istnienia, bo już w 1865 r. zbiory jego po zdławieniu powstania styczniowego zostały wywiezione do Petersburga i Moskwy. Także zbiorom archeologicznym, gromadzonym z inicjatywy Jędrzeja Moraczewskiego od 1840 r. w Szamotułach koło Poznania przez członków tamtejszego „Towarzystwa Zbieraczy Starożytności Krajowych”, nie poszczęściło się. Znakomita ich większość przepadła w 1846 r. po represyjnym rozwiązaniu tego Towarzystwa przez Prusaków, a tylko niewielka ich część weszła w skład później powstałego Muzeum hrabiów Mielżyńskich w Poznaniu.

W tym stanie rzeczy należy uznać za punkt zwrotny w rozwoju muzealnictwa polskiego wyłonienie się w 1850 r. Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych przy Krakowskim Towarzystwie Naukowym. Ten to Oddział miał za zadanie stworzenie Muzeum (zresztą istniały w Krakowie już od 1815 r. załączki zbiorów archeologicznych), a uczonym, który się tego podjął, był niezwykle dzielny i utalentowany Józef Łepkowski, niebawem docent, a później profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładający tam zrazu archeologię ogólną, później archeologię pradziejową i historię sztuki. Kilka kolejnych dat niechaj zilustruje ten wielki ruch naukowy, związany z powstaniem krakowskiego ośrodka archeologicznego, któremu łaskawy los oszczędził, z wyjątkiem okresu okupacji hitlerowskiej, tych ciężkich perypetii, które były udziałem polskich zbiorów archeologicznych w zaborze rosyjskim i w nieco mniejszym stopniu – w zaborze pruskim. Oto w 1858 r. następuje z inicjatywy J. Łepkowskiego otwarcie pierwszej wystawy zabytków archeologicznych w pałacu księcia Lubomirskiego; w 1862 r. rozpoczyna J. Łepkowski swoje wykłady na UJ; w 1866 r. powstaje dzięki niemu Gabinet Archeologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach

\* Referat wygłoszony na Sesji Muzeologicznej w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w dniu 1.X.1981 r.

1867, 1869 i 1871 uczestniczą czynnie przedstawiciele krakowskiego ośrodka badań archeologicznych i antropologicznych, wówczas mocno z sobą powiązanych dyscyplin, profesorowie Józef Łepkowski i Józef Kopernicki oraz Aleksander Przeździecki w międzynarodowych kongresach archeologii pradziejowej i antropologii w Antwerpii, Kopenhadze i Bolonii. W 1872 r. dokonuje się w Krakowie otwarcie wystawy zabytków archeologicznych na dużą, jak na owe czasy, skalę, którą w rok później pokazano w Wiedniu w ramach Wystawy Światowej. Wreszcie w 1874 r. Muzeum Archeologiczne staje się jedną z agend Polskiej Akademii Umiejętności. W tymże czasie ukonstytuowała się też przy Akademii Komisja Antropologiczna, w której skład weszło kilka wybitnych osób zajmujących się archeologią pradziejową, m. in. Godfryd Ossowski, Jan Nepomucen Sadowski, Izidor Kopernicki, T. N. Ziemięcki oraz Adam Honory Kirkor. Działalność tych badaczy trwała do początku ostatniego dziesiątka lat XIX w., a nowy etap w rozwoju Muzeum Archeologicznego Akademii Umiejętności zaczął się w momencie, kiedy w 1894 r. stanął na jego czele dr Włodzimierz Demetrykiewicz.

Z tym pomyślnym rozwojem krakowskiego ośrodka archeologicznego wraz z jego muzeum w ciągu drugiej połowy XIX w. nie mógł współzawodniczyć żaden inny ośrodek na ziemiach etnicznie, czy też historycznie polskich. I tak np. po przedwczesnej śmierci wybitnego profesora J. G. G. Büschinga, kierującego od 1818 r. aż do swego zgonu w 1829 r. zbiorem starożytności we Wrocławiu nastał w tym ośrodku okres niezbyt pomyślny dla rozwoju tamtejszych zbiorów archeologicznych. Trwał on aż do pojawienia się tam Hansa Segera w 1890 r., gdyż – mimo ofiarnej pracy takich ludzi, jak Hermann Luchs (1826–1887) i Wilhelm Grempler (działalność jego przypadała na ostatnie dziesiątki XIX w.) – wielkie kłopoty finansowe, organizacyjne i lokalowe utrudniały mocno zorganizowanie tam solidnego muzeum archeologicznego. W 1899 r. powstał tu dział archeologii pradziejowej przy Muzeum Rzemiosła Artystycznego („Kunstgewerbemuseum”). Podobnie miała się rzecz ze zbiorami archeologicznymi w Szczecinie, Gdańsku, Warszawie, we Lwowie i w niektórych pomniejszych miastach prowincjonalnych, gdzie również dopiero pod koniec XIX w. lub w początkach XX w. zaczął się nieco szerzyć żywszy ruch w muzealnictwie archeologicznym. Trochę korzystniej kształtowały się losy muzealnictwa archeologicznego w Poznaniu, gdzie w 1857 r. założone zostało przy Poznańskim Towa-

rzystwie Przyjaciół Nauk sumptem hrabiów Mielżyńskich Muzeum Starożytności Słowiańskich i Polskich, kierowane kolejno przez Hieronima Feldmannowskiego i przez Bolesława Erzepkiego. Do rozwoju tego ośrodka przyczynili się w ostatnich dziesiątkach lat XIX w. m. in. lekarz dr Klemens Koehler oraz adwokat Władysław Jażdżewski. Począwszy od 1885 r. zaczęło się także rozwijać w Poznaniu muzealnictwo organizowane przez Niemców, zrazu dość skromnie w postaci zbiorów *Historische Gesellschaft für die Provinz Posen*, a od 1904 r. przybierając postać działu archeologicznego przy Kaiser-Friedrich Museum, w którym od 1908 r. do swej nagłej śmierci w 1912 r. kierował pierwszy fachowiec – prahistoryk na tym stanowisku, wysoce utalentowany dr Erich Blume, jeden z pierwszych uczniów Gustawa Kossinny. Polskie muzealnictwo archeologiczne w Poznaniu w 1914 r. pozyskało pierwszego uniwersytecko wykształconego specjalistę – prahistoryka dr Józefa Kostorzewskiego, który w pierwszej połowie tego roku objął kierownictwo zbiorów archeologicznych Muzeum Mielżyńskich, (późniejszego Działu Przedhistorycznego Muzeum Wielkopolskiego, a po II Wojnie Światowej samodzielnego Muzeum Archeologicznego), pełniąc tu tę funkcję aż do 1958 r., a więc przez bez mała 45 lat.

Pod koniec XIX w. i w początkach XX w. warunki rozwoju muzealnictwa polskiego w zaborze rosyjskim poprawiły się na tyle, że w Warszawie mogły powstać na nowo zbiory archeologiczne, jak np. dział pradziejowy przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa (założony w 1875 r.), zbiory Choynowskiego przy Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, zdeponowane tu na pograniczu XIX i XX w. oraz najznacniejsze zbiory Erazma Majewskiego, zapoczątkowane w 1892 r. i przekształcone następnie w 1921 r. w Muzeum im. Erazma Majewskiego przy Warszawskim Towarzystwie Naukowym. Wieloraka działalność Erazma Majewskiego, wyrażająca się m. in. w mecenacie, sprawowanym w stosunku do kilku wówczas początkujących, a wybijających się później archeologów polskich, takich jak Stefan Krukowski, Leon Kozłowski i Ludwik Sawicki, w wydawaniu czasopisma „Światowit”, w organizowaniu archeologicznych badań powierzchniowych i wykopaliskowych i innych jeszcze dziedzinach, przyczyniła się ogromnie do rozwoju archeologii pradziejowej w tzw. Królestwie Kongresowym. Uhonorowano go też już w Polsce niepodległej, w niedługi czas przed jego śmiercią, profesurą archeologii na Uniwersytecie Warszawskim.

Ten ogromnie pobieżny przegląd najważniejszych momentów w rozwoju archeologicznego muzealnictwa polskiego aż do pogranicza XIX i XX w. musi nam niestety *nolens volens* wystarczyć. Wiek XX trzeba potraktować jeszcze bardziej sumarycznie. Przypatrzmy się więc, jak różne archeologiczne centra muzealne, krystalizujące się przy samym końcu XIX w. i w początkach XX w. w ważniejszych punktach Polski dawnej lub obecnej, wpływały na rozwój archeologii pradziejowej w Polsce! Zaczniemy od Krakowa, gdzie Włodzimierz Demetrykiewicz, doktoryzowany w 1885 r., mianowany konserwatorem państwowym w 1891 r., a w 1894 r. dyrektorem Muzeum Archeologicznego Akademii Umiejętności, od 1905 r. habilitowany i od tego roku wykładający prahistorię na Uniwersytecie Jagiellońskim, od 1919 r. profesor nadzwyczajny, a od 1921 r. zwyczajny – w ciągu więcej niż trzech dziesięcioleci w oparciu o zbiory, nad którymi miał pieczę, oraz o wiedzę i doświadczenie legislacyjne (w zakresie ustawodawstwa o ochronie zabytków) i o praktykę terenową kładł podwaliny pod dalsze prosperowanie pradziejowej archeologii krakowskiej.

We Wrocławiu odegrał niewiele później podobną rolę Hans Seger, kierujący tu od końca XIX w. aż do lat trzydziestych XX w. działem archeologii pradziejowej Muzeum Rzemiosła Artystycznego i wykładający w latach 1907–1934 prahistorię na tamtejszym uniwersytecie. To on właśnie przyczynił się do bujnego rozwoju nauki o pradziejach Śląska przed II Wojną Światową.

Niezwykle pomyślna dla postępu badań archeologicznych w Wielkopolsce, na Pomorzu Gdańskim, a poniekąd też w zachodnich partiach b. Królestwa Polskiego oraz w niektórych częściach Górnego Śląska była działalność Józefa Kostrzewskiego, łączącego przez około cztery dziesięciolecia kierowanie placówką muzealną z wykładaniem „prehistorii” – jak w tamtych latach mawiano – na Uniwersytecie Poznańskim. Ten najwybitniejszy do tej pory polski archeolog, wycisnął trwałe piętno na rozwoju dziedziny, którą tak świetnie reprezentował. Znakomita większość jego fundamentalnych dzieł o pradziejach całej Polski i jej dzielnic zachodnich i północnych miała za podstawę jego świetną znajomość materiału muzealnego oraz plony wielorakich badań terenowych, przeprowadzanych głównie w oparciu o kierowane przezeń Muzeum (częściowo też przez jego instytut uniwersytecki).

W muzealnictwie archeologicznym Warszawy powstało w dwudziestoleciu międzywojennym pewne roz-

dwojenie. Kierownictwo Muzeum im. E. Majewskiego przy Warszawskim Towarzystwie Naukowym objął po śmierci jego założyciela prof. Włodzimierz Antoniewicz, wykładający archeologię pradziejową na Uniwersytecie Warszawskim. Niebawem wyrosła konkurencja dla tego muzeum w postaci zbiorów, gromadzonych intensywnie przez zespół wybitnych archeologów, skupionych w „Państwowym Gronie Konserwatorów Zabytków Przedhistorycznych”, działającym w latach 1920–1928. Zbiory te stanowiły podwaliny dla Państwowego Muzeum Archeologicznego, utworzonego w 1929 r. i kierowanego do wybuchu II Wojny Światowej przez doktora, a od 1944 r. docenta Romana Jakimowicza. Obok tego istniało jeszcze kilka pomniejszych zbiorów archeologicznych w naszej stolicy. Działalność naukowa tych dwóch kierowników głównych muzeów warszawskich zaważyła w sposób bardzo istotny na postępach archeologii polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Jeszcze w czasie okupacji hitlerowskiej doszło z inicjatywy doc. Konrada Jażdżewskiego do scalenia wszystkich tych zbiorów w jednym miejscu. Po zakończeniu II Wojny Światowej zjednoczenie zbiorów archeologicznych naszej stolicy uzyskało aprobatę nowych władz polskich.

Na marginesie można wspomnieć, że działalność szczecińskiego ośrodka muzealnego, sięgającego początkami swymi trzeciego dziesiątka lat XX w. ożywiła się znów znacznie pod kierownictwem dr Ottona Kunkla (1924–1945), że założone w 1880 r. Muzeum prowincjonalne w Gdańsku ze swoim działem pradziejowym rozwijało pod kierownictwem dr Hugona Conwentza, przyrodnika z zawodu, ożywioną działalność do 1910 r., by po okresie pewnej stagnacji dopiero na niewiele lat przed II Wojną Światową na nowo ją podjąć. W dwóch innych natomiast znacznie- szszych ośrodkach Polski dwudziestolecia międzywojennego, mianowicie w Wilnie i we Lwowie na odcinku polskiego muzealnictwa archeologicznego nie ma do zanotowania jakiś większych osiągnięć. Warto tu też nadmienić, że w 1931 r. zaczął swój skromny byt dział archeologiczny Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi pod kierownictwem mgr Jana Manugiewicza. II Wojna Światowa oraz zasadnicze zmiany polityczne i ustrojowe, które po niej nastąpiły, sprawiły, że w polskim muzealnictwie archeologicznym – tak zresztą jak we wszystkich innych dziedzinach archeologii polskiej – dokonały się bardzo głęboko sięgające zmiany. Na miejsce instytucji zrujnowanych gruntownie, okaleczonych, ograbionych, powstały w ciągu stosunkowo niewielu lat nowe lub znacznie bardziej

rozwinęte muzea archeologiczne, bądź też wielkie działy archeologii pradziejowej, umieszczone po niemałych trudach w gmachach o wiele solidniejszych i lepiej urządzonych, aniżeli to dawniej bywało. Takie wielkie archeologiczne placówki muzealne powstały w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Szczecinie, Gdańsku, Łodzi i Wrocławiu. Najczęściej stawali na ich czele samodzielni pracownicy naukowcy, profesorowie i docenci (np. Józef Kostrzewski, Konrad Jażdżewski, Zdzisław Rajewski, Wanda Sarnowska, Jerzy Lodowski, Kazimierz Radwański, Władysław Filipowiak, Leon Łuka i Andrzej Mikołajczyk). W parze z tym szło tworzenie nowych katedr uniwersyteckich, lub reaktywowanie przedwojennych archeologicznych placówek przy wyższych uczelniach. Zorganizowano też, z czasem dość rozbudowaną, sieć konserwatorów zabytków archeologicznych, a – co szczególnie istotne – powołano do życia przy Polskiej Akademii Nauk Instytut Historii Kultury Materialnej z wieloma Zakładami Archeologii Polski, rozmieszczonymi we wszystkich ważniejszych ośrodkach badawczych kraju.

Gdy się uwzględni ten niezwykle sumaryczny i powierzchniowy przegląd muzealnictwa polskiego w ciągu ostatniego stulecia i w czasach wcześniejszych jeszcze, nasunąć się mogą takie oto uwagi. U kolebki polskiego muzealnictwa archeologicznego, w pierwszych dziesiątkach lat XX w. stali ludzie bardzo wybitni i znaczeni, którzy bardzo zaważyli na ogólnym rozwoju kultury polskiej. Nie wydało co prawda nasze muzealnictwo tak wybitnego człowieka, jakim był Christian Jürgensen Thomsen, dyrektor Muzeum Narodowego w Kopenhadze, któremu archeologia pradziejowa zawdzięcza ustanowienie systemu trzech epok, ale takie postaci, jak Büsching we Wrocławiu i Eustachy Tyszkiewicz w Wilnie uzmysławiają nam, że archeologiczny materiał źródłowy, znajdujący się w zgromadzonych przez nich zbiorach muzealnych, pobudził ich do działalności naukowej, zasługującej na wielki szacunek. Większość najwybitniejszych przedstawicieli archeologii pradziejowej na ziemiach dziś, lub dawniej polskich kierowała zarówno muzeami tej specjalności, jak i katedrami uniwersyteckimi przez całe dziesięciolecie. Najwybitniejszy z nich, profesor Józef Kostrzewski, zwierzył mi się kiedyś, że ze wszystkich instytucji, którymi kierował, lub w których pracował, najmiłsze i najbliższe mu jest muzeum. Mogę to samo powiedzieć o sobie samym. Zresztą moja działalność muzealnictwa, trwająca bez przerwy 52 lata, jest niemal o połowę dłuższa od mojej działalności w instytucjach uniwersyteckich (1 rok

w Poznaniu i 27 lat w Łodzi). Muzea archeologiczne w ciągu całego XX w. są dla katedr uniwersyteckich i dla instytucji Polskiej Akademii Nauk, tym, czym są kliniki dla odpowiednich katedr z dziedziny nauki medycznych, a nawet czymś znacznie istotniejszym. W XIX w. były te muzea niewątpliwie pionierami, z których wyrosły uniwersyteckie katedry archeologii pradziejowej. Dziś, szczególnie w drugiej połowie XX w. przybyło wiele instytucji pozamuzealnych, w których uprawia się archeologię pradziejową teoretycznie lub praktycznie: uniwersyteckie instytuty, PAN-owskie zakłady, urzędy konserwatorskie i pracownie konserwacji zabytków, wszystkie zatrudniające znaczną liczbę osób. Tym niemniej byłoby błędem i rzeczą niesłuszną uznać, że w tym stanie rzeczy muzeom archeologicznym i ich personelowi przysługuje obecnie wyłącznie rola popularyzacyjna, ekspozycyjna, archiwalno-biblioteczna, magazynowa, krótko mówiąc rola czysto usługowa w stosunku do innych instytucji archeologicznych. Mniemam, że bezpośredni i permanentny kontakt z materiałem źródłowym w trakcie długotrwałych i systematycznych badań terenowych oraz w pracowniach muzealnych i gabinetach ciągle na nowo rodzi w rzetelnych pracownikach tych muzeów związki uczuciowe i intelektualne, których owocem są cenne prace syntetyczne, wielkie monografie, a choćby nawet dobre, szczegółowe prace materiałowe, jednakowo potrzebne dla rozwoju archeologii polskiej. To rzecz pewna, że bez dobrych, stale rozwijających się muzeów specjalnych nie jest do pomyslenia normalny rozwój archeologii polskiej. Miejmy nadzieję, że dla Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, które tak stosunkowo późno włączyło się do grona większych muzeów tego typu w Polsce, losy będą łaskawe przez wiele następnych półwieczy ku pożytkowi uprawianych tu dyscyplin.



## L'importance des musées pour le développement de l'archéologie polonaise

Les débuts des musées polonais d'archéologie remontent à la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ils sont dûs aux personnalités éminentes et remarquables qui exercèrent leur influence sur le développement général de la culture polonaise. Pour ne mentionner que Gustaw Gottlib Büsching, premier professeur des sciences auxiliaires d'histoire et des sciences antiques de l'Université de Wrocław et Eustachy Tyszkiewicz de Vilnius, collectionneur et chercheur dans le domaine de l'archéologie. Nombre d'éminents représentants de l'archéologie préhistorique sur les terrains de Pologne d'aujourd'hui et d'autrefois furent pendant des dizaines d'années à la tête des musées d'archéologie et des chaires d'université. Józef Kostrzewski, le plus éminent des professeurs disait que parmi toutes les institutions dont il était le chef ou dans lesquelles il travaillait, le musée lui était le plus cher. Au XX<sup>ème</sup> siècle les musées d'archéologie accomplissent le même rôle pour les chaires d'université et pour les établissements de l'Académie Polonaise des Sciences que les cliniques spécialisées pour les chaires des sciences médicales. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, ces musées de caractère pionnier constituaient le point de départ pour l'organisation des chaires d'archéologie préhistorique dans les universités. De nos jours et en particulier dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, nombre d'institutions nonmuséales s'occupant de l'archéologie préhistorique théorique ou pratique furent créés.

Il serait pourtant erroné de considérer que la fonction des musées et de leur personnel devrait se limiter à l'exposition des objets, à leur vulgarisation, à archiver et conserver, en un mot au service en faveur d'autres institutions s'occupant de l'archéologie. Des ouvrages synthétiques, des monographies imposantes ou au moins des élaborations documentaires d'une importance pour le développement de l'archéologie polonaise sont créés grâce à la possibilité de puiser dans les matériaux originaux pendant les fouilles et dans les laboratoires de musées.

Indubitablement, la promotion de l'archéologie polonaise est fonction du développement permanent des musées spécialisés.

## Zarys koncepcji współczesnego muzeum etnograficznego\*

Formułując koncepcję teoretyczną współczesnego muzeum etnograficznego należy zdawać sobie sprawę z tego, że jest to instytucja żywa, a więc podlegająca ewolucji zgodnej z ogólnym rozwojem kultury. Tak więc zmienia się podmiot działań muzeum, jego zakres, jak również metody i techniki pracy. Stan rozwoju muzeum w konkretnym okresie historycznym jest wynikiem integracji trzech głównych wyznaczników tego rozwoju: tradycji, potrzeb społecznych (w tym również potrzeb nauki) oraz możliwości realizacyjnych, przez które należy rozumieć tak kadry, jak i środki materialno-techniczne jakimi muzeum dysponuje w trakcie realizowania swego programu. Wydaje się, że optymalny kierunek działania polega na zachowaniu właściwych proporcji między tymi trzema zespołami zjawisk.

Wychodząc z założenia, że muzeum jest instytucją żywą, działającą w sferze zmieniających się układów rzeczywistości tak w dziedzinie podmiotu działań, jak i w kręgach odbiorców, niezbędnym jest w procesie opracowywania koncepcji współczesnego muzeum etnograficznego konstruowanie takiego modelu instytucji, by przy zachowaniu niezbędnych założeń ogólnych zachowała ona maksymalną elastyczność działania, czyli by zadania nie były formułowane zbyt konkretnie i szczegółowo, gdyż najbliższe dziesięciolecia mogą uczynić je w poważnym stopniu nieaktualnymi.

Istotnym problemem konceptualizacji jest również właściwe ustawienie proporcji między służebnymi funkcjami muzeum w stosunku do społeczeństwa i nauki a obowiązkami instytucji wobec możliwości twórczych zespołu pracowników muzeum. Wyrażna przewaga jednego z tych kierunków działania musiałaby się odbyć kosztem drugiego.

Wreszcie w odniesieniu do wszystkich muzeów etnograficznych istnieje konieczność takiej konceptualizacji modelu muzeum, by jego cele pokrywały się w sposób proporcjonalny do wielkości i wagi tej instytucji z ogólnymi celami muzealnictwa etnograficznego i wiedzy etnograficznej w Polsce. Oznacza to, że każde muzeum obok własnych zadań ma poważne

zadania w zakresie współdziałania z innymi muzeami etnograficznymi.

Najistotniejszym elementem określającym kierunki rozwoju muzeum etnograficznego jest przewidywany na najbliższych dwadzieścia lat zakres tematyczny jego działalności. Klasyczny model muzeum etnograficznego jest w chwili obecnej z wielu powodów nieadekwatny do modelu muzeum poświęconego polskiej kulturze ludowej. Przede wszystkim dotychczasowy rozwój dyscypliny etnograficznej zdezaktualizował takie kryteria. Obecna etnografia zasięgiem swoich badań obejmuje zjawiska szersze, znacznie wychodzące poza klasyczny model. Zmienia też perspektywę badawczą, co musi znaleźć odbicie również i w muzealnictwie etnograficznym. Niezależnie od tego muzeum w trakcie swych prac rozszerzyło swe zainteresowania na pewne zjawiska kultury (zwłaszcza w dziedzinie sztuki, folkloru, jak również badań nad społeczeństwami pozaeuropejskimi), które dotąd nie mieściły się w ramach statutowych muzeum. Należałoby więc na nowo określić jaką wartość treściową ma w sformułowaniu „muzeum etnograficzne” słowo „etnograficzne”.

Otóż, dla potrzeb formowania modelu rozwojowego muzeum etnograficznego, który byłby adekwatny do rzeczywistości końca XX w. należałoby przyjąć bardziej nowoczesną definicję etnografii. Dotychczas bowiem etnografia poszukiwała pewnych zobiektywizowanych prawd dotyczących różnic kulturowych między grupami lokalnymi lub zawodowymi określając te różnice jako różnice kulturowe lub etniczne. Stąd cały nacisk badawczy kierowany był na wyeksponowanie tych różnic i na badanie kultur tych zbiorowości jako pewnych zwartych systemów kulturowych. Ten model badań etnograficznych został nieco przekonstruowany w okresie, w którym uznano za niezbędne badanie zjawisk kontaktów kulturowych i powstawania tzw. kultur otwartych nastawionych na przyswajanie wartości zewnętrznych wpływających na znacz-

\* Referat wygłoszony na Sesji Muzeologicznej w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w dniu 1.X. 1981 r.

ne rozluźnienie zwartości systemu kulturowego. Z kolei w epoce kultury masowej i globalnej oraz jej impaktu w dziedzinie kultur pierwotnych, a zwłaszcza ludowych, które zaczęły funkcjonować na zasadzie przeżytku zaczęto zwracać baczniejszą uwagę na rozpad systemów tradycyjnych, w tym też na zdezaktualizowanie się modelu kultury plemiennej czy ludowej jako systemu zamkniętego. Wiele zjawisk kulturowych będących podstawą tego systemu uległo autonomizacji przechodząc do systemów nowoczesnych na zasadzie zmiany funkcji.

Tak np. stało się ze sztuką ludową, która przestając pełnić funkcje poprzednie (w tym m.in. magiczno-kulturową) zaczęła występować jako swoista twórczość artystyczna (czyli środek ekspresji artystów wywodzących się ze środowiska wiejskiego) lub zgoła dekoracyjna.

Z drugiej strony przemożny wpływ kultury masowej niwelującej różnice kulturowe i uniformizującej większość zjawisk kulturowych w życiu człowieka stworzył zapotrzebowanie na poszukiwanie form indywidualnych, które umożliwiłyby człowiekowi funkcjonowanie w modelu kultury globalnej jako istocie kulturowo niepowtarzalnej, odrębnej. Stąd obiektywnie różnice etniczne straciły swą wartość historyczną a na ich miejsce pojawiły się różnice w stopniu adaptowania się kulturowego do nowoczesności. Większość grup lokalnych i społecznych poszukując nowego indywidualnego wyrazu wytworzyła swoistą otoczkę kulturową, składającą się z elementów przekształconej tradycji lub całkiem nowych instytucji kulturowych adekwatnych do potrzeb współczesności lecz charakterystycznych tylko dla danej grupy. W świetle tych faktów zrozumiałą jest nawrót zainteresowania dla wszelkich badań nad źródłami własnej kultury (stąd olbrzymi sukces ruchów regionalnych) oraz dla badań kulturowo-porównawczych traktowanych jako potencjalne źródło inspirujące do nowych inwencji w tym zakresie. Zmienia to w sposób zasadniczy perspektywę badawczą etnografii, która zajmowała się przede wszystkim zjawiskiem formowania życia kulturowego człowieka przez system jakim była kultura etniczna grupy. W tej chwili natomiast trudno jest mówić o tego typu redukcji metodologicznej, można by natomiast zaryzykować stwierdzenie, że obiektem wiedzy etnograficznej winien stać się człowiek i jego indywidualna kreatywność w zakresie tworzenia sfery kulturowej chroniącej go przed niszczącymi wpływami kultury globalnej. Zadaniem etnografii w następnych dziesięcioleciach byłoby więc

szukanie metod uogólniających wiedzę opartą na analizie konkretnych indywidualnych, czy grupowych inwencji kulturowych tego typu.

Biorąc pod uwagę fakt, że definicja etnografii nie może być tak dokładnie uszczegółowiona ze względów, o których mówiłem już poprzednio proponuję, by dla naszych rozważań w tym zakresie przyjąć definicję następującą: etnografia jest nauką badającą pochodzenie oraz rozwój kultur przedprzemysłowych oraz tych zjawisk w łonie społeczeństw przemysłowych i zurbanizowanych, które ze względu na swoje pochodzenie, formę lub funkcję spełniają tę rolę, którą ongiś spełniały kultury ludowe czy plemienne. Dodatkowym czynnikiem definicji winny być uściślenia dotyczące metody tych badań. Otóż sformułowania proponowane przez etnografię winny być oparte na analizie konkretnych zabytków materialnych lub bezpośrednich wypowiedzi nosicieli elementów kulturowych będących obiektem badań etnograficznych.

Przyjmując powyższą definicję roboczą etnografii można przejść do próby zdefiniowania muzeum etnograficznego jako instytucji powołanej do kolekcjonowania dawnych i współczesnych źródeł etnograficznych, ich właściwego przechowywania i naukowego opracowania oraz popularyzacji wiedzy o przedmiocie swych badań drogą zapewnienia społeczeństwu dostępu do autentycznego źródła wiedzy, jakim jest zabytek etnograficzny (eksponat).

Jak wynika z powyższej definicji muzeum etnograficznego, pełni ono trzy podstawowe funkcje 1) kolekcjonersko-konserwatorską, 2) naukową, 3) wychowawczą (popularyzatorską). Proponuję dodanie funkcji czwartej: kulturotwórczej. Wyraźniej można by powiedzieć, że muzeum etnograficzne jest jedną z instytucji współodpowiedzialnych za takie formułowanie i realizowanie modelu kultury współczesnej, w której znalazłyby wykorzystanie pozytywne wartości tkwiące w dorobku wiedzy etnograficznej.

Przy, tak szeroko zakrojonych, zadaniach muzeum etnograficznego rzeczą szczególnie istotną jest właściwe zróżnicowanie działań dotyczących poszczególnych funkcji muzeum. Szczególnie należałoby wyeksponować funkcję kolekcjonersko-konserwatorską, gdyż tej nie pełni praktycznie żadna inna instytucja, podczas gdy w wypadku trzech pozostałych funkcji (w stosunkowo najmniejszym stopniu trzecią) zajmuje się wiele innych placówek głównie naukowych i wychowawczych.

W ramach funkcji kolekcjonersko-konserwatorskiej należy wyróżnić trzy podstawowe kierunki działań: 1) konceptualizacja kierunków gromadzenia zbiorów (od niej zależeć będzie przydatność zebranych materiałów do dalszych prac naukowych i ekspozycyjnych), 2) technika gromadzenia zbiorów (efektywność wyszukiwania zbiorów i ich przenoszenia do muzeum) oraz 3) zespół działań mających na celu optymalne przechowywanie zebranych źródeł (z podziałem zagadnienia na dwa punkty: a) właściwe magazynowanie zbiorów i udostępnianie dla prac badawczych i b) zabiegi konserwatorskie).

Podstawowe znaczenie dla określenia modelu muzeum etnograficznego w Polsce ma ściślejsze zarysowanie założeń badawczych w stosunku do problematyki krajowej. Otóż w odniesieniu do zadań kolekcjonerskich dotyczących etnografii Polski konceptualizacja zadań polegałaby na rozwijaniu prac tych muzeów w trzech kierunkach: 1) dokonania analizy reprezentatywności zgromadzonych zbiorów pod względem a) terytorialnym (regionalnym) i b) działów kultury; 2) ustalenie priorytetów badawczych mających na celu uzupełnienie luk w zbiorach oraz 3) objęcie kolekcjonerstwem dziedzin dotychczas niedokumentowanych, które jednak winny być przez muzeum współczesne dokumentowane. W związku z tym winniśmy przede wszystkim rozpocząć bardziej metodyczne gromadzenie zbiorów dotyczących małych miast, pogranicza kultury ludowej i wielkomiejskiej (w tym robotniczej), pewnych współczesnych zjawisk kultury wiejskiej (m. in. elementów kultury „jarmarcznej” współczesnych form plastyki wiejskiej nie wchodzących w pojęcie kanonu ludowego, imponderabiliów materialnych nowych form życia społecznego a zwłaszcza współczesnego folkloru wsi).

Biorąc pod uwagę takie założenia modelowe należałoby wyróżnić w każdym muzeum etnograficznym dwa działy: dział etnografii tradycyjnej zajmujący się uzupełnieniem i analizą zbiorów dotyczących kultury ludowej w jej historycznym kształcie od okresu najwcześniejszego po rok 1980, a pracujący na dotychczasowych zasadach oraz dział etnografii współczesnej obejmujący zjawiska współczesne nie mieszczące się w klasycznym wzorze kultury ludowej. W działach tymi byłyby archiwizowane wszelkie przejawy inwencji kulturowych będących oryginalną formą reagowania ich twórców na potrzeby kulturowe nie zaspokajane w sposób wystarczający przez tradycyjne czy obecne oficjalne wzorce kulturowe. Można z góry za-

łożyć, że wiele tych zjawisk może mieć charakter przejściowy niezobiektywizowany, ale ich uchwylenie i archiwizacja i tak będzie miała wielkie znaczenie poznawcze dla wszelkich badań nad przemianami kulturowymi. Uzyskamy w ten sposób wgląd w procesy nie tylko akceptacji kulturowej lecz również eliminacji kulturowej.

Przyjęcie takich perspektyw rozwoju muzealnictwa entograficznego wymagałoby dokonania olbrzymiej pracy konceptualizacyjnej w zakresie wypracowania kryteriów archiwizacji zjawisk współczesnych. Sądzę, że niezależnie od realnej możliwości zaakceptowania przedstawionych tu hipotez teoretycznych, rozpoczęcie pogłębionej dyskusji na ten temat mogłoby przynieść wiele innych propozycji, w wyniku których można by się pokusić o wypracowanie nowych założeń teoretycznych muzealnictwa entograficznego. Pozwoliłyby one na wzmocnienie tendencji twórczych w tej dziedzinie kultury.

Ta ostatnia uwaga wskazuje na niezbędność, silniejszego niż to miało miejsce dotychczas, podkreślenia funkcji naukowych muzeum. Oczywiście w swej pracy może ono i powinno kierować się dorobkiem naukowym całej dyscypliny, lecz jak dotąd rozważania teoretyczne na temat muzealnictwa entograficznego wychodzące ze środowiska pozamuzealnego są zjawiskiem niesłychanie rzadkim. Nakłada to tym większy obowiązek na pracowników samych muzeów. Niestety w nawale prac kolekcjonerskich i dokumentacyjnych trudno jest znaleźć miejsce na głębsze rozważania teoretyczne, zwłaszcza w ramach muzeów mniejszych, których doświadczenia mogłyby stać się podstawą do ciekawych uogólnień naukowych. Pozostaje więc kwestia powołania do życia takiej formy, która gwarantowałaby rozwój tej dziedziny działalności muzeów etnograficznych. Wydaje się, że najlepszym rozwiązaniem na najbliższe lata byłoby powołanie ogólnopolskiego seminarium muzeologicznego dla etnografów, na którym omawiano by regularnie te zagadnienia. W przyszłości mogłoby to doprowadzić do powstania specjalnej placówki zajmującej się wyłącznie teorią muzealnictwa entograficznego. Dotychczasowe kontakty z przedstawicielami muzeów etnograficznych w innych krajach (m. in. w ZSRR) wskazują, że podobne problemy nurtują również i środowiska etnograficzne poza Polską. Rozwiązanie ich nie będzie jednak możliwe bez zagwarantowania pracownikom muzeów czasu, który będą mogli poświęcać pracy koncepcyjnej i naukowej.

## L'esquisse du musée d'ethnographie contemporain

Les cadres thématiques des activités pour les 20 ans, prochains constituent un élément essentiel pour déterminer les orientations du développement du musée d'ethnographie. Le modèle classique d'un tel musée, c'est-à-dire le musée dédié à la culture populaire polonaise n'est à présent plus actuel, pour plusieurs raisons.

Le champ d'études de l'ethnographie d'aujourd'hui englobe des phénomènes dépassant considérablement les cadres d'étude classiques.

Le changement de perspective des recherches doit également trouver son reflet dans la muséologie ethnographique.

L'ethnographie est une science ayant pour objet l'étude des origines et du développement des cultures préindustrielles ainsi que de ces phénomènes au sein des sociétés industrielles et urbanisées, qui-étant donné leur origine, leur forme ou fonction- exercent le même rôle qu'autrefois les cultures populaires ou de tribu. Les formules proposées par l'ethnographie doivent s'appuyer sur une analyse des objets matériels concrets ou sur les énonciations directes des porteurs d'éléments de culture étant l'objet d'études ethnographiques. En conséquence, le musée d'ethnographie en tant qu'institution est chargé de collectionner des documents ethnographiques originaux anciens et contemporains, de les conserver convenablement, de les élaborer scientifiquement ainsi que de généraliser les connaissances sur ses études en assurant à la société l'accès à la source authentique, c'est-à-dire au monument ethnographique (à l'objet exposé).

Le musée d'ethnographie exerce 4 fonctions fondamentales: 1) de collectionnement et de conservation, 2) scientifique, 3) éducative (de vulgarisation), 4) de créateur de culture. Il fait partie des institutions co-responsables de la formation et de la matérialisation d'un tel modèle de la culture contemporaine qui mettrait en valeur les meilleurs acquis de l'ethnographie. Chaque musée d'ethnographie devrait se diviser en deux parties. La première - de l'ethnographie traditionnelle s'occupant du complètement et de l'analyse des collections du domaine de la culture populaire en sa forme historique dès le début jusqu'en 1980 et dont les activités reposeraient sur les anciens principes.

La deuxième partie - de l'ethnographie contemporaine - serait consacrée aux phénomènes de nos jours dépassant les cadres de la culture populaire classique. Y seraient archivées toutes les manifestations d'invention culturelle constituant une forme originale de réaction de leurs créateurs vis-à-vis des besoins de culture qui ne sont pas suffisamment satisfaits par des modèles de culture officiels traditionnels ou contemporains. Il faudrait convoquer dans les plus proches années un séminaire muséologique national des ethnographes en vue de mettre au point de nouveaux principes théoriques de la muséologie ethnographique. Cela pourrait aboutir dans l'avenir à la mise sur pied d'un établissement spécialisé en théorie de muséologie ethnographique.

## Numizmatyka w muzeach — próba bilansu\*

Numizmatyka jako dyscyplina muzealna znajduje się obecnie w innym punkcie rozwoju niż np. archeologia i etnografia. Kieruje się ona innymi prawami, a żeby podjąć dyskusję na temat numizmatyków w muzealnictwie polskim i miejsca w muzeach dla numizmatyki jako niezależnej dyscypliny, należy dokonać chociażby ogólnego, jak w tym przypadku, bilansu podstawowych czynników pozytywnych i negatywnych wpływających zarówno na jej aktualny stan, jak i na ewentualne, możliwe do przewidzenia perspektywy jej rozwoju. Z tego też względu znaczną część mojej wypowiedzi zajmą dane liczbowe obrazujące stan zbiorów numizmatycznych, które zaliczam do jednych z istotniejszych składników pozwalających wspomniany bilans przedstawić.

W 1965 r. Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków rozesłał ankietę do 132 spośród 205 muzeów podległych wówczas Ministerstwu Kultury i Sztuki. Okazało się, iż 110 placówek posiada zbiory numizmatyczne, liczące 655.000 zabytków, w tym 513.000 monet (78%), 42.000 medali (7%) oraz 100.000 (15%) zabytków takich, jak ordery, medaliki, pieczęcie i tłoki<sup>1</sup>).

Celowym jest zajrzenie do magazynów i skarbców numizmatycznych w muzeach polskich obecnie, po 15 latach i stwierdzenie stanu publicznych zbiorów numizmatycznych na dzień 31 grudnia 1980 r. Ankieta rozesłana została w br. do kilkudziesięciu muzeów, które w zdecydowanej większości odpowiedziały na wiele zawartych w niej pytań. Informacje te posłużą obecnie do skonstruowania ogólnego, choć zapewne nie całkowitego, obrazu numizmatyki w muzealnictwie polskim.

### Zbiory numizmatyczne:

1. Muzeum Narodowe w Krakowie	276.958
2. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 250.000
3. Muzeum Narodowe w Poznaniu	129.486
4. Muzeum Okręgowe w Toruniu	54.428
5. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	46.566

6. Muzeum Okręgowe w Lublinie	41.802
7. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	34.335
8. Muzeum Narodowe w Kielcach	28.680
9. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (Ossolineum)	27.534
10. Muzeum Narodowe w Szczecinie	23.609
11. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*	23.443
12. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie	16.588
13. Muzeum w Chorzowie	15.083
14. Muzeum Okręgowe w Białymstoku	14.211
15. Biblioteka Kórnicka PAN	13.824
16. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie	ok. 11.159
17. Muzeum Okręgowe w Chełmie	10.772
18. Muzeum Tkactwa Dolnośląskiego w Kamiennej Górze	10.731
19. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu	9.531
20. Muzeum Archeologiczne w Krakowie	7.636
21. Muzeum w Cieszynie	7.294
22. Muzeum Okręgowe w Zamościu	6.114
23. Muzeum w Grudziądzu	5.613
24. Muzeum Okręgowe w Częstochowie	4.200
25. Muzeum Ziemi Lubuskiej	3.718
26. Muzeum w Nowej Soli	3.449
27. Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu	2.542
28. Muzeum Okręgowe w Koszalinie	2.300
29. Muzeum Archeologiczne w Gdańsku	1.157

W 29 muzeach mieści się 1.082.863 numizmatów, z czego ok. 61% w trzech muzeach narodowych liczących ponad 100.000 zabytków numizmatycznych, 13% w trzech muzeach liczących od 40.000 do 60.000 zabytków, dalsze 13% w następnych pięciu muzeach liczących od 20.000 do 40.000 zabytków, wreszcie ostatnie 13% w pozostałych muzeach liczących od 1.000 do 20.000 zabytków numizmatycznych.

Porównując stan zbiorów z 1965 r. z aktualnym można, na kilku wybranych przykładach, zilustrować

\* Referat wygłoszony na Sesji Muzeologicznej w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w dniu 1.X.1981 r.

\* informacja Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków wg stanu na 31.12.1979 r.

tempo powiększania się publicznych zbiorów numizmatycznych w Polsce.

### Przyrost zbiorów numizmatycznych w latach 1965–1980

Muzeum Narodowe w Warszawie ok. 40.000 (rocznie ok. 2.700)

Muzeum Okręgowe w Toruniu ok. 29.500 (ok. 2.000)

Muzeum Narodowe w Poznaniu ok. 25.500 (ok. 1.700)

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi ok. 24.500 (ok. 1.600)

Muzeum Narodowe w Kielcach ok. 23.500 (ok. 1.500)

Muzeum Okręgowe w Białymstoku ok. 13.300 (ok. 900)

Muzeum Okręgowe w Rzeszowie ok. 12.500 (ok. 800)

Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy ok. 9.500 (ok. 600)

Muzeum Okręgowe w Lublinie ok. 9.000 (ok. 600)

Muzeum w Chełmie ok. 5.500 (ok. 350)

Muzeum Archeologiczne w Krakowie ok. 3.500 (ok. 200)

Muzeum w Cieszynie ok. 1.400 (ok. 90)

Największą, gdyż stanowiącą około 62% zbiorów numizmatycznych, grupę stanowią monety. Dziesięć czołowych zbiorów monetarnych w Polsce mieści się w dziesięciu muzeach.

### Zbiory monet:

1. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 194.500
2. Muzeum Narodowe w Poznaniu	91.717
3. Muzeum Narodowe w Krakowie	54.550
4. Muzeum Okręgowe w Lublinie	35.233
5. Muzeum Okręgowe w Toruniu	34.199
6. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	34.069
7. Muzeum Narodowe w Kielcach	27.814
8. Ossolineum	27.169
9. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	26.370
10. Muzeum Narodowe w Szczecinie	ok. 21.000*

W celu bliższego scharakteryzowania kolekcji monet w muzeach polskich zastosować można chronologiczny podział tych zabytków na monety starożytne, średniowieczne i nowożytne.

### Zbiory monet antycznych:

1. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 38.000
2. Muzeum Narodowe w Krakowie	7.100
3. Ossolineum	6.000

4. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	5.673
5. Muzeum Narodowe w Poznaniu	ponad 2.200
6. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie	ok. 1.900
7. Muzeum Archeologiczne w Krakowie	1.401
8. Muzeum Narodowe w Szczecinie	ok. 800
9. Muzeum Okręgowe w Toruniu	632
10. Muzeum Okręgowe w Koszalinie	253

### Zbiory monet średniowiecznych:

1. Muzeum Narodowe w Poznaniu	ponad 15.000
2. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 10.000
3. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	9.223
4. Muzeum Okręgowe w Toruniu	8.453
5. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie	ok. 6.900
6. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu	6.558
7. Muzeum Narodowe w Kielcach	2.880
8. Muzeum Archeologiczne w Krakowie	2.373
9-11. Muzeum Narodowe w Krakowie Muzeum Narodowe w Szczecinie Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	

### Zbiory monet nowożytnych:

1. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 146.500
2. Muzeum Narodowe w Poznaniu	74.517
3. Muzeum Narodowe w Krakowie	brak danych
4. Muzeum Okręgowe w Lublinie	35.233
5. Muzeum Okręgowe w Toruniu	25.064
6. Muzeum Narodowe w Kielcach	24.706
7. Ossolineum	20.691
8. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	19.163
9. Muzeum Okręgowe w Białymstoku	13.979
10. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	-brak danych
11. Muzeum Narodowe w Szczecinie	-brak danych

Bardzo pokaźną grupę wśród monet średniowiecznych i nowożytnych tworzą rodzime, polskie emisje, obliczane na ponad 260.000 egz., a więc stanowiące połowę wszystkich monet bitych w tych okresach.

### Zbiory monet polskich:

1. Muzeum Narodowe w Warszawie	70.000
2. Muzeum Narodowe w Poznaniu	ponad 50.000

\* informacja mgr J. Pinińskiego

3. Muzeum Narodowe w Krakowie	32.000	6. Ossolineum	7.243
4. Muzeum Okręgowe w Lublinie	28.460	7. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	6.172
5. Muzeum Narodowe w Kielcach	23.484	8. Muzeum w Chorzowie	5.585
6. Muzeum Okręgowe w Toruniu	14.871	9. Muzeum Tkactwa w Kamiennej Górze	3.958
7. Ossolineum	13.325	10. Biblioteka Kórnicka	1.701
8. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	11.997		
9. Muzeum Okręgowe w Białymstoku	10.116		
10. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy -brak danych			

Niekiedy o ilościowym stanie zbiorów monet decydują skarby monet zabezpieczone i przechowywane w muzeach. Dla zilustrowania tego podać można przykłady z Muzeum Narodowego w Kielcach, gdzie monety ze skarbów liczą 23.312 egz., z Muzeum Narodowego w Warszawie – ok. 19.500 egz. oraz z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi – 18.649 egz.

Na szacunek zbiorów medali i odznak ujemnie wpływa brak danych z Muzeum Sztuki Medalierskiej i Muzeum Narodowego w Szczecinie. Można więc tylko orientacyjnie przyjąć, iż ten rodzaj numizmatów stanowi ok. 6% polskich zbiorów numizmatycznych.

#### Zbiory medali i odznak:

1. Muzeum Narodowe w Warszawie	ok. 16.500
2. Ossolineum	10. 762
3. Muzeum Narodowe w Poznaniu	10.155
4. Muzeum Narodowe w Krakowie	7.200
5. Muzeum w Chorzowie	6.030
6. Muzeum Okręgowe w Lublinie	2.856
7. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy	1.893
8. Muzeum Okręgowe w Toruniu	1.856
9. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	1.766
10. Muzeum w Cieszynie	1.445

Całkiem pokaźnie przedstawiają się zbiory pieniędzy papierowych, stanowiące ok. 28% wszystkich numizmatów.

#### Zbiory pieniędzy papierowych:

1. Muzeum Narodowe w Krakowie	192.000
2. Muzeum Narodowe w Poznaniu	19.372
3. Muzeum Okręgowe w Toruniu	17.304
4. Muzeum Narodowe w Warszawie	16.000
5. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	10.000

Pozostałą, nieznaczną część zbiorów numizmatycznych w Polsce tworzą różnego rodzaju zabytki, takie jak wagi, odważniki, pochodzące ze skarbów monetarnych ozdoby kruszcowe, kawałki srebra siekanego, gliniane naczynia i inne pojemniki na monety oraz kopie monet.

Na końcu wspomnieć też należy zbiory sfragistyczne zawierające odciski pieczęci i tłoki pieczętnie. Na ogół przechowywane są w odrębnych działach, np. w Ossolineum (ok. 70.000), w Muzeum Narodowym w Krakowie (5.866), w Muzeum Okręgowym w Toruniu (1.100), rzadziej natomiast w gabinetach numizmatycznych np. Muzeum Narodowego w Warszawie (16.500), w Poznaniu (ponad 5.000), w Muzeum w Chorzowie (2.118), w Szczecinie (ok. 600).

Najdłuższą tradycją pochwalić się może Gabinet Numizmatyczny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich PAN, założony w 1817 r., zorganizowany i kierowany w latach 1817–1838 przez I. Krasickiego. W 1878 r. powstał Gabinet Numizmatyczny, jako V Dział Muzeum Narodowego w Krakowie. Również starą metrykę posiadają zbiory i ramy organizacyjne Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Narodowego w Poznaniu – już bowiem w 1857 r. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zaczęło gromadzić numizmaty, które w 1894 r. przejęło Muzeum Prowincjonalne w Poznaniu (od 1919 r. Muzeum Wielkopolskie, a od 1950 r. występujące pod nazwą Muzeum Narodowego). Inne muzea polskie zaczęły gromadzić numizmaty już w bieżącym stuleciu, a wyspecjalizowane działy numizmatyczne pojawiły się – z wyjątkiem Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym od 1921 r. istnieją 2 działy w ramach Gabinetu Monet i Medali – przeważnie dopiero po II Wojnie Światowej: w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi oraz w Muzeum Okręgowym w Toruniu – w 1948 r., w Muzeum Okręgowym w Lublinie – w 1960 r., w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie – w 1967 r., w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy – w 1969 r., w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze – w 1978 r., w Muzeum Archeologicznym w Gdańsku – w 1980 r. wreszcie w Muzeum w Zamku Królewskim w Warszawie. W innych



muzeach numizmaty gromadzone są przez różne działy np. historyczny – w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie i Chełmie Lubelskim, w Muzeum w Grudziądzu i w Cieszynie, w Muzeum Okręgowym w Zamościu i w Kielcach; archeologiczny – w Muzeum Narodowym w Kielcach; sztuki – w Muzeum Okręgowym w Białymstoku; w Składnicy Zespołu Organizacji Zbiorów Dawnych w Muzeum Archeologicznym w Krakowie; w Muzeum Okręgowym w Nowej Soli – w dziale artystyczno-historycznym; w Muzeum w Koszalinie – w dziale etnograficzno-historycznym.

Bardzo specyficznie przedstawia się kwestia wykwalifikowanych pracowników merytorycznych zajmujących się numizmatyką w muzeach polskich. Otóż w żadnej wyższej uczelni polskiej nie ma stałego programu służącego kształceniu numizmatyków, a cenne i godne podkreślenia wyjątki w postaci okresowych wykładów i seminariów numizmatycznych na uniwersytetach warszawskich i krakowskich potwierdzają tę regułę. W rezultacie etatowi pracownicy muzeów przydzielani do zbiorów numizmatycznych, będący z wykształcenia najczęściej archeologami, historykami lub historykami sztuki, zdobywają niezbędną do właściwego wykonywania swego zawodu wiedzę numizmatyczną w trakcie pracy. Nie trzeba dodawać, iż owoce tego systemu edukacji zbierane są z pewnym opóźnieniem. Niewątpliwie wpływa to ujemnie na inwentaryzowanie oraz naukowe opracowywanie zbiorów numizmatycznych. W szczególnie niekorzystnej sytuacji mogą znajdować się młodzi pracownicy pozabawieni stałego i bezpośredniego kontaktu z doświadczonymi specjalistami, np. przy jednoetatowej obsadzie działu numizmatycznego. Mało atrakcyjne warunki finansowe czekające na asystentów muzealnych nie stanowią zachęty do samokształcenia w dziedzinie numizmatyki, a wręcz przeciwnie – przyczyniają się do fluktuacji kadrowej nawet w tych gabinetach numizmatycznych, które posiadają wieloetatową obsadę.

W chwili obecnej w gabinetach numizmatycznych zatrudnionych jest 34 etatowych pracowników: 5 starszych kustoszy, 7 kustoszy, 9 adiunktów, 3 starszych asystentów, 8 asystentów oraz 2 laborantów. Ponadto w muzeach nie posiadających wyodrębnionych działów numizmatycznych, a dysponujących znacznie większymi zbiorami numizmatów, opiekę nad nimi sprawuje 11 pracowników etatowych: 2 starszych kustoszy, 1 adiunkt i 8 asystentów, a dwa etaty wakują. Przed 15 laty numizmatyką zajmowało się 23 pracow-

ników etatowych w muzeach polskich, a więc zanotować można z zadowoleniem dwukrotny wzrost stanu etatowego z 23 do co najmniej (brak danych w niektórych liczących się placówkach) 47.

Przytoczone cyfry pozwalają, przy uwzględnieniu wszystkich podniesionych wyżej zastrzeżeń, spojrzeć z pewną dozą optymizmu na dalszy rozwój naukowej działalności muzealników. Wśród dwudziestu kilku kustoszy i adiunktów znajdują się autorzy dysertacji doktorskich obronionych w ciągu kilkunastu ostatnich lat na uczelniach polskich.

Dla czynnych naukowo numizmatyków muzealnych oraz ich kolegów pracujących w innych instytucjach stworzone zostało, przed sześcioma laty, forum integrujące naukowe poczynania rozproszonych po całym kraju numizmatyków – badaczy. Mam na myśli bardzo zasłużone dla numizmatyki Polskie Towarzystwo Archeologiczne i Numizmatyczne, organizujące w stolicy stałe seminaria numizmatyczne, a w poszczególnych ośrodkach sesje i zebrania naukowe, publikujące naukowy kwartalnik „Wiadomości Numizmatyczne” oraz oddzielne prace naukowe (załącznik 1).

Sporadycznie ukazują się też opracowania o tematyce numizmatycznej w różnych periodykach muzealnych, brak jednak często miejsca i zachęty do systematycznego publikowania – jak to praktykowane jest w innych krajach – informacji na temat muzealnych zbiorów numizmatycznych. W pewnej mierze ową lukę w szerokim obiegu informacji naukowej i publicznym udostępnianiu badaczom bazy źródłowej znajdującej się w naszych muzeach wypełniać będzie seria numizmatyczna i konserwatorska pt. „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, której pierwszy tom ukaże się jeszcze w roku bieżącym.

Odrębne zagadnienie stanowią wystawy numizmatyczne. Eksponowanie numizmatów nie jest niestety mocną stroną działalności muzeów polskich. Na przeszkodzie realizacji tego, wielokrotnie od lat zgłaszanego, postulatu publiczności, zwłaszcza zaś miłośników i zbieraczy numizmatów zrzeszonych w liczącym ponad 4.000 członków Polskim Towarzystwie Archeologicznym i Numizmatycznym, stoi niedostateczna baza lokalowa, minimalne niekiedy środki wystawiennicze oraz powszechne złe zabezpieczenie zabytków przed kradzieżą i uszkodzeniem. Dodać tutaj też trzeba, gwoli uzupełnienia, brak zainteresowania niektórych placówek upowszechnianiem tej kategorii zabytków muzealnych. Wszystkie te okoliczności

wpływają na niekorzystną opinię o numizmatyce, jako sferze zabiegów kolekcjonersko-handlowych, a nie dziedzinie naukowej czy muzealnej. Nic w tym dziwnego, skoro stałe wystawy numizmatyczne należą w muzeach polskich do rzadkości. Po 1945 r. zorganizowano stałe wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie (1951–1965), Muzeach Okręgowych w Toruniu i Lublinie i w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. O wiele częściej można oglądać natomiast wystawy czasowe, których zorganizowano z własnych zbiorów ponad 100.

Rzadko muzea polskie organizowały wystawy numizmatyczne za granicą: Muzeum Narodowe w Warszawie – trzykrotnie, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi – jeden raz, a Muzeum w Chorzwie – czterokrotnie. Wielokrotnie zabytki numizmatyczne eksponowane są na wystawach archeologicznych i historycznych.

Bardzo cennym uzupełnieniem niezbyt bogatego na ogół programu wystawienniczego muzeów w Polsce są organizowane z inicjatywy lub we współpracy z Polskim Towarzystwem Archeologicznym i Numizmatycznym czasowe ekspozycje prezentujące zbiory prywatnych kolekcjonerów. Wystawy takie udostępniane są zarówno w muzeach posiadających własne zbiory numizmatyczne (kilkadziesiąt wystaw), jak i w mniejszych regionalnych muzeach. Merytoryczny poziom i wymowa tych wystaw są bardzo zróżnicowane. Według niepełnego szacunku w muzeach polskich zorganizowano po 1945 r. ponad 200 wystaw numizmatycznych różnego typu (załącznik 2).

Oczywiście dane statystyczne nie przesądzą ostatecznie o jakości zgromadzonych i zabezpieczonych w muzeach polskich numizmatów, niemniej przedstawione wyżej cyfry świadczą, iż muzealia numizmatyczne tworzą dzisiaj bardzo ważną i liczną grupę zabytków. Bardzo trudno jest obecnie ustalić stan i poziom zinwentaryzowania i skatalogowania wszystkich zbiorów. Można sądzić, iż w tym zakresie czeka wszystkich zajmujących się numizmatami wiele pracy, ale złe zaopatrzenie bibliotek muzealnych w literaturę specjalistyczną, a więc brak zaplecza naukowego, stanowi dużą przeszkodę i utrudnienie w prawidłowym opracowywaniu zbiorów numizmatycznych.

Powiększanie się zbiorów, jak wynika z napływających z różnych miejsc sygnałów, w coraz większym stopniu uzależnione jest od zakupów. Dary, jeśli nie rzadsze, są z pewnością mniej wartościowe z ekspo-

cyjnego i naukowego punktu widzenia. Fundusze na zakupy muzealiów stanowić więc będą stymulator rozbudowy i systematycznego uzupełniania istniejących kolekcji. Trudno przewidzieć sytuację w przyszłości, obecnie jednak załamanie się rynku pieniężnego w kraju pociąga za sobą ujemne następstwa, z których wymienić można dwa zasadnicze: wycofywanie interesujących ofert oraz gwałtowny wzrost cen wolnorynkowych. W tej sytuacji postulaty o skuteczne interwencje na antykwarycznych rynkach zagranicznych nie kwalifikują się do realnego ponowienia.

Jednocześnie na podkreślenie zasługuje wysoki poziom zbiorów numizmatycznych w muzeach oraz kwalifikacji zawodowych wielu numizmatyków w nich zatrudnionych. Niektóre fragmenty kolekcji numizmatycznych o znaczeniu międzynarodowym mają realne szanse być zaprezentowane w zagranicznych wyspecjalizowanych wydawnictwach, a i poszczególne muzea w kraju projektują publikowanie informacji na temat swych zbiorów w wydawnictwach krajowych. Nie można wprawdzie jeszcze mówić o jakimkolwiek długofalowym programie naukowym, trudno też, nie popadając w przesadny optymizm, wydawać pośpieszne oceny oderwanych od siebie przedsięwzięć. Jestem jednak przekonany, iż przemija okres, w którym jedynymi poważniejszymi opracowaniami zbiorów monet polskich jest pięciotomowy katalog E. Hutten-Czapskiego, wydany jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości (a wznowiony poza granicami kraju) oraz jednotomowy katalog kolekcji gen. J. Węsierskiego z Londynu, wydany wprawdzie przez Muzeum Narodowe w Warszawie, ale tylko dzięki stanowczo określonym warunkom przekazu tego zbioru <sup>z</sup> za granicę.

Numizmatyków muzealnych czeka niewątpliwie wiele pracy i wysiłku naukowego zanim zbiory zostaną udostępnione szerzej czytelnikom i publiczności, ale od realizacji tych ważnych dzisiaj i jutro przedsięwzięć zależy podniesienie autorytetu oraz wiarygodności gabinetów numizmatycznych w naszym kraju i poza jego granicami. Tak więc aspekt naukowy numizmatyki w muzeach polskich wiąże się z aspektem społecznym. Ów związek nabiera dziś szczególnego znaczenia na tle coraz częstszych głosów dezaprobaty wobec hermetyczności zbiorów numizmatycznych w stosunku do badaczy, kolekcjonerów prywatnych i szerokich kręgów społeczeństwa o rozbudzonych zainteresowaniach zabytkami.

I. M. Konopka, *Numizmatyka w muzealnictwie – próba oceny sytuacji*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. X: 1966, z. 2, s. 73–83.

### Załącznik 1: Wybrane powojenne publikacje numizmatyczne pracowników muzeów polskich

D. Albrecht-Rapnicka, *Les monnaies bavoroises et tchèques dans les trouvailles polonaises du Haut Moyen Âge*. (w:) *I Międzynarodowy Kongres Archeologii Słowiańskiej*, t. 6; Wrocław 1968, s. 159–177.

D. Anders, *Skarb szelągów krzyżackich z kamienicy „Pod Gwiazdą”*. Toruń 1969.

R. Buczek, (S. Knap), *Skarb monet siedemnastowiecznych z Szadzka, pow. Stargard*, „Materiały Zachodniopomorskie”, t. 8: 1962, s. 255–274.

R. Buczek, *Skarb monet zachodniopomorskich z Łagiewnik, pow. Łobez*. „Materiały Zachodniopomorskie” t. 11: 1965, s. 525–542.

M. Fredro-Boniecka, *Dziela medalierskie ku czci Adama Mickiewicza*, „Wiadomości Numizmatyczne” R. 1: 1917, s. 49–71.

A. Gupieniec, *Przewodnik po Dziale Numizmatycznym Muzeum Archeologicznego w Łodzi*. Łódź 1954.

A. Gupieniec, *Skarb monet wczesnośredniowiecznych w Łasku*. „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” seria archeologiczna nr 1: 1956 s. 117–145; nr 2: 1957, s. 69–84.

A. Gupieniec, *Skarb wczesnośredniowieczny z Plocka*, „Materiały Wczesnośredniowieczne”. t. 5: 1960, s. 35–60.

A. Gupieniec, T. i R. Kiersnowscy, *Wczesnośredniowieczne skarby srebrne z Polski środkowej, Mazowsza i Podlasia. Materiały*. Wrocław 1965.

T. J. Horbacz, A. Mikołajczyk, *Skarb groszy z XIV w. z Ozorkowa pod Łodzią*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 19: 1975, s. 129–152.

A. Krzyżanowska, *La reforme monétaire d'Antiochie de Pisidie au temps du règne de Septime Severe*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 9: 1965, s. 133–154.

A. Krzyżanowska, *Les monnaies de Gordien III, frappées à Colonia Caesarea Antiochie*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 8: 1964, s. 1–22.

A. Krzyżanowska, *Monnaies coloniales d'Antiochie de Pisidie*. Varsovie 1970.

A. Krzyżanowska, *Skarb denarów rzymskich z Drzewina Nowego*. Warszawa 1977.

A. Krzyżanowska, *Skarb denarów rzymskich z Golubia nad Drwęcą*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 4: 1960, s. 129–207.

J. Kucharski, A. Mikołajczyk, *Niektóre badania laboratoryjne ceramiki datowanej skarbami monet z XIV–XVIII w. z terenu Polski i Litwy*. „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, seria archeologiczna nr 24: 1977, s. 233–266.

A. Mikołajczyk, *Ceramika ze skarbów jako źródło dla badań nad garncarstwem mazowieckim i podlaskim w XIV–XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 23: 1975, s. 385–405.

A. Mikołajczyk, *Charakterystyka obiegu monetarnego na terenie Małopolski w świetle skarbów monet z epoki Wazów (1587–1608)*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 19: 1975, s. 225–244.

A. Mikołajczyk, *Dzieje pieniądza metalowego. Przewodnik po wystawie*. Łódź 1977.

A. Mikołajczyk, *Dzieje pieniądza papierowego. Przewodnik po wystawie*. Łódź 1977.

A. Mikołajczyk, *Falsterska mennica w Suczawie*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 24: 1980, s. 197–224.

A. Mikołajczyk, *La circulation monétaire en Pologne desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX*. La Habana 1980.

A. Mikołajczyk, *Naczynia datowane skarbami monet XIV–XVIII w. na ziemiach polskich*. Wrocław 1977.

A. Mikołajczyk, *Obieg pieniężny w Polsce środkowej w wiekach od XVI do XVIII*. Łódź 1980.

A. Mikołajczyk, *Pieniądz polski na Węgrzech w XVI–XVIII w.*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, seria archeologiczna nr 26: 1979, s. 165–266.

A. Mikołajczyk, *Reforma talarowa w Europie*. Warszawa 1978.

A. Mikołajczyk, *Skarb średniowiecznych groszy z Ozorkowa*. Łódź 1979.

A. Mikołajczyk, V. B. Vinogradow, *Moneta polska w strefie czarnomorskiej, (w związku z odkryciem monet polskich w Czeczenii)*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 21: 1977, s. 129–144.

A. Mikołajczyk, *Zachodniopomorskie i krzyżackie monety w późnośredniowiecznym obiegu pieniężnym Skandynawii*. „Materiały Zachodniopomorskie” t. 23: 1977, s. 145–195.

A. Mikołajczyk, *Zbiory numizmatyczne Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi seria numizmatyczna i konserwatorska nr 1: 1981, s. 5–67.*

A. Mikołajczyk, *Złote monety w nowożytnych znaleziskach z ziem koronnych: próba rekonstrukcji ich obiegu*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 22: 1978, s. 65–92.

L. Morawiecki, *Propagandowe aspekty mennictwa starożytnego*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 24: 1980, s. 1–21.

J. Piniński, *Brakteaty gnieźnieńskie Mieszka Starego z lat 1173–1177*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 9: 1965, s. 85–104.

J. Piniński, *Dzieje pieniądza zachodniopomorskiego*. Szczecin 1976.

J. Reyman, M. Haisig R. Kiersnowski, *Wczesnośredniowieczne skarby srebrne z Małopolski, Śląska, Warmii i Mazur. Materiały*, Wrocław 1966.

J. Reyman, *Mennica olkuska w latach 1579–1601 wobec polityki monetarnej Rzeczypospolitej*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 14: 1970, s. 1–14.

J. Reyman, *Skarb brakteatów guzickowych z Przylęku, pow. Jędrzejów*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 16: 1972, s. 201–233.

J. Reyman, *Mennica olkuska 1579–1601*. Wrocław 1975.

S. Skowronek, *On the problems of the Alexandrian Mint*. Warszawa 1967.

T. Szczurek, *Skarb siedemnasto- i osiemnastowiecznych monet z Buszowa, pow. Strzelce Krajeńskie*. „Materiały Zachodniopomorskie” t. 18: 1972, s. 419–458.

A. Szemiothowa, *Gabinet Numizmatyczny (w:) Straty kulturalne Warszawy*. Warszawa 1948, s. 186–206.

A. Szemiothowa, *Numizmatyka starożytna. Katalog wystawy*. Warszawa 1951.

A. Szemiothowa, *Monety Chersonezu Taurydzkiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 3: 1969, s. 119–145.

A. Szemiothowa, *Monety Olbii w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*. „Rocznik Muzeum Narodowego” t. 7: 1963, s. 125–184.

A. Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*. Kraków 1972.

A. Więcek, *Jan Buchheim - medalier śląski XVII w.* „Wiadomości Numizmatyczne” R. 6: 1962, s. 77–107.

A. Więcek, *Jan Neidhardt, śląsky medailer XVII století*. „Časopis Slezského Muzea” 1958, s. 61–88; 1959, s. 1–3.

A. Więcek, *Józef Stasiński - medale i plakiety*. Wrocław 1967.

A. Więcek, *Medale Piastów Śląskich*. Warszawa 1958.

A. Więcek, *Sebastian Dodler, medalier gdański XVII w.* Gdańsk 1962.

A. Więcek, *Sztuka medalierska w Polsce Ludowej 1945–1965*. Wrocław 1966.

H. Wojtulewicz, *Dwa znaleziska monet z XVII w. z Tomaszowa Lubelskiego*. „Wiadomości Numizmatyczne” R. 11: 1967, s. 30–46.

H. Wojtulewicz, *Medale polskie XVI–XX w.* Lublin 1969.

## Załącznik 2:

### Czasowe wystawy numizmatyczne w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi

#### Wystawy czasowe krajowe i zagraniczne z własnych zbiorów:

1. „Obieg pieniężny w Polsce od XVI do początku XX w.” (w Muzeum Numizmatycznym w Hawanie), 24.06–22.07.1980 r. (644 osób)
2. „Dorobek 25-lecia Działu Numizmatycznego MAiE”, 15.02–11.03.1973 r. (2 251 osób)
3. „Łodziana – zabytki związane z historią miasta”, 28.07–13.08.1977 r. (współudział z Archiwum Miejskim)
4. „Skarb monet ze Zgierza”, 1.03–8.05.1973 r. (w witrynie przed wejściem głównym)
5. „Banknoty ZSRR i USA (z okazji lotu Sojuz-Apollo)”, 5.07–5.08.1965 r. (w witrynie przed wejściem głównym)
6. „Łódzkie odznaczenia i odznaki sportowe” (w Śródmiejskiej Bibliotece Publicznej), 16.05.1980 r.

7. „50 lat Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi w służbie nauki i kultury” (razem z innymi działami muzeum), 20.01–7.10.1981 r.

#### Wystawy czasowe sprowadzone zza granicy

8. „Współczesne medale francuskie” (Muzeum Mennicy Paryskiej), 24.11–30.12.1972 r. (2 114 osób)
9. „Współczesne medalierstwo Moraw” (Muzeum Morawskie w Brnie), 15–29.04.1977 r. (1 051 osób)
10. „Numizmatyczne skarby Hawany” (Muzeum Numizmatyczne w Hawanie), 10.05–30.06.1978 r. (2 366 osób)

#### Wystawy czasowe zorganizowane razem z Sekcją Numizmatyczną Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Archeologicznego i Numizmatycznego:

11. „Zbiory łódzkich numizmatyków”, 1–22.03.1970 r. (1 540 osób)
12. „Zbiory członków Sekcji Numizmatycznej PTA”, 16–23.05.1971 r. (392 osoby)
13. „Dorobek Sekcji Numizmatycznej PTAiN”, 23.10.–1.12.1974 r. (1 793 osoby)
14. „Monety, bony, banknoty, medale i odznaczenia – 60-lecie Odrodzonej Polski”, 14.11.1978 r. – 14.01.1979 r. (1 992 osoby)
15. „Monety świata”, 5.12.1979 r. – 20.01.1980 r. (695 osób)
16. „Łódzkie kolekcje numizmatyczne ze zbiorów członków PTAiN”, 16–17.05.1981 r.

## Numismatique dans les musées — essai de bilan

L'auteur confronte des données comparables en chiffres concernant l'état ed collections numismatiques, le personnel employé dans les départements numismatiques des musées polonais, état retenu au 31 décembre 1980, en les considérant comme des renseignements, qui rendent possible une appréciation générale des facteurs positifs et négatifs exerçant une influence sur la situation de nos jours et les perspectives de développement de la numismatique dans les musées.

Les 29 musées (qui ont fourni des informations) collectionnent 1.082.863 objets numismatiques, dont 61% se trouvent en 3 musées nationaux possédant plus de 100.000 objets numismatiques. Les monnaies représentent un groupe le plus remarquable dans les collections (env. 62%). Les monnaies polonaises constituent la moitié de toutes les monnaies du Moyen-Age et des temps modernes.

Les médailles – 6% et les billets de banque – env. 28% des collections numismatiques polonaises. Un accroissement le plus sérieux des collections numismatiques fut noté dans la période de 1965 à 1980 par les grands musées, dotés de départements numismatiques spécialisés. Les relevés présentent des données détaillées.

La plupart des cabinets numismatiques furent organisés après la II-ème Guerre Mondiale seulement; d'une plus longue tradition peuvent se vanter les départements numismatiques de l'Etablissement National „Ossolińscy” de l'Académie Polonaise des Sciences de Wrocław (de 1817), du Musée National de Cracovie (de 1878) et du Musée National de Varsovie (de 1921). Nombre de musées polonais collectionnant des objets numismatiques ne possèdent pas de départements numismatiques spécialisés.

En fonction de l'absence d'un programme universitaire permanent de formation de numismates, la question des travailleurs scientifiques de haute compétence numismatique pour les musées polonais se présente d'une façon spécifique. Les historiens, archéologues et historiens de l'art, attachés aux collections numismatiques acquièrent des connaissances nécessaires en train de leur travail.

Ce fait influence défavorablement le dressement de l'inventaire et l'élaboration scientifique des collections, décourageant les jeunes muséologues de se consacrer à la numismatique. Pourtant, ceux qui s'y sont décidés, se distinguent par leur grand engagement professionnel. 34 travailleurs titulaires sont employés dans les cabinets numismatiques, principalement les conservateurs de musée et professeurs adjoints ayant des acquis scientifiques assez considérables; de surcroît, dans d'autres musées, 11 travailleurs titulaires s'occupent des collections numismatiques.

Les expositions de musée sont peu nombreuses et, à l'exception de deux musées, ne présentées que temporairement. Cet état de choses exerce une mauvaise influence sur l'opinion publique à propos de la numismatique dans les musées. Une certaine amélioration dans ce domaine est due aux expositions organisées avec le concours de membres de la Société Archéologique et Numismatique Polonaise. Depuis 1945, plus de 200 expositions numismatiques différentes eurent lieu dans les musées polonais. L'insuffisance de locaux et un mauvais état de sécurité dans les musées polonais sont des facteurs freinant l'intensification de la présentation sous forme d'exposition, des objets numismatiques.

## Nauka jako instrument pracy muzeów polskich\*

Nazbyt często spotykamy się z określeniami, których zrozumienie zależy nie tylko od mówiącego ale i od słuchających, toteż dziś, bardziej niż kiedykolwiek, precyzja słowa musi być przestrzegana. Pojęcia, które z natury samej winny być ścisłe, w obiegu bywają niejednoznaczne. Skoro mowa o nauce jako o instrumencie pracy muzealnej, należy zastanowić się nad dwoma terminami, pozornie oczywistymi; nauka i muzea. Decydującym nie jest chyba, co na ten temat sądzą muzealnicy, czy uczeni, ważniejsze jest to, jak te pojęcia są powszechnie rozumiane. Najprostrzy sposób wyjaśnienia owych terminów stanowi sięgnięcie do opracowania encyklopedycznego lub słownikowego. Sformułowania w ostatnio wydanych encyklopediach nie dają definicji, dlatego wypada posłużyć się opracowaniami starszymi. Myślę tutaj o *Słowniku Języka Polskiego* wydanym w 1835 r.<sup>1</sup> Pod pojęciem „nauka” autorzy słownika rozumieją świadomość wzbogacenia umysłu ludzkiego dążącą do poznania prawdy, ogólny zasób wiadomości ludzkich, ogół umiejętności ludzkich. Na szczególną uwagę zasługują dwie rzeczy: ogół umiejętności i wzbogacanie świadomości umysłu. Jeśli chodzi o drugie pojęcie muzeum, wydawałoby się, że jest ono rozumiane jednoznacznie. Bagatelizując potoczne jego pojmowanie, funkcjonujące w społeczeństwie, autor słownika podaje inną definicję: muzeum – miejsce poświęcone muzom, sztuce i nauce<sup>2</sup>. Jeśli zestawić te hasła, jasnym staje się, że nauka i muzeum są traktowane w bardzo ścisłym związku. Wszyscy chyba pracownicy muzealnictwa, a także jego sympatycy lubią podkreślać bliskość tych pojęć oraz traktować naukę i muzeum jako nierozłączność.

Nauka stanowi tę dziedzinę, która w naszym społeczeństwie ma bardzo wysoką pozycję. Nie jest tajemnicą fakt, że wielu ludzi szczególnie satysfakcjonuje, wręcz specyficznie nobilituje posiadanie tytułów naukowych, praca na uczelniach lub w instytutach naukowych; co wcale nie zawsze znajduje satysfakcję natury ekonomicznej. W niektórych państwach świata sytuacja bywa inna. Natomiast my jesteśmy krajem, w którym od co najmniej stu kilkudziesięciu lat

z dużym szacunkiem spoziera się na naukę i uczonych. Dla podparcia tego można przypomnieć ustawę o ochronie dóbr kultury z 1962 r., która nawiązuje w zasadzie do przedwojennego rozporządzenia o muzeach. Zarówno w niej, jak i we wszystkich innych oficjalnych dokumentach zawsze był wymieniany element naukowości muzeów. W 1975 r. wpisano muzea na listę uprawnionych do posiadania stanowisk naukowo-badawczych. Łączy się z tym powołanie Rady Naukowej przy Muzeum Narodowym w Warszawie, która to placówka skupiała wówczas ośmiu samodzielnych pracowników nauki. Rada Naukowa Muzeum Narodowego spełnia analogiczne zadania, jak obecnie Rady Naukowe w instytutach naukowo-badawczych lub uczelniach, tzn. ma prawo do opiniowania stypendiów naukowych, wnioskowania nadania stopni doktorskich. Nie uzyskała natomiast na razie prawa habilitacji w specjalności muzealnej. Należy zastanowić się więc dlaczego problem „unaukowienia” istniał, dlaczego tak często go podejmowano, skoro formalnie było ono zagwarantowane?

Trzeba wrócić do tego, że o ile w naszym społeczeństwie prestiż nauki bywa na ogół tylko prestiżem niematerialnym o tyle pod hasłami „unaukowienia” w środowisku muzealnym kryły się praktyczne względy. Chodziło o to, aby te nieliczne zresztą przywileje, które obowiązują w stosunku do pracowników nauki na uczelniach i w instytutach naukowo-badawczych można było przenieść, niejako mechanicznie na muzealnictwo. Wnioskodawcy najczęściej wypowiadali się tak, jakby walczyli o prawa do pracy naukowej, której w muzeach nikt nigdy nie kwestionował, a pomijali drugą stronę przywilejów, tj. na przykład prawo do dłuższego urlopu, czy emerytur naukowych. Tymczasem mogą one obowiązywać i w muzealnictwie, o ile będą spełnione te same zasady, które są egzekwowane wobec pracowników nauki wspomnianych instytucji. Tam bowiem muszą się oni wykazać realizacją planów naukowo-badawczych, które są przyjmowane

\* Referat wygłoszony na Sesji Muzeologicznej w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w dniu 1.X. 1981 r.

wane i rozliczane przez Radę Naukową. Dotąd w muzeach nie korzystano z przywileju tworzenia stanowisk docentów wobec niesamodzielnych pracowników nauki. Dla przypomnienia: docent jest to stanowisko pracy, natomiast tytuł naukowy to doktor, lub doktor habilitowany, profesor. Docentami teoretycznie mogą być także pracownicy z tytułem doktora, lub nawet stopniem magistra. W muzeach stosowanie tego byłoby ze wszech miar niesłuszne, w pewnym sensie obniżałoby nawet prestiż tych placówek, gdyż na ogół nie ma potrzeby ustanawiania w nich stanowiska wyłącznie dla prowadzenia samych badań. Ponadto kwalifikowany kustosz może i powinien mieć nie mniejszy autorytet zawodowy (w tym naukowy) od samodzielnego pracownika (mianowanego) na uczelni czy w instytucie naukowo-badawczym. Czym są muzea określa najlepiej cel, któremu mają one służyć, a to gromadzeniu, zabezpieczeniu, opracowywaniu i udostępnianiu zbiorów<sup>3</sup>. Sformułowanie zaczerpnięte z cytowanego uprzednio słownika, mówiące o tych placówkach jako o miejscu schronienia dla sztuki i nauki jest niewystarczające.

Działania w muzeach muszą dotyczyć wszystkich wymienionych elementów. Istnieje jednak pewna grupa muzeów, które poprzez koncentrowanie się nad częścią zadań, a pomijanie np. udostępnienia zatracają muzealny charakter. Przypominając genezę i dzieje muzealnictwa warto uzmysłwić sobie rolę gabinetów osobliwości. Były one w XVIII w. i na początku XIX w. najczęściej objawem instrumentalnego pojmowania danego zbioru, ambicji poznawczych założyciela, czy właściciela i jako „osobliwość” stanowiły rodzaj warsztatu naukowego. Takimi „gabinetami osobliwości” w sensie współczesnym stały się niektóre muzea, mimo specjalizacji zbiorów i stosowania wobec nich nowoczesnego aparatu naukowego. Dotyczy to głównie placówek, których układ organizacyjny powodował, że zagadnienia nauki były jedynym ich celem. Stały się one wyłącznie warsztatem dla zainteresowań naukowych zatrudnionych w nich osób, dotyczy to w głównej mierze muzeów przyrodniczych. W nich to najczęściej odchodzono od ostatniej części badań muzealnych, tzn. udostępniania i upowszechniania a nawet właściwego zabezpieczania zbiorów. Powodu zahamowania rozwoju muzealnictwa przyrodniczego należy szukać w okresie powojennym, kiedy zabezpieczano przede wszystkim zbiory o charakterze historycznym i artystycznym. Nie zajmowali się tym przedstawiciele nauk przyrodniczych i ścisłych, stąd ich zainteresowania poszły w innym kierunku. Dziś,

w środowisku muzealników przyrodniczych uwidacznia się dążenie do przywracania pełnych wartości tym placówkom. Tak, jak humaniści dbają o ratowanie dokumentów historycznych, tak przyrodnicy powinni w większym stopniu, w zmieniającym się środowisku naturalnym, dokonywać niezbędnych zabiegów z zakresu ochrony okazów i dokumentacji. Należy bowiem pamiętać o niemożności odtworzenia dokonujących się w przyrodzie zmian.

Powracając do tematu przypomnijmy stwierdzenie, że muzeum jest siedliskiem muz. Figurujące w słownikach kultury antycznej i literatury muzy w liczbie dziewięciu, nie zaspokajają potrzeb naszych czasów. Wszystkie jednak znajdują miejsce w nowoczesnych muzeach. Klio – muza dziejów znakomicie odpowiada charakterowi tych placówek. Z kolei Euterpe – muza poezji lirycznej, Erato – muza pieśni miłosnych, Kaliope – muza poezji opisowej, Polihymnia – muza śpiewów poważnych przebywa w muzeach w trakcie organizowanych tam koncertów, wieczorów przy świecach lub innych podobnych spotkaniach. Przy podobnych okazjach zjawiają się też tam Talia – muza komedii oraz Melpomena – muza tragedii. Terpsychora – muza tańców jest w zbiorach i ekspozycjach, ale gości też szczególnie często w muzeach na otwartej przestrzeni. Ostatnio również Urania – muza astronomii ma swoje stałe i nie poślednie miejsce w muzealnictwie, które jakże chętnie przyjmuje najnowsze muzy z filmem na czele.

A jakie miejsce zajmuje w nim nauka? Jeśli chodzi o pierwszy jego obowiązek tzn. gromadzenie, nie ulega wątpliwości, że posługiwanie się metodą naukową jest oczywiste. Nie można badań archeologicznych czy etnograficznych skutecznie prowadzić bez metod naukowych. Zbieractwo dla różnych specjalności muzeów nie polega jedynie na mechanicznym gromadzeniu i organizowaniu penetracji terenu, m. in. zakupy powinny być dokonywane w oparciu o określoną metodę, wartościowanie oraz ustaloną koncepcję zbiorów.

Muzealnictwo otwiera szeroko podwoje dla wszystkich muz, także nauk technicznych, choć pozostaje nadal dyscypliną humanistyczną. Skoro tak, to podstawowym jej instrumentem winno być wartościowanie. Przy okazji gromadzenia zbiorów popełniamy szereg błędów. Najczęstszym, to stawianie na ilość, przy zbyt liberalnym podejściu do jakości, powiększaniu stanu posiadania przy pomocy stosowania różnych środków np. za pośrednictwem celników konfiskujących materiał zabytkowy. Stanowi to przykład nienaukowego

postępowania, które prowadzi do przypadkowości i małej wartości zbioru. Stąd też została ostatnio przyjęta zasada centralnego rozdzielania obiektów zatrzymanych przez służby celne. Z funkcjonowania jej można już wyciągnąć praktyczny wniosek, że część otrzymywanych przedmiotów trzeba będzie wymienić w „Desie” na obiekty odpowiadające zbiorom. W trosce o stan muzealiów należy bowiem unikać przeładowywania magazynów muzealnych obiektami o wątpliwej wartości naukowej i materialnej, lub nie związanych z profilem danej placówki. Dla sprawnego gromadzenia i naukowej organizacji winna wystąpić także nauka jako instrument działania. Sądzi się na ogół, że przechowywanie zbiorów, pomijając trudności materialne, jest sprawą w muzeach najłatwiejszą, nie wymagającą specjalnych badań. Tymczasem jeśli chodzi o tradycję nauk, które skupiają się w muzealnictwie, to chyba naukowa konserwacja i profilaktyka konserwatorska są jednym i z najmłodszych. Wiedza nasza z tego zakresu, mimo ogromnego postępu wielu dyscyplin współgrających, jest wciąż niewystarczająca. Po wojnie uzyskaliśmy 80% nowo adaptowanych obiektów. Niestety, projektanci w większości wypadków nie pomyśleli o odpowiednich rozwiązaniach technicznych dla przechowywania zbiorów. Gromadzenie zbiorów wydaje się być problemem dużo łatwiejszym od zadań jakie stoją przed naukową organizacją odpowiednich warunków do ich przechowywania i konserwowania, mimo że w tej dziedzinie notujemy już poważne osiągnięcia. Trzeba zdać sobie sprawę, że posiadamy także zbiory, które nigdzie na świecie nie mają dotąd naukowych, właściwych metod konserwacji. Fakt powstania muzeów na terenie b. obozów koncentracyjnych nie mógł wyprzedzić badań nad metodą zabezpieczania przedmiotów w nich zachowanych, które przecież nie były przeznaczone do długotrwałego przechowywania. Podobny problem stanowi konserwacja sztuki współczesnej wobec tego, że artyści coraz mniej znaczenia przykładają do technologii. Zaszczycem dla polskiej kultury jest umieszczenie rzeźby Hasióra w Muzeum Sztuki Współczesnej w Luzjanie lecz faktem jest, że ona już prawie nie istnieje. Zła technologia tworzywa, zastosowana przez twórcę, w tym przypadku cementu przy dużym zasoleniu powietrza doprowadziła w ciągu krótkiego czasu do kompletnej ruiny tego dzieła. Podobnych przykładów można podać bardzo wiele w różnych dyscyplinach. Stąd też „instrument” indywidualnego działania jest niezmiernie potrzebny. Powinno się gwałtownie szukać szerszej współpracy, również po-

zamuzealnej, dla pogłębienia wiedzy a następnie wykorzystania jej w praktyce.

Problem udostępniania, wbrew pozorom wymaga wielostronnych, interdyscyplinarnych badań, m. in. musi opierać się o studia socjologiczne, o próbę analizy percepcji, o wyszukiwanie tematów, które chcemy zaprezentować. Zanim podejmiemy się coś przekazać, upowszechnić, zmuszeni jesteśmy zadać sobie pytanie dlaczego to i dlaczego tak. Nie podlega dyskusji konieczność uzasadnienia doboru prezentowanych zagadnień. Te sprawy, będące wielokrotnie przedmiotem najrozmaitszych rozważań, w dalszym ciągu nie znalazły racjonalnego rozwiązania. Zbyt często mamy do czynienia ze zjawiskiem kształtowania wystaw w myśl indywidualnych zainteresowań ich twórców. Rzadko udaje się trafić w społeczne zainteresowania. Nie uwzględniane są zapotrzebowania określonych grup społecznych na pewne zjawiska z zakresu kultury. Pod pojęciem grup społecznych rozumiemy zarówno grupę wieku, jak i wykształcenie czy zainteresowania. Muzeum Narodowe w Krakowie w sposób znakomity trafiło w zapotrzebowania społeczne urządzając wystawę „Polaków portret własny”.

Instrument naukowego rozumowania, analiza, wymaga aparatu którym nie dysponujemy. Pomijając trudności natury obiektywnej, mamy przed sobą wiele do zrobienia w tej dziedzinie. Środki wyrazu, metoda ekspozycji powinny być analizowane w sposób systematyczny i naukowy. W Polsce niewiele zajmujemy się stroną teoretyczną ekspozycji muzealnej. Problemem tym zajmuje się przede wszystkim doc. J. Świecimski<sup>4</sup>. Polskie ekspozycje są zapewne lepsze od przeciętnej muzealnictwa europejskiego, ale nikt dotąd nie przeprowadził badań w tym zakresie. Gdybyśmy chcieli w krótkim czasie przebadać rysujące się problemy to okazało by się, że kadra licząca ponad 2000 ludzi zatrudnionych w muzeach jest niewystarczająca i niestety, nie dość przygotowana do tego zadania. Na przykład nie sposób na potrzebną skalę debatować o naukowej organizacji oddziałów przeznaczonych dla dziecka-widza bez pomocy pedagoga zajmującego się tym zagadnieniem, a niestety brakuje ich w muzeach. Lub szukać rozwiązań oświetlenia sal wystawowych nie korzystając z usług fachowca o wiedzy technicznej. Nie mówiąc o tym, że problemem percepcji powinni się szerszej niż dotąd zająć specjaliści z tej dziedziny<sup>5</sup>. Tymczasem to czym dysponują placówki muzealne, to głównie potencjał specjalistów dyscyplin zajmujących się poszczególny-



mi grupami zbiorów. Jak dotąd nie udało się stworzyć warunków do tego, by zakres ich zainteresowań skutecznie rozszerzyć na czysto muzeologiczne tematy, których w wymaganym zakresie nie zleca się innym grupom zawodowym ani nie zamawia u innych uczonych. Nie może istnieć muzeum pojmowane wyłącznie jako placówka naukowa, warsztat określonej grupy zatrudnionych tu pracowników, ale również nie można spełnić żadnego z celów muzealnictwa jeśli się nie przygotowuje instrumentów codziennej pracy jako instrumentów naukowych. Nie ma chyba powodu, aby nadal mówić o formalnym unaukowieniu muzeów, natomiast nie można zaprzeczyć, że bez nauki nie da się otrzymać prawidłowych efektów muzealnych. W ramach współpracy międzyresortowej i międzyśrodowiskowej da się napewno daleko więcej stworzyć i zyskać niż jedynie siłami własnymi pracowników muzeów<sup>6</sup>. Przyjmując skromną postawę, zasadę dzielenia naszych osiągnięć z innymi, nie myśląc tylko o własnych dokonaniach naukowych z pewnością możemy liczyć na lepsze efekty. Już obecnie z dużą satysfakcją można powiedzieć, że muzealnictwo w ostatnich latach organizuje wystawy, będące dziełem kilku placówek<sup>7</sup>. Analogicznie powinno się działać z badaniami naukowymi. Istnieje więc pilna potrzeba lepszej koordynacji działań także na tym odcinku.

### Przypisy

1. *Słownik Języka Polskiego* pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, Wł. Niedźwieckiego. t. 3: 1904 (reprint Warszawa 1980).
2. j. w., t. 2: 1902 (reprint Warszawa 1980).
3. „Ustawa o ochronie dóbr kultury i o muzeach” z dn. 15. II. 1962.
4. J. Świecimski, *O modernizacjach wystaw muzealnych* cz. 1: *Typologia wystaw zmodernizowanych*. „Muzealnictwo” 1977 nr 24 s. 53–70; cz. 2: *Zagadnienie ukierunkowania modernizacji wystaw oraz ich podłoża przyczynowego*. Tamże 1982 nr 25 s. 77–93.
5. Badania w tym zakresie prowadzone są pod kierunkiem K. Żygulskiego por. K. Żygulski, *Publiczność galerii malarstwa w Polsce. Studium socjologiczne*. Poznań – Warszawa 1975 s. 86. „Materiały do teorii i praktyki muzealnej 6”; Tenże, *Publiczność muzeów historycznych w Polsce. Studium socjologiczne*. Poznań 1977, s. 91. „Materiały do teorii i praktyki muzealnej 12”.
6. Próby rozszerzenia badań muzealnych jako bazy naukowej dla muzealnictwa polskiego podjęto z inicjatywy ZMiOZ przy okazji ustalenia zakresu prac dla Międzyresortowego tematu (MR III 5) „Pomniki kultury źródłem świadomości narodu”. Brak tradycji badań muzealnych oraz zaangażowanie specjalistów w innych działaniach a także wiele trud-

ności organizacyjnych i formalnych nie pozwoli na szersze rozwinięcie w/w tematyki. Dla zachęcenia debiutujących badaczy w ogłoszonym w 1975 r. przez Generalnego Konserwatora Zabytków konkursie na najlepsze prace naukowe z dziedziny ochrony dóbr kultury uwzględnia się także opracowania dot. muzealnictwa.

7. Symbolicznym przełomem było zorganizowanie z inicjatywy ZMiOZ wystawy „Muzeum społeczeństwu”. Miała ona w 1974 r. miejsce na terenie Muzeum Narodowego w Warszawie, ale była dziełem kilkunastu wiodących muzeów. Komisarzami byli: M. Konopka, B. Maszkowska i A. Skarżyński.

## La science comme instrument de travail des musées polonais

Bien que les travailleurs de musée disposent des connaissances profondes de leurs discipline, les musées doivent puiser également dans les différents acquis de la science pouvant servir à la réalisation des objectifs qu'ils se posent, c'est-à-dire le collectionnement, la protection, l'élaboration et la présentation des objets d'exposition. On peut constater avec satisfaction que l'idée d'une coopération des milieux scientifiques, idée formulée depuis des dizaines d'années se matérialise ces derniers temps, ce qui se traduit entre autres par l'organisation en commun d'exposition par plusieurs établissements scientifiques. Il est d'urgence également de coordonner les activités et les études scientifiques avec les besoins – des musées de nos jours.

## Oryginał i kopia

### ogólny problem muzeologiczny oraz problem muzeologii literackiej

Muzeologia literacka i zagadnienia teoretyczne podnoszone przez tę młodą dyscyplinę nauk humanistycznych stanowią niezaprzeczalnie nierozłączny element naukowych badań literackich, mimo, że problematykę tego rodzaju traktuje się zawsze jako część składową zagadnień muzealnych, a więc jest na ogół ujęta w podobnych publikacjach. Jeśli chodzi o związek między literaturą i muzeologią – gdyby interesowało nas tylko jedno zagadnienie w tym zakresie, a mianowicie co i w jaki sposób można zastosować z ogólnej praktyki muzealnej i teorii również w literaturze – należy stwierdzić, że dotychczas niewiele zastanawiano się nad specyfiką jaką problematyka literacka mogłaby wnieść do tradycyjnej praktyki muzealnej. Trzeba ponadto powiedzieć, że pytanie w ten sposób sformułowane dotyczy zastosowania najszerszych możliwości teorii literatury w muzeologii i że muzeologia literatury powinna stanowić nierozłączny element nowoczesnej nauki o literaturze.

Z punktu widzenia muzeologii ogólnej, ważnym założeniem pracy muzeologicznej jest określenie związku kultury materialnej i duchowej, który wyraża się poprzez specyficzne środki materialne. Tylko te właśnie środki wydają się często niedostateczne w muzeologii literatury, jak również w muzeologii nauk humanistycznych. Obraz materialnego świata (pewnej kultury materialnej) może zostać odtworzony za pomocą pewnych autentycznych środków materialnych, lub ich pochodnych (dokumentów) podczas gdy najczęściej podstawową, najbardziej zakorzenioną jest praktyka muzeologiczna polegająca na rozstrzygnięciu, jaki jest stosunek między oryginalnością i podobieństwem, między historią zakładaną (w muzeach historycznych) a jej konkretnym obrazem w obecnym czasie, związku między faktem lub zakładanym zjawiskiem (w muzeach sztuki i nauki) a jego skonkretyzowaną postacią. Ten podstawowy stosunek, tak jak stosunek między abstraktem a konkretem, między pojęciem absolutu i względności jaki istnieje między zakładaną rzeczywistością a jej przedstawieniem w muzeum, może stanowić pochodną najbardziej ogólnego pojęcia w każdej kategorii, to znaczy stosunku między treścią

i formą, który – w różnym stosowaniu hierarchicznym – występuje również w podstawowej praktyce muzealnej. Podobnie przedstawia się związek między oryginałem a kopią. Stanowi on wyraz najbardziej elementarnej dokumentacji muzeum oraz prezentacji stosowanej przez każde muzeum, ale równocześnie, w wypadku muzeów nauk humanistycznych, w tym również muzeów literatury, jest wyrazem najwyższej korelacji idei. Stosunek oryginału i kopii ogólnie rozumiany pozwala nam rozstrzygnąć nie tylko zagadnienia związane z działalnością praktyczną, ale również głębsze zagadnienia teoretyczne danej dyscypliny naukowej.

Słowo „oryginał” często spotykane w bagażu lingwistycznym współczesnego człowieka nie oznacza jedynie odpowiednika terminu „oryginalność” w innych językach (forma pierwotna, autentyczność, dzieło pierwotne, prototyp, wyłączenie itp.). Pojęcie to łączy się również silniej ze specyficzną działalnością ludzką i budzi szczególne zainteresowanie. Dlatego też oryginał nie jest już pojmowany wyłącznie jako wytwór bieżącej działalności człowieka, ale jako zaktualizowany wynik twórczej pracy, który dzięki temu staje się przedmiotem szerokiego zainteresowania społecznego. Z punktu widzenia socjologicznego można stwierdzić, że zainteresowanie tego rodzaju przedmiotami stało się dla współczesnego człowieka elementem procesu rozumienia samego siebie. U podstaw takiej koncepcji oryginału leży, bez wątpienia, zasada jedności i dlatego przedmiot tak rozumiany winien nosić piętno indywidualności (niepodzielności) nie tylko w tradycyjnym znaczeniu tego słowa (odnoszącym się do twórcy), lecz również względem jego własnej indywidualności, to znaczy jako coś niepodzielności i niepowtarzalności w swojej substancji.

Jeżeli rozpatrujemy pojęcie „oryginał” zgodnie z aktualnym stanem naszej wiedzy nie możemy brać pod uwagę dzieła wyizolowanego, ale również fakt, że każdy przedmiot tego rodzaju jest oceniany i pojmowany na abstrakcyjnym tle rozwiniętego lub rozwijającego się zbioru. W tym rozumieniu pojęcie „orygi-

nału" utożsamia się już z obrazem konkretnego przedmiotu z kolekcji.

Jest paradoksem (przynajmniej w wielu wypadkach), że wspomniana już jedność kolekcjonowanego przedmiotu nie objawia się w sposób bezpośredni, lecz wręcz przeciwnie (to prawie tak, jak w przypadku, gdy odwołując się do wyjątku potwierdzamy najczęściej istnienie jakiejś reguły). Przeto oryginał z pewnego zbioru jest najczęściej pojmowany, lub prezentowany na wystawach w postaci kopii sporządzonej na podstawie jego cech szczególnych tworzących całość, ściślej mówiąc odtwarzających obraz przedmiotu oryginalnego (dzieła sztuki plastycznej, zjawiska artystycznego, lub jego substancji). Tak więc, te szczególne cechy oryginału, na które można go „rozłożyć”, a następnie powtórnie je określić w korelacji semantycznej z „indywidualnością” oryginału, mogą być ocenione jako składniki „dywidualne” (konstrukty), które w zależności od stopnia wzajemnej adekwatności i zgodności występują jako forma, makieta, kopia, lub wierna kopia oryginału.

Obie te podstawowe formy zbieranych przedmiotów, jakimi są kopia i oryginał, są już tak powszechne w obecnej praktyce muzealnej, że wydaje się, iż charakter praktyczny i aksjomatyczny wyklucza raczej możliwość ich głębszego wyjaśnienia teoretycznego i socjologicznego. Niemniej jednak trzeba powiedzieć, że analiza terminów oryginał i kopia jest nadbudową teoretyczną lub uogólnieniem wszystkich aspektów praktycznych pewnego miejsca pracy kolekcjonerskiej i odnosi się do głównych problemów dotyczących rodzaju dokumentów – muzeum, galerii i w ogóle zabytków. Zakres tych trzech rodzajów dokumentacji jest właśnie w gruncie rzeczy treścią pracy wszelkich instytucji zajmujących się obecnie zbieractwem w świecie. Należy wziąć pod uwagę nie tylko tradycyjne fakty natury artystycznej „artefacts” to znaczy wytwory indywidualnej twórczości artystycznej, ale również „naturfacts” to znaczy przedmioty pochodzenia naturalnego, a więc niezamierzone. Bowiem „naturfacts” mogą służyć w pewnych warunkach jako materiał badawczy i dokumentacyjny w różnych wyspecjalizowanych miejscach pracy, w tym w muzeach literatury i galeriach, które w większości posiadają zbiory pochodzenia intencjonalnego. Obowiązki współczesnych miejsc pracy w zakresie badań i dokumentacji są doniosłe nie tylko same w sobie. Nigdy takimi nie były, gdyż już pierwsze inicjatywy typu muzealnego zakładały, że zakorzenią się w świadomości społecznej przynajmniej przez fakt, że prezentowane

w nich eksponaty były rzadkością i wobec tego mogły spełnić podstawowy wymóg jakim jest zainteresowanie publiczności. Dziś proponuje się instytucjom muzealnym cel wyższy, a mianowicie wychowanie i kształcenie, przy czym nie chodzi tylko o eksponowanie jakiegoś dzieła interesującego samego w sobie, ale o udokumentowanie przez nie pewnych korelacji wychowawczych i kształcących. Z uwagi na ten właśnie cel, jaki stawiają sobie współczesne kolekcje, klasyfikacja terminów oryginał i kopia jest tak bardzo ważna. Pojęcie oryginału i kopii staje się kluczowym problemem nie tylko muzeologii ogólnej, ale przede wszystkim muzeologii literatury. W obecnym stanie rozwoju muzeologii ogólnej nie można zadowolić się tradycyjnym podejściem do tematu, według którego termin oryginał zakorzenił się w świadomości społecznej jako określenie czegoś szczególnego. Należy tu raz jeszcze podkreślić dwie strony tego problemu, to znaczy formę i treść i to nie tylko w ich wąskim stosunku warunkowym i dialektycznym, ale szerzej, gdzie forma może być uważana jako jedna z potencjalnych stron ukonkretnienia jakiegoś określonego zjawiska społecznego. Można z pewnością powiedzieć o sztuce, że ukształtowała się ona z tego ukonkretnienia treści i potencjalnych postaw świata i dlatego zarówno oryginał malarski, jak i literacki są w pewnym sensie jedynie kopią rzeczywistości zewnętrznej, obiektywnej, w wyższym stopniu wystylizowanej.

W celu określenia tej *quasi*-kopii można z powodzeniem posłużyć się terminem Norberta Wienera „communicat”, to znaczy wyjaśnienie stosunku między konkretnym podmiotem a konkretnym lub skonkretyzowanym przedmiotem. Ponadto zaś, dany przedmiot z kolekcji może funkcjonować w owej roli „communicat” w takiej mierze, w jakiej nabiera również znaczenia i waloryzacji w kolekcji. Chcielibyśmy jeszcze powiedzieć, że także kopia może czasem równorzędnie występować w tej roli, a więc nie tylko oryginał z pewnej dziedziny zbieractwa. Aspekt komunikatywności stanowi więc dydujące kryterium przy określeniu stosunku oryginału i kopii, również jeśli chodzi o dokumenty pochodzenia nie artystycznego, takie jak wspomniane już „naturfacts”, a więc w konsekwencji przedmioty pochodzenia nie intencjonalnego, które jednak mogłyby nabrać charakteru intencjonalnego, jak „metacommunicat”, a to bądź dzięki swym elementom estetycznym w wypadku pewnych zamierzeń artystycznych konkretyzujących, bądź jako środki konkretyzujące pewne środowiska, epokę, wydarzenie, osobę lub jakąś inną sprawę.

Z punktu widzenia komunikatywności trudno jest czasem określić różnicę między kopią a oryginałem i to nie tylko różnicę formalną, ale również wartościującą (ontologiczną). Jeśli bowiem możemy nazwać oryginał „communicat”, jego prawdziwa kopia mogłaby być uważana co najmniej za „paracomunicat”, to znaczy przedmiot o tej samej randze hierarchicznej i tej samej intencjonalności. Kopia oryginału może pełnić w tych przypadkach funkcję papierowego środka płatniczego (banknotu), który w praktyce społecznej stanowi odpowiednik wartości złota. W podobnym znaczeniu czasem sama fotografia jakiegoś tekstu literackiego w muzeum nie jest uważana za fotografię lub kopię, ale za sam tekst. **Miara zasięgu oryginału i kopii zależy w rzeczywistości od modalnego stosunku człowieka, który uczestniczy w tym stosunku i który reprezentuje wartość fakultatywną.** Fakt ten pozwala nam rozważać stosunek oryginału i kopii na podstawie jednego z kryteriów Kanta – kryterium rzeczy „dla nas” i „rzeczy samych w sobie”. Kolekcjonowane przedmioty mogą być w całości pomyślane jako dokumenty o wartości określonej rangi, hierarchicznej (lub pionowej) i linearnej. Aby zaklasyfikować dokumenty w tej skali wartości można by zastosować już wspomniane określenia Norberta Wienera „communicat” i „metacomunicat”. Następnie trzeba jeszcze określić już wspomniany aspekt komunikatywności wprowadzając określenie „paracomunicat”, który wyraża stopień dopełnienia i adekwatności kopii w stosunku do jej oryginału, zwłaszcza z myślą o potrzebach muzeów literatury.

W literackiej praktyce muzealnej podstawowym ideologicznym punktem widzenia i kluczowym pojęciem naszych rozważań i wniosków jest pojęcie „zjawiska literackiego”, jako najwyższe w hierarchii, jakkolwiek z punktu widzenia logiki formalnej wydaje się to dość paradoksalne. Mówiąc bowiem o zjawiskach literackich rozumiemy pod pojęciem treści zespół konkretnych idei, zaś pod pojęciem formy – ich skonkretyzowanie za pomocą zabiegów i środków literackich. Zjawisko literackie rozumiemy ponadto jako pojęcie szersze, a mianowicie jako zjawisko społeczne. Ta zasada dialektyki heglowskiej, z której wychodził również Karol Marks w swoich Zeszytach Filozoficznych stosowana jest również przy pracy w zbiorach typu literackiego i na tej podstawie można zastosować do naszej praktyki jeszcze inny termin heglowski „obiektywizację”. Należy stwierdzić, że zwłaszcza ta zasada obiektywizacji jest najbardziej charakterystyczną cechą każdej pracy muzealnej również w muzeach lite-

ratury i jak powiedzieliśmy już wyżej, obiektywizacja stanowi istotę każdego procesu artystycznego. A więc pod terminem „oryginał” w szerszym sensie artystycznym i dokumentacyjnym można rozumieć podstawową jedność konkretyzacji pewnego zjawiska społecznego, która obiektywizuje obraz świata materialnego w świadomości człowieka. Owa dokonana obiektywizacja – podobnie, jak stosunek przedstawianego do przedstawiającego, stanowi istotę terminu „communicat”.

W hierarchicznej klasyfikacji zbiorów należy oceniać kolekcje muzealne w pierwszym rzędzie jako „artefacts” lub „naturfacts”, a następnie należy klasyfikować te zbiory jako oryginał oraz jego „pendant” (kopia). Podział ten jest zgodny również z punktem widzenia logiki formalnej, według którego pojęcie „artefacts” jest pojęciem szerszym, a pojęcie oryginału pojęciem węższym. Jednak „artefacts” i oryginał mają podstawowy charakter komunikatywny w ramach pewnej dziedziny ideologii. W roli „metacomunicat” występuje najczęściej „naturfacts” jako przedmioty ideologiczne nieznaczące lub też „artefacts” z innej dziedziny ideologicznej, które, jak już powiedzieliśmy mogłyby nabrać wtórnego aspektu komunikatywnego, a więc aspektu ideologicznego zgodnego z intencjami konkretnego użytkownika, który jest zwykle scenarzystą ekspozycji.

Między „communicat” i „metacomunicat” może występować „paracomunicat” jako prawdziwa kopia oryginału, której używa się w jakimś praktycznym celu, takim jak ochrona oryginału przed kradzieżą, zniszczeniem itd., który musi jednak odpowiadać pewnym kryteriom moralnym i estetycznym, a zwłaszcza wymogowi autentyczności. Kryteria te zakładają nawet, że odpowiednia kopia powinna być zdolna, dzięki swym zaletom formalnym, do spełniania podstawowej funkcji komunikatywnej takiej, jaką wypełnia oryginał, ale autentyczny, estetyczny punkt widzenia nie może mieć na celu przedstawiania oryginalności po to, żeby znieść widza. Wartość tych dokumentów jest tylko pośrednia, same w sobie wartości nie mają. A więc ich wartość moralna nie płynie również z nich samych, ale jedynie z intencji ich użytkowników. Dlatego jest możliwe, a czasem również pożądane, aby wykorzystując jakoś kopii jako „communicat” można było posłużyć się również elementami pewnych środków aranżacji, dzięki którym charakter parakomunikatywny kopii nabiera intencjonalnych cech metakomunikacji. Stąd, z praktycznego punktu widzenia, „pendant” oryginału nie jest jedynie kopią w ogólnym znaczeniu, ale także formami jakości-

wymi tej kopii, jak jej prawdziwa imitacja, dla której stosuje się wyrażenie faksymilne, jak imitacja oryginału w sensie uogólnionym lub abstrakcyjnym, którą określamy nazwami: makieta, model, miniatura itd.

Mamy tu również tzw. falsyfikat, którego miejsce nie jest jednoznaczne. Można go pojmować jako uogólnienie pewnego wzoru ideologicznego, częściowo realnego, częściowo intencjonalnego i w tym sensie falsyfikat nabiera charakteru makiety lub modelu (nie chcemy przez to powiedzieć, że falsyfikat jest intencjonalnym przedstawieniem kopii jako oryginału). Albo też jest on konkretyzacją lub obiektywizacją pewnych tendencji społecznych i z tego punktu widzenia falsyfikat jest przedstawiany jako oryginał (np. falsyfikaty bardzo znanych staro-czeskich manuskryptów). Prawdą jest, że jego forma może być wymyślona, ale treść autentyczna, lub też zupełnie odwrotnie. Jest on bardzo dobrze widoczny w literaturze europejskiej okresu romantycznego, kiedy to sztuczna twórczość literacka mieniła się ludową lub czerpała głównie z tych źródeł.

Natomiast ocena pojęć oryginału i kopii nie zgadzałaby się z całą naukową problematyką literacką (również z innymi dziedzinami artystycznymi i naukowymi) gdybyśmy ograniczyli się jedynie do aspektu komunikatywności stosunków zachodzących między tymi pojęciami, stosunków w ich formie zaktualizowanej lub dynamicznej. Wydaje się, że możemy wpłynąć na wyjaśnienie tej problematyki badając te stosunki nie tylko od strony istoty rzeczy, w kierunku jej przejawów, ale również odwrotnie. Posłużmy się znaną lekcją Arystotelesa na temat aktu warunkowej wzajemności między formą a istotą rzeczy. Pod pojęciem istota rzeczy (egzystencja) rozumiemy oryginał a pod pojęciem faktu (formy) widzimy kopię.

Według tej oceny można powiedzieć, że manuskrypt, maszynopis lub druk dzieła literackiego nie są tą zasadniczą obiektywizacją rzeczywistości literackiej, są jedynie jedną z potencjalnych form i w stosunku do dzieła literackiego „jako takiego” spełniają również funkcję kopii, w naszym wypadku chodzi o kopię jakiegoś dzieła literackiego produkowanego seryjnie, która w praktyce muzealnej i bibliotekarskiej znana jest pod nazwą duplikat. W tej skali trzeba przyjąć jako jego formalne „pendant” termin egzemplarz unikalny, który równocześnie może być uznany zgodnie z aktualnym odbiorem literackim (bibliotekarskim) tego określenia, jako synonim słowa oryginał, które stoi wyżej w hierarchii.

Ale wydaje się oceniając oryginał dzieła literackiego, że stosunek między substancją rzeczy a jej przejawami jest bardziej określony, ponieważ w znaczeniu podstawowym, pod pojęciem oryginału konkretnego dzieła literackiego rozumiemy syntezę jego elementów formalnych i treści. Rozważając sprawę dopełniania się i adekwatności tych formalnych elementów w potencjalnej kopii tego oryginału możemy mówić o adaptacji jakiegoś oryginalnego dzieła literackiego lub o jego tłumaczeniu na inny język. Wynika to z tego, że to dzieło w stosunku do dzieła oryginalnego może mieć pierwotnie charakter modelu, a wtórnie również charakter oryginału jako indywidualne dzieło literackie.

Na ogół, tłumaczenie dzieła literackiego winno być uważane jako jego makieta lub model, ponieważ przedstawia ono niepełny zespół elementów „indywidualnego” dzieła literackiego co wynika z faktu, że w trakcie jego nowej realizacji nie dysponuje się całkowicie specyficznymi odpowiednikami oryginału.

Odnosi się to nie tylko do konkretnego dzieła literackiego ale również do przedstawiania pewnych okresów literackich. Zresztą każda forma takiej prezentacji może być uważana za model pewnej, szerszej rozumianej, rzeczywistości literackiej, ukazanej poprzez wysokiej jakości dzieła literackie, stanowiące najogólniejsze odbicie w praktyce muzealnej stosunku między oryginałem i kopią.

## L'original et la copie — le problème muséologique général, ainsi que le problème de la muséologie littéraire

Il est incontestable que la muséologie littéraire et des questions théoriques, apportées par cette jeune discipline de sciences humaines, forment un élément inséparable des recherches scientifiques littéraires, quoique la problématique de ce genre soit toujours traitée comme une partie composante des questions muséologiques, et donc, pour la plupart, dans les publications de ce caractère. Quant au rapport de la littérature et de la muséologie, comme si ce n'était qu'une seule question qui puisse nous intéresser — quoi et de quelle façon peut — on appliquer des pratiques muséologiques générales et de la théorie aussi dans la littérature, mais, jusqu'ici, on réfléchissait moins sur les spécificités que la problématique littéraire, elle aussi, puisse introduire aux pratiques muséologiques traditionnelles. Il faut dire encore que la question ainsi formée concerne, proprement dit, l'application des plus larges possibilités de la théorie littéraire dans la muséologie et que la muséologie littéraire devrait être un élément inséparable de la science littéraire moderne.

De l'aspect muséologique général, le principe important du travail muséologique est celui de déterminer le rapport de la culture matérielle et la culture spirituelle qui s'exprime par des moyens matériels spécifiques. Mais, dans la muséologie littéraire, ainsi que dans la muséologie des sciences humaines, ces seuls moyens paraissent souvent insuffisants. L'image du monde matériel (d'une certaine culture matérielle) peut être reconstituée par certains moyens matériels authentiques ou dérivés (documents), tandis qu'en idée la plus fondamentale et la plus commune, dans chaque pratique muséologique, on résout le rapport de l'originalité et de sa ressemblance, le rapport de l'histoire supposée (aux musées historiques) et de son image concrète au temps actuel, le rapport du fait ou du phénomène supposé (aux musées des arts et de science) et de sa forme concrétisée. Ce rapport fondamental comme celui de l'abstrait et du concret, de „l'absolu" et du relatif qui se trouve entre la réalité supposée et son exposition du musée, peut être dérivé de la plus générale notion de chaque catégorie — qui est le contenu et la forme et qui, en diverse application hiérarchique, apparaît aussi dans la pratique muséologique fondamentale. Il en va de même avec le rapport de l'original et de la copie qui est l'expression de la documentation la plus élémentaire du musée et de la présentation de chaque musée, mais, en même temps, l'expression de la plus haute corrélation d'idées, s'il s'agit du musée de sciences humaines, y compris le musée littéraire. Le rapport de l'original et de la copie, compris en général, nous permet non seulement de résoudre des questions de l'activité pratique, mais aussi des questions théoriques plus profondes d'une certaine discipline scientifique.

Le mot "l'original", généralement fréquent dans les connaissances linguistiques de l'homme d'aujourd'hui, ne signifie pas seulement ce qui a pour équivalent dans d'autres langues

le terme "l'originalité" (la forme primitive, la qualité originale, l'oeuvre primitive, le prototype, l'exclusivité etc.), mais encore que cette notion s'allie de plus en plus sensiblement avec une activité humaine spécifique et un intérêt singulier.

Ainsi, l'original ne se comprend plus uniquement comme le produit d'une activité courante d'homme, mais comme un résultat actualisé du travail créateur qui, pour cette raison, devient l'objet du large intérêt de société. De l'aspect sociologique, on peut constater que l'intérêt aux objets de ce genre devint pour l'homme contemporain l'élément du procès de prendre conscience de soi-même. La base d'une telle conception de l'original est, sans doute, le principe de l'unicité et c'est pourquoi aussi l'objet que nous concevons ainsi, doit contenir le caractère de l'individualité (de l'indivisibilité), c'est-à-dire non seulement dans la conception traditionnelle de cette signification (par rapport à son auteur), mais aussi à l'égard de sa propre individualité, c.-à-d. comme quelque chose d'indivisible en sa substance et qui, par conséquent, ne se répète pas.

Mais, si nous classons la notion "l'original" à ce procès actualisé de la prise de conscience, nous ne pouvons plus avoir en vue un objet isolé, mais encore le fait que tout objet de ce genre est apprécié et conçu au fond abstrait du collectionnement développé ou se développant du caractère général ou bien du collectionnement spécifique. Dans cet ordre d'idées, la notion "l'original" s'identifie déjà avec l'image d'un objet de collection précis.

Il est paradoxal (du moins dans beaucoup de cas il en est ainsi) que l'unicité déjà mentionnée de cet objet de collection ne se manifeste pas directement, mais au contraire (c'est à peu près comme en renvoyant à une exception, nous vérifions le plus souvent l'existence d'une certaine règle). Par conséquent, l'original d'un certain fond de collection est le plus souvent conçu ou présenté aux expositions correspondantes dans sa copie, faite sur la base de ses traits particuliers qui forment ensemble, plus précisément dit, reconstituent l'image de l'objet original (d'une oeuvre d'arts plastiques, d'un phénomène artistique ou de sa substance). Donc, ces signes particulières de l'original, aux quelles on peut "décomposer" l'objet original et puis les concrétiser secondairement, en corrélation sémantique avec "l'individualité" de l'original, on peut les apprécier comme éléments "dividuels" (les constructes) qui, au degré de leur complétude et de l'adéquation, se présentent comme la forme, la maquette, la copie, ou la copie fidèle de l'original.

Les deux formes fondamentales de ces objets de collection (la copie et l'original) sont déjà si courantes dans la pratique muséologique actuelle qu'il semble, comme si leur caractère pratique et axiomatique excluait la possibilité de l'explication théorique et sociologique plus profondes. Cependant, il faut dire que l'analyse des termes l'original et la copie est une superstructure théorique, ou une généralisation de tous les aspects

pratiques d'un certain lieu de travail de collectionnement, et touche aux problèmes principaux concernant le type des documents – du musée, de la galerie et des monuments en général. La sphère de ces trois types de documents forme au fond, le contenu du travail de tous les établissements de collectionnement actuels dans le monde. Et il faut prendre en considération non seulement les artefacts traditionnels, c'est-à-dire les objets de l'activité créatrice individuelle, mais aussi les „naturfacts”, c'est-à-dire les objets du caractère naturel, donc non intentionnel. Car les naturfacts, eux aussi, dans certaines conditions, peuvent servir de matériel de recherches et de documentation aux divers lieux de travail spécialisés, y compris les musées littéraires, et les galeries qui possèdent, pour la plupart, les collections d'origine intentionnelle. Les devoirs de recherches et de documentation des lieux de travail contemporains ne sont pas importants uniquement pour eux-mêmes. Ils ne l'étaient jamais, car déjà les premiers établissements de musée furent fondés à l'intention d'entrer en conscience du public, au moins par le fait que les objets avaient été rares, et, par conséquent, ils pouvaient remplir l'exigence fondamentale de l'intérêt humain. Aujourd'hui, on propose aux établissements de musée de diverse spécialisation le but plus haut, et c'est – l'éducation et l'instruction, où il ne s'agit pas du tout d'exposer un certain objet intéressant en soi-même, mais de documenter par lui de certaines corrélations éducatives et instructives.

Et c'est surtout pour cette mission des établissements de collectionnement contemporains que la classification des termes l'original et la copie reçoit un aspect très décisif. La notion l'original et la copie devient, à vrai dire, un problème-clé non seulement muséologique général, mais surtout un problème muséologique littéraire. Au développement actuel de la muséologie générale, on ne peut pas se contenter de la connaissance traditionnelle, où le terme l'original s'est fixé dans la conscience de société comme quelque chose d'extraordinaire. Ici, il faut de nouveau accentuer deux côtés de ce problème, c'est-à-dire la forme et le contenu, et cela non seulement dans leur rapport conditionnel et dialectique plus étroit, mais encore plus largement, où la forme peut être considérée comme un des côtés potentiels de la concrétisation d'un certain phénomène social.

On peut dire justement de l'art qu'il s'est formé de cette concrétisation des contenus et des formes potentiels de ce monde, et c'est pourquoi aussi l'original plastique et littéraire n'est, dans certain sens, que la copie de la réalité extérieure, objective, stylisée au niveau plus haut.

Pour désigner cette quasi copie, on peut très bien profiter du terme de Norbert Wiener "le *communicat*", c'est-à-dire l'explication du rapport entre un sujet concret et un objet concret ou concrétisé. Et puis, dans quelle mesure un certain objet de collection peut fonctionner dans ce rôle du *communicat*, dans telle mesure il acquiert aussi le sens et la mise en valeur dans un lieu de travail de collectionnement. Nous voudrions dire encore que c'est aussi la copie qui peut parfois figurer de la même équivalence dans ce rôle, donc non seulement l'original d'un certain domaine de collection. L'aspect de la communication est donc le critère décisif en déterminant le rapport de l'original et de la copie, et c'est de même quant aux documents d'origine non artistique, tels que les naturfacts déjà mentionnés, par conséquent des objets d'origine non intentionnelle, mais qui pourraient acquérir ce caractère intentionnel

comme "le *metacommunicat*", et cela soit en profitant de ses éléments esthétiques pour certaines intentions artistiques (de concrétisation), soit comme des moyens de concrétiser un certain milieu, un temps, un événement, une personne ou une autre chose.

De l'aspect communicatif parfois il est très difficile de préciser la différence entre la copie et l'original, et non seulement la différence formelle, mais aussi celle de valeur (ontologique). Car si nous pouvons nommer l'original – le *communicat*, sa vraie copie pourra être considérée du moins comme "le *paracommunicat*", c'est-à-dire l'objet du même rang hiérarchique et de la même intentionnalité. La copie de l'original peut remplir, dans ces cas, la fonction du moyen de paiement en papier (du billet de banque), qui, dans la pratique de société, remplace en équivalence la valeur correspondante de l'or. Au sens pareil, quelquefois même la photographie d'un certain texte littéraire au musée n'est pas considérée comme photographie, ou la copie, mais de même comme le texte. La mesure de la portée de l'original et de la copie dépende, en vérité, du rapport modal de l'homme qui participe à ce rapport et qui représente la valeur facultative. Ce fait nous offre la possibilité de considérer le rapport de l'original et de la copie à la base d'un critère d'après Kant – le critère des choses "pour nous" et "des choses en soi". Les objets de collection en tout peuvent être conçus comme les documents d'un rang de valeur déterminé, hiérarchique (ou vertical) et linéaire. Pour désigner les documents de cette division de valeur, on pourrait appliquer les termes déjà mentionnés de Norbert Wiener – le *communicat* et le *metacommunicat*. Puis, il faut encore préciser l'aspect du caractère communicatif, déjà mentionné, et c'est en introduisant le terme "le *paracommunicat*", exprimant le degré de la complétude et de l'adéquation de la copie par rapport à son original correspondant, surtout en envisageant les besoins de la muséologie littéraire.

Dans la pratique muséologique littéraire, le point de vue idéologique fondamental et la notion-clé pour nos réflexions et nos conclusions est la notion "le *phénomène littéraire*" comme la catégorie de science littéraire, la plus haute en hiérarchie, quoique, de l'aspect formellement logique, cela soit assez paradoxal. Car, sous le terme du phénomène littéraire, au point de vue du contenu, nous comprenons l'ensemble des idées concrètes, et comme la forme – leur concrétisation à l'aide des procédés et des moyens littéraires. En outre, nous concevons le phénomène littéraire comme la notion de la notion plus large – le *phénomène social*. Ce principe de la dialectique hégélienne, duquel sortait aussi Karl Marx dans ses *Cahiers philosophiques*, est aussi bien utilisable aux lieux de travail de collectionnement du type littéraire et aussi non littéraire et sur sa base, on peut appliquer dans notre pratique encore un autre terme hégélien – l'*objectivation*. Il faut constater que c'est surtout ce principe de l'*objectivation* qui est le trait le plus caractéristique de chaque travail du musée et cela aussi dans la muséologie littéraire, et, comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'*objectivation* forme l'essence de tout procès artistique. Ainsi, sous le terme l'*original*, au sens artistique et documentaire plus large, on peut comprendre l'unité fondamentale de la concrétisation d'un phénomène social respectif qui objective l'image du monde matériel dans la conscience de l'homme. Cette *objectivation*,



accomplie – comme le rapport du représenté et du représentant, forme l'essence du terme le communicat.

Dans la classification hiérarchique des collections, il faut apprécier les collections du musée au premier plan comme les artefacts, ou les naturfacts et puis au deuxième plan, il faut classer ces collections comme l'original et le pendant correspondant à lui (la copie). A cette division correspond aussi l'aspect formellement logique, d'après lequel la notion l'artefact représente une notion plus large et la notion l'original une notion plus étroite. Cependant, et l'artefact, et l'original représentent le caractère communicatif primaire dans le cadre d'un certain domaine idéologique. Au rôle du métacomunicat figurent, pour la plupart les naturfacts comme les objets insignifiants idéologiquement, ou encore les artefacts de l'autre domaine idéologique qui, comme nous avons déjà dit, pouvaient acquérir l'aspect communicatif secondaire et, par conséquent, l'aspect idéologique convenable aux intentions d'un usager concret qui est d'habitude le scénariste de l'exposition.

Dans la position entre le communicat et le métacomunicat peut se trouver le paracomunicat comme la vraie copie de l'original, l'utilisation de laquelle suit un but pratique – comme la sauvegarde de l'original contre le vol, l'usure etc., mais qui exige aussi de correspondre aux certains critères moraux et esthétiques, surtout à l'exigence d'authenticité. Ces critères impliquent même la prétention que la copie correspondante soit capable, par ses qualités formelles, d'accomplir la fonction communicative fondamentale, comme elle s'accomplit par l'original, mais le point de vue esthétiquement authentique ne peut pas avoir pour but de représenter l'originalité à l'intention de tromper le spectateur. La valeur de ces documents n'est qu'intermédiaire et non en eux-mêmes. Donc, l'aspect moral, lui aussi, n'est pas en eux-mêmes, mais uniquement dans l'intention de leurs usagers. Et c'est pourquoi, il est possible, et parfois aussi désirable, qu'en réalisant la qualité de la copie comme communicat on puisse utiliser même des éléments de certains moyens d'arrangement, d'où le caractère paracomunicatif de la copie acquiert les traits intentionnels de la métacomunicat. Ainsi, à l'égard pratique, le pendant de l'original n'est pas uniquement la copie comprise généralement, mais encore des formes qualitatives de cette copie, comme sa vraie imitation, pour laquelle on se sert de l'expression nominale de la construction propositionnelle à l'origine – le *fac-simile* (fac simile), puis l'imitation de l'original en son idée généralisée ou abstraite, pour laquelle nous utilisons les noms – la *maquette*, le *modele*, la *miniature*, etc.

En ce sens, c'est aussi la soi-disant *falsification* qui possède une position non univoque. On peut la concevoir comme la généralisation d'un certain modèle idéologique, partiellement réel, partiellement intentionnel et, en ce sens, la falsification reçoit le caractère de la maquette ou du modèle (nous n'y entendons pas la falsification comme la présentation intentionnelle de la copie comme l'original); ou bien, elle représente la concrétisation, ou l'objectivation de certaines tendances sociales, et de ce point de vue, la falsification se manifeste comme l'original (par exemple les falsifications vieux-tchèques manuscrites très connues). Il est vrai que sa forme peut être inventée, mais le contenu peut être véridique, ou tout au contraire. On le remarque très bien à la création de la période romantique dans les littératures européennes, lorsque la création

littéraire artificielle se disait populaire ou elle puisait essentiellement dans cette littérature.

Cependant, l'appréciation des notions – l'original et la copie ne correspondrait pas à toute la problématique scientifique littéraire (et il paraît qu'aux autres domaines artistiques scientifiques non plus), si nous ne nous limitons qu'à soulever le procès communicatif de ces relations, c'est à dire des relations dans leur forme actualisée ou dynamique.

Il paraît que nous pourrions influencer l'explication de cette problématique si nous examinons ces relations non seulement de la substance de chose vers ses manifestations mais aussi inversement. Nous y essayerons de spécifier la leçon connue d'Aristote sur l'acte conditionnel réciproque entre la forme et l'essence. Sous l'essence (l'existence) nous comprenons l'original et sous le fait (la forme) nous voyons la copie. Dans cet ordre d'appréciation on peut dire que par exemple le manuscrit la dactylographie ou l'imprimerie d'une oeuvre littéraire, ce n'est pas cette principale objectivation de la réalité littéraire, ce n'est que l'une des formes potentielles et, par rapport à l'oeuvre littéraire "en tant que telle", ils remplissent aussi une fonction de la copie; dans notre cas, il s'agit de la copie d'une oeuvre littéraire produite en série qui est connue à la pratique du musée et de la bibliothèque sous le nom le *duplicata*. Dans ce rang, il faut prendre pour son pendant formel, plus précisément dit – l'opposition, le terme l'*exemplaire unique*, mais qui, en même temps, peut être apprécié, au sens de sa réception littéraire (de bibliothèque) très actualisée, comme le synonyme du mot l'original, hiérarchiquement posé plus haut.

Mais il paraît qu'en appréciant l'original d'une oeuvre littéraire, le rapport dans le sens de la substance de la chose vers sa manifestation est plus déterminant, car, au sens fondamental, sous l'original d'une oeuvre littéraire concrète nous comprenons la synthèse de ses éléments formels et de contenu. En appréciant le rapport de la complétude et de l'adéquation de ces éléments formels dans la copie potentielle de cet original, nous pouvons parler de l'*adaptation* d'une oeuvre littéraire originale, ou de sa *traduction* dans une autre langue, d'où sorte que cette oeuvre par rapport à l'oeuvre originale, peut avoir principalement le caractère du modèle, mais secondairement aussi le caractère de l'original comme une oeuvre littéraire individuelle.

D'ordinaire, la traduction d'une oeuvre littéraire devrait être considérée comme sa maquette ou son modèle, car elle représente l'ensemble incomplet des éléments de l'oeuvre originale „individuelle” ce qui résulte du fait que son nouveau principe de réalisation ne peut pas disposer entièrement des mêmes signes spécifiques que l'original.

On ne peut pas le dire uniquement par rapport à une oeuvre littéraire concrète, mais aussi par rapport à la présentation de certaines périodes littéraires. Puis, chaque forme d'une telle présentation peut être considérée comme le modèle d'une réalité littéraire conçue plus largement, représentée par l'ensemble des qualités de différentes oeuvres littéraires, ce dont devrait s'efforcer chaque exposition littéraire de musée, étant le reflet le plus général du rapport de l'original et de la copie en pratique du musée.

## Polskie muzea literackie wobec literatury współczesnej

Zastanawiając się nad pojęciem dziedzictwa literackiego w muzeach literaturze poświęconych zacząć należy od stwierdzenia, że wobec literatury wieku dwudziestego, a więc literatury niezbyt odległej od nas w czasie, a często wręcz współczesnej, nie mamy jeszcze tak sprecyzowanych kryteriów, jakimi dysponujemy wobec literatury wieków dawnych. Dystans czterech, trzech, dwóch czy nawet jednego stulecia stwarza akceptowaną społecznie hierarchię rang literackich sprawdzonych w ciągu wielu lat, wprawdzie podważaną czasem i poddawaną rewizji, niemniej jednak w zasadniczym swym zrębie niezmienną, stanowiącą przecież w każdym kraju kanon literatury narodowej.

Im bliżej w czasie, tym kryteria te mniej są pewne. Dzieje literatury polskiej ostatniego półwiecza dają przykłady takiego przewartościowania pozycji pisarzy, którzy niedoceniani przez swoich współczesnych stali się po śmierci, czy też pod koniec życia pisarzami o światowej randze – że wymienię choćby nazwiska Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza czy Witolda Gombrowicza. Jest to ważna wskazówka dla muzeów interesujących się literaturą współczesną, aby nie ograniczały swych zbiorów tylko do pisarzy cieszących się uznaniem i pozycją za życia, ale żeby możliwie szeroko uwzględniały twórczość literatów reprezentujących nurty mniej oficjalne, płynące często – nawet pod prąd bieżącego życia literackiego. Oczywiście zawsze najważniejszym będzie tutaj kryterium poziomu artystycznego tej literatury. Nawet najbardziej pojemne muzeum literatury nie będzie nigdy w stanie przejmować spuścizn wszystkich pisarzy, którzy by tego pragnęli. Istnieją przecież muzea regionalne i biblioteki regionalne, które, moim zdaniem, są powołane przede wszystkim do zabezpieczenia spuścizn pisarzy związanych życiem i twórczością właśnie z poszczególnymi regionami.

Sądzę więc, że na muzeach i bibliotekach regionalnych spoczywa obowiązek przechowania spuścizn tych pisarzy na pewno ważnych dla poszczególnych regionów, którzy nie mieszczą się po prostu w ogólno-

narodowych muzeach literatury, ale które nie mogą być narażone na zatracenie.

Muzea i biblioteki regionalne w Polsce wykazują zresztą dość ożywioną działalność na tym polu. Zorganizowały one cztery dziesiątki domów-muzeów, muzeów biograficznych, pokojów pamięci, izb muzealnych, działów literackich poświęconych bądź poszczególnym pisarzom, i to nierzadko rangi ogólnopolskiej, którzy byli z tymi właśnie okolicami kraju związani urodzeniem, śmiercią, bądź też krócej lub dłużej trwającym okresem zamieszkania. Prócz klasyków dwudziestowiecznej literatury (Żeromski, Reymont, Kasprówic) reprezentowani są w nich tacy pisarze współcześni, jak: Maria Dąbrowska (w Ruszowie), K. I. Gałczyński (w Praniu), Józef Czechowicz (w Lublinie), Kornel Makuszyński (w Zakopanem), Emil Zegadłowicz (w Gorzeniu Wielkim), Zofia Kosak-Szatkowska (w Górkach Wielkich), Gustaw Morcinek (w Cieszynie), Władysław Orkan (w Porębie-Wielkiej), Jan Wiktor (w Szczawnicy), Stefan Flukowski (w Szczecinie), Stanisław Przybyszewski (w Inowrocławiu), Stanisław Ciesielczuk (w Hrubieszowie) czy pisarze ludowi, jak Michał Kajka (w Ogródku) i J. Kania (w Siołkowicach). Istnieją też muzea pisarzy żyjących – Arkadego Fiedlera w Puszczykówku pod Poznaniem będące muzeum prywatnym oraz Stefana Gołębiowskiego w Bieżuniu.

Tadeusz Januszewski<sup>1</sup> zastanawiając się nad okolicznościami powstawania nowych muzeów literackich sprowadza je do dwu podstawowych typów mających wpływ na późniejszy charakter i strukturę muzeum.

*Pierwszy – będący inicjatywą rodziny i drugi (najczęstszy) – inicjowany przez społeczeństwo i władzę i realizowany zazwyczaj w rocznicę. Rodzina pisarza udostępniając zwiedzającym prywatne mieszkanie, którego część przynajmniej pozostawia w stanie nie naruszonym bądź wzbogaca gromadzonymi dalej pamiątkami przesądza nieraz o tym, że Rada Narodowa roztacza nad nim opiekę. Przykładem szlachetnej dbałości o zabezpieczenie spuścizny może być historia powstania Muzeum Makuszyńskiego w Zakopanem. Czasem*

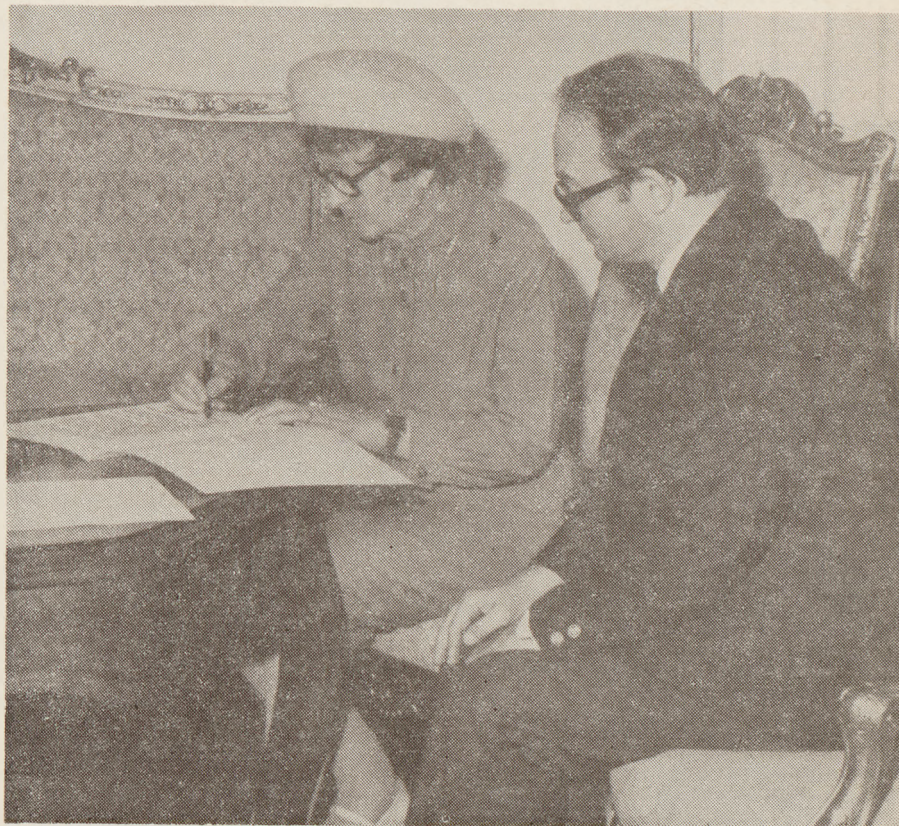
1. Spotkanie z wybitnym poetą francuskim Euqine Guilleric, wrzesień 1978



1. Rencontre avec Euquine Guilleric, éminent poète français, septembre 1978

2. Stefania Tuwimowa podpisuje akt przekazania Gabinetu Juliana Tuwima Muzeum Literatury, 27 kwietnia 1977 r.

2. Stefania Tuwim signe l'acte de transfert du Cabinet Julian Tuwim au Musée de Littérature, le 27 avril 1977





3. Wieczór autorski Jana Brzękowskiego z Paryża z okazji 50-lecia twórczości literackiej, wrzesień 1973 r.
3. Soirée d'auteur de Jan Brzękowski de Paris à l'occasion du 50-ème anniversaire de ses activités littéraires créatrices

*Jednak muzeum pozostaje prywatną własnością rodziny, która korzysta tylko z dotacji finansowej (...). Czego byśmy zresztą o rodzinie nie powiedzieli, jest to sytuacja najszczęśliwsza, bo zachowana zostaje w ten sposób naturalna ciągłość i nie naruszony stan wnętrza i zbiorów. Tej ostatniej wartości nie powinien zaprzeczyć mecenat państwowy. Ostrzega jednak Januszewski – z drugiej jednak strony możemy się spotkać ze swoiście pojmowaną obroną interesów twórcy, która będzie przez wiele lat utrudniała odpowiednie uporządkowanie archiwum pisarskiego lub prowadzenie racjonalnej, nowoczesnej organizacji muzeum. Życie dostarcza nam coraz to nowych na to przykładów.*

Prócz więc domów-muzeów, muzeów biograficznych, pokojów pamięci, izb muzealnych i działów literackich w muzeach regionalnych poświęconych poszczególnym pisarzom (muzea te, działają zwykle jako oddziały pozawarszawskich muzeów narodowych, bądź okręgowych), inicjatywom regionalnym zawdzięczamy i takie muzea, które zbierają spuścizny pisa-



4. Lamberto Pignotti z żoną na wystawie swojej poezji „Poésie visive d'amore”, Warszawska Jesień Poezji, 1977 r.
4. Lamberto Pignotti avec son épouse visitant l'exposition de sa poésie „Poésie visive d'amore”, Automne de Poésie de Varsovie, 1977

rzy – współczesnych przede wszystkim – danego regionu stając się tym samym muzeami historyczno-literackimi. Należy do nich Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie działające jako Oddział tamtejszego Muzeum Okręgowego, czy powstałe ostatnio, Muzeum Literatury w Sandomierzu zwracające szczególną uwagę na pisarzy związanych z Sandomierszczyzną, którym patronuje Jarosław Iwaszkiewicz. Z inicjatywą stworzenia tego muzeum wyszło właśnie Muzeum Okręgowe w Sandomierzu.

Ta działalność muzeów regionalnych w znacznym stopniu wyręcza stołeczne Muzeum Literatury, które nie jest w stanie pomieścić w swych murach spuścizn wszystkich pisarzy współczesnych.

Muzeum Literatury w ciągu trzydziestoletniego okresu swej działalności (od 1950 r. jako Muzeum Mickiewicza i Słowackiego, od 1955 r. jako Muzeum Adama Mickiewicza i od 1971 r. wreszcie jako Muzeum Literatury) zasięgiem swych zainteresowań objęło współczesną literaturę polską w chwili, gdy poczęło



5. Otwarcie Muzeum  
Andrzeja Struga w Warszawie  
27 listopada 1981 r.  
Na zdjęciu Edward Krasowski,  
Monika Żeromska,  
Nelly Strugowa  
i Janusz Odrowąż-Pieniążek

5. Inauguration du Musée  
Andrzej Strug à Varsovie  
le 27 novembre 1981.  
Sur la photo Edward  
Krasowski, Monika  
Żeromska, Nelly Strugowa  
et Janusz Odrowąż-Pieniążek

się ono powoli przekształcać z muzeum typu biograficznego w muzeum historyczno-literackie ogarniające całość literatury polskiej. Przemiana ta dokonywała się stopniowo i wynikała ona z jednej strony z istotnej potrzeby takiego muzeum w Polsce, z drugiej zaś ze świadomej działalności ówczesnej dyrekcji starającej się nadać stołecznemu Muzeum rangę ogólnopolską.

Wysiłki te doprowadziły do oficjalnego przemianowania Muzeum Mickiewicza na Muzeum Literatury i wówczas dopiero można było sprecyzować główny jego cel i zadanie. Jest nim wszechstronne zainteresowanie się i otoczenie opieką spuścizn i pamiątek związanych z literaturą polską, jej twórcami a także szeroko pojętym życiem literackim w Polsce w sensie terytorialnym i historycznym. Jest nim również upowszechnienie w szerokim zakresie wiedzy o poszczególnych pisarzach, życiu literackim i literaturze polskiej od początku jej istnienia, po dzień dzisiejszy.

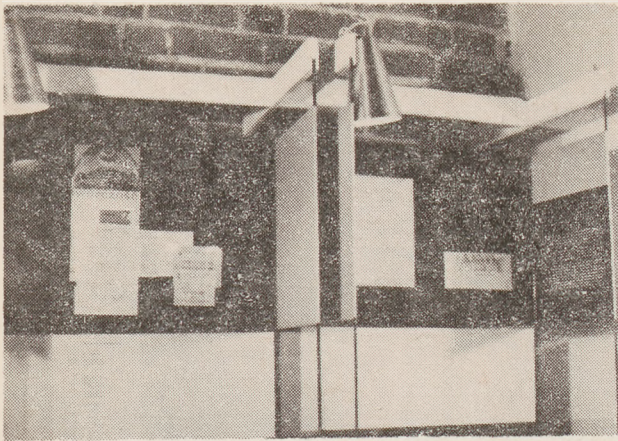
Zbiory Muzeum Adama Mickiewicza dotyczyły początkowo przede wszystkim Romantyzmu, zabytki piśmiennictwa literatury staropolskiej znajdują się głównie w Bibliotekach: Narodowej w Warszawie, Jagiellońskiej w Krakowie, Ossolineum we Wrocławiu i innych, w programie więc działalności Muzeum Literatury wysunięto na plan pierwszy gromadzenie spuścizn po zmarłych pisarzach współczesnych. Byli to przede wszystkim ci pisarze, których znacząca dzia-

łalność literacka rozpoczynała się około Pierwszej Wojny Światowej, a którzy w okresie międzywojennym i po Drugiej Wojnie zdobyli rangę klasyków literatury polskiej. Muzeum interesują w pierwszym rzędzie ich rękopisy, lecz także biblioteki, szczególnie gdy zawierają książki z własnoręcznymi notatkami i glossami, a także pamiątki: portrety, dzieła sztuki, przedmioty rzemiosła artystycznego, wreszcie meble, jak biurka, szafy biblioteczne, urządzenie gabinetów.

Jeszcze przed przemianowaniem Muzeum Mickiewicza na Muzeum Literatury utworzono tu trzy „gabinety” wybitnych pisarzy współczesnych: poety Juliana Tuwima (zm. 1953) z jego imponującą biblioteką obejmującą przeróżne *rara* i *curiosa*, udostępniono pokój wielkiej prozatkarki Marii Dąbrowskiej (zm. 1966) oraz pokój jednego z najwybitniejszych poetów polskiego modernizmu Leopolda Staffa (zm. 1957), który był twórczo obecny w literaturze polskiej w okresie międzywojennym i bezpośrednio po wojnie. W tymże okresie w willi zmarłego w 1962 r. rewolucyjnego poety Władysława Broniewskiego utworzono dom-muzeum jako Oddział Muzeum Mickiewicza.

W 1974 r. Muzeum Literatury urządziło gabinet zmarłego w tymże roku klasyka polskiego reportażu Melchiora Wańkowicza, pisarza ogromnie w Polsce popularnego i czynnego do ostatnich dni życia.

Muzeum przejęło również wyposażenie gabinetu wybitnego prozaika Michała Choromańskiego (zm. 1973), które umieszczone zostało w domu Związku



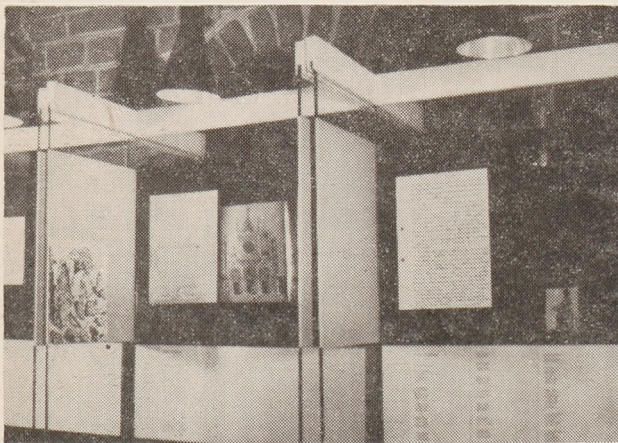
6. Wystawa „Inspiracja twórcza”. Gabloty Jarosława Iwaszkiewicza i Mieczysława Jastruna

6. Exposition "Inspiration créatrice" – vitrines de Jarosław Iwaszkiewicz et de Mieczysław Jastrun



9. Montaż wystawy „Miłosz”

9. Montage de l'exposition "Miłosz"



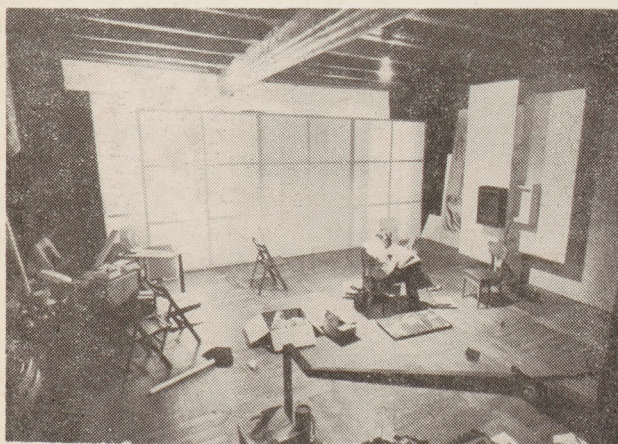
7. Wystawa „Inspiracja twórcza”. Gabloty Tadeusza Nowaka i Jerzego Zagórskiego

7. Exposition "Inspiration créatrice" – vitrines de Tadeusz Nowak et Jerzy Zagórski



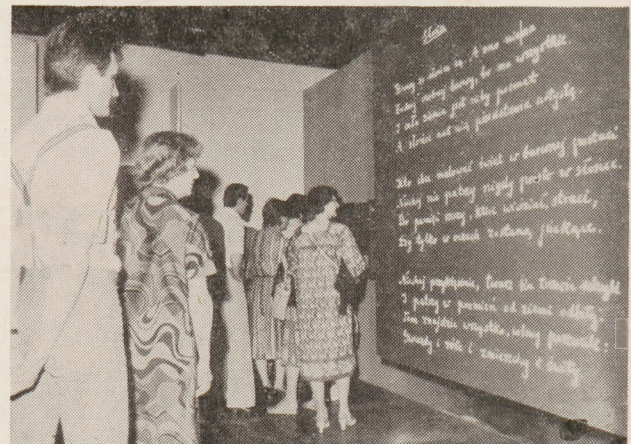
10. Czesław Miłosz zwiedza wystawę „Miłosz”

10. Czesław Miłosz visite l'exposition "Miłosz"



8. Montaż wystawy „Miłosz”

8. Montage de l'exposition "Miłosz"



11. Wystawa „Miłosz” – sala okupacyjna

11. Exposition "Miłosz" – salle "d'occupation"

Literatów Polskich, a w 1982 r. przeniesione zostało do Muzeum Literatury.

W listopadzie 1981 r. otwarto wreszcie Muzeum Andrzeja Struga, wybitnego pisarza i działacza polskiej lewicy (zm. 1938) w jego mieszkaniu przy zbiegu Alei Niepodległości i ulicy Wawelskiej, gdzie mieszka obecnie żona pisarza. Mieszkanie to, podczas wojny uległo kompletnemu zniszczeniu, ukazano więc także wojenny los pamiątek po pisarzu częściowo spalonych, wyciągniętych spod gruzów, co ma swą szerszą wymowę.

Trwają również prace nad przekształceniem na cele muzealne mieszkania Marii Dąbrowskiej w Warszawie przy ulicy Polnej 40, które zostało przez Muzeum Literatury odzyskane. Pisarka mieszkała tam przez lat niemal czterdzieści i tu właśnie powstały „Noce i Dnie”. Projektujemy utworzyć tam muzeum godne rangi pisarki.

Oddziałem Muzeum Literatury będzie Muzeum Wacława i Zofii Nałkowskich w odbudowanym obecnie przez gminę Wołomin „Domu nad Łakami”, związanym z twórczością autorki *Medalionów*. W 1980 r. powstało – z pomocą Muzeum Literatury – Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu będące Oddziałem Muzeum Regionalnego w Suwałkach.

Zespół Muzeum Literatury w ciągu roku 1980 i 1981 pracował także nad spisem muzealiów, rękopisów i biblioteki Jarosława Iwaszkiewicza na Stawisku, nieocenionego źródła do dziejów współczesnej literatury i kultury polskiej, gdzie w bliskiej przyszłości powstanie również muzeum.

Po remoncie i przebudowach, w 1982 r. otwarto w gmachu Muzeum Literatury gabinety pisarzy: Tuwima, Staffa i Wańkowicza, gabinet Marii Dąbrowskiej udostępniany był bez przerwy. Oczywiście każdy gabinet współczesnego pisarza różni się od siebie dość znacznie, zarówno swym charakterem wynikającym z rodzaju uprawianej przez niego twórczości, jak i metodą ekspozycji, co znów jest wspólną pracą scenarzysty i plastyka.

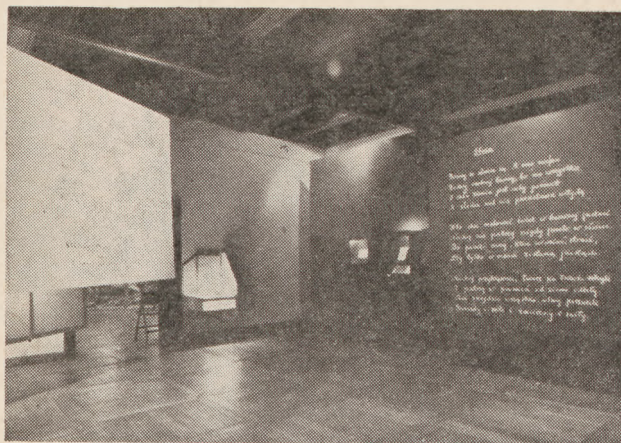
Muzeum Literatury nie jest rzecz jasna w stanie urządzić wszystkim wybitnym, zmarłym niedawno twórcom podobnych gabinetów, które zresztą nie mogą być pod jednym dachem udostępniane w nadmiarze. Przyjmujemy jednak jako dary, przejmujemy w depozyty i zakupujemy spuścizny pisarzy nie tylko zmarłych, lecz także żyjących dbając oczywiście o to, by reprezentowali oni wysoką rangę literacką.

W latach ostatnich Muzeum Literatury stało się ważnym archiwum gromadzącym spuścizny rękopiśmienne i biblioteki po najwybitniejszych twórcach działających w ciągu ostatniego półwiecza. Oto kilka nazwisk pisarzy, których archiwa, w całości lub znacznej części, znajdują się u nas; czołowy poeta polskiej Awangardy Julian Przyboś, poeta Konstanty Ildefons Gałczyński, prozaik i dramaturg lewicowy Leon Kruczkowski, dramaturdzy Jerzy Zawieyski i Ludwik Hieronim Morstin, poeta i pisarz dla dzieci Jan Brzechwa, posiadamy oczywiście archiwa pisarzy którym urządzono gabinety czy pokoje pamięci. Z żyjących, mieszkający w Paryżu teoretyk polskiej Awangardy, poeta Jan Brzękowski przekazał Muzeum swoje archiwum, podobnie jak mieszkający w Londynie poeta starszej jeszcze generacji związany za „Skamandrem” Stanisław Baliński, w depozycie znajdują się archiwa wybitnego prozaika Jerzego Andrzejewskiego. Nabytki Muzeum Literatury obejmują wiele dziesiątków nazwisk pisarzy współczesnych, zmarłych i żyjących.

Pisarzom współczesnym i poszczególnym problemom współczesnej literatury Muzeum poświęca wystawy, odwołam się tu do mego artykułu *Działalność warszawskiego Muzeum Literatury*<sup>2</sup>. Wyliczę ekspozycje ważniejsze: w latach 1972–1973 trwała wystawa poświęcona problemom twórczości Leona Kruczkowskiego, w 1973 r. wystawa-interpretacja jednego wiersza Juliana Przybosa zatytułowana „Sens poetycki”, w latach 1973–1974 zorganizowano wspólnie z PEN-Clubem polskim ekspozycję poświęconą inspiracjom trzydziestu współczesnych poetów, którzy nadesłali materiały na tę wystawę zatytułowaną „Inspiracja twórcza”.

Ekspozycja ta pokazała, że Muzeum Literatury może uczestniczyć we współczesnym życiu literackim, co zostało w następnym roku potwierdzone dużą wystawą „Poezja polska 1944–1974”. Ukazano na niej główne kierunki powojennej poezji polskiej poprzez plastyczną interpretację kilkunastu wybranych utworów poetyckich. Stało to się znaczącym głosem w dyskusji nad oceną dorobku powojennej poezji polskiej.

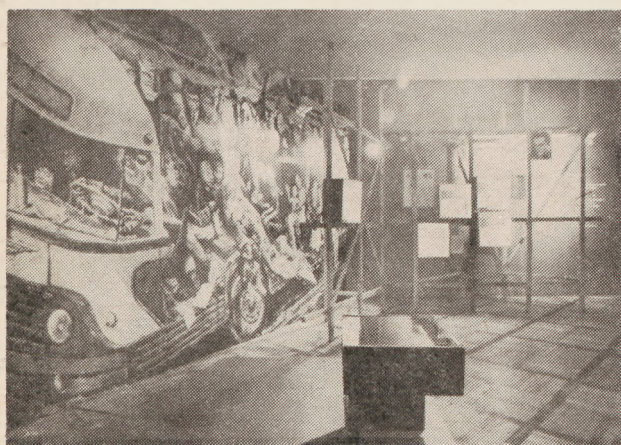
Prócz wystaw problemowych Muzeum urządza ekspozycje także najwybitniejszym postaciom literatury współczesnej. Nestorowi polskiej literatury – wybitnemu poecie, prozaikowi i dramaturgowi Jarosławowi Iwaszkiewiczowi poświęcono ekspozycję zorganizowaną na jego osiemdziesięciolecie (1974), w dwa lata później podobną wystawę urządzono w Teatrze im. Wachtangowa w Moskwie przy okazji premiery



12. Wystawa „Miłosz” – sala okupacyjna  
12. Exposition „Miłosz” – salle “d’occupation”



14. Wystawa „Miłosz” – sala „amerykańska”  
14. Exposition „Miłosz” – salle “américaine”



13. Wystawa „Miłosz” – w tle reprodukcja „Autobusu” Bronisława Linkego  
13. Exposition „Miłosz” – au fond – reproduction de “l’Autobus” de Bronisław Linke



15. Wystawa „Miłosz” – Fragment poświęcony dzieciństwu Pisarza  
15. Exposition „Miłosz” – fragment consacré à l’enfance de l’écrivain

(Fot. A. Osica 1, 2, 4, 6, 7, 11; S. Figlarowicz 8–10, 12–15; RSW Prasa 5)

jego sztuki, wreszcie w podwarszawskim Brwinowie, gdzie Iwaszkiewicz mieszkał stale, zorganizowano ekspozycję na temat związków pisarza z Mazowszem (1978). W tymże roku 1978 Muzeum urządziło wystawę poezji wybitnego liryka Bolesława Leśmiana, zaś wcześniej w 1977 r. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, a jeszcze w 1972 r. ekspozycję twórczości Leona Kruczkowskiego.

W czerwcu 1981 r., po przyznaniu Literackiej Nagrody Nobla Czesławowi Miłoszowi, Muzeum Literatury zorganizowało dużą wystawę poświęconą temu wielkiemu poecie starając się w możliwie pełny sposób pokazać jego koleje losu i dorobek twórczy. Przyjazd autora *Ocalenia* do Polski po trzydziestu latach nie-

obecności, siedemdziesiąta rocznica jego urodzin i pięćdziesięciolecie pracy poetyckiej stworzyło okazję szczególną.

Zwracając także uwagę na trud przekładowy polskiej literatury współczesnej na język niemiecki, wspólnie z Deutsches Polen Institut w Darmstademie zorganizowano w 1981 r. ekspozycję „Polonica Dedeciana” poświęconą imponującemu dorobkowi w tej dziedzinie Karola Dedeciusa. Wystawa ta w 1982 r. przeniesiona była do Wiednia i eksponowana w tamtejszym Instytucie Polskim.

Również we współpracy z zagranicznymi muzeami, bądź instytucjami eksponowano w Muzeum Literatury: w latach 1977/1978 wystawę ze zbiorów Muzeum



Literatury w Moskwie „Włodzimierz Majakowski”, w latach 1978/1979 wystawę przygotowaną przez Petöfi Idoralmi Museum w Budapeszcie zatytułowaną „Guyla Krudy”, a w latach 1980/1981 z tegoż Muzeum wystawę „Attila Jozsef”, prezentując polskiej publiczności dwa wybitne nazwiska współczesnej literatury węgierskiej, zaś w 1980 r. wspólnie z Instytutem Kultury Austriackiej w Warszawie, eksponowano pochodzącą z Robert-Musil-Archiv w Klagenfurcie wystawę „Robert Musil, życie-dzieło-znaczenie” w setną rocznicę urodzin wielkiego pisarza. W ramach Warszawskiej Jesieni Poezji 1977 zaprezentowaliśmy ekspozycję współczesnego poety włoskiego Lamberto Pignottiego pt. „Poesie visive d'Amore.”

Ekspozycje Muzeum Literatury podbudowują znajomość współczesnej literatury polskiej także zagranicą. W okresie ukazania się we Francji przekładów prozy Brunona Schulza uwieńczonych specjalną nagrodą, Muzeum nasze zorganizowało w Paryżu ekspozycję jego znakomitych rysunków, których dużą kolekcję posiada w swoich zbiorach (Centre de Civilisation Polonaise na Sorbonie, 1975). W 1977 r. prezentowaliśmy w Kijowie ekspozycję dotyczącą w dużej swej części polskiej literatury współczesnej zatytułowaną „Od Mickiewicza do Przybosa”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz – „Witkacy”, świetny dramaturg okresu międzywojennego, którego sztuki grane są obecnie na całym świecie był ciekawym malarzem-ekspresjonistą. W Warszawie zorganizowaliśmy w 1975 r. wystawę „Literaci w portretach Witkacego”, w 1978 r. podobną wystawę wysłaliśmy do Paryża gdzie pokazana została w „Galerie 22” przy rue de Seine. Towarzyszyła ona dwóm sztukom Witkacego granym właśnie przez teatry paryskie.

W październiku i listopadzie 1981 r. prezentowaliśmy w Instytucie Kultury Polskiej w Paryżu postać Tadeusza Boya-Żeleńskiego zwłaszcza jako tłumacza literatury francuskiej. W listopadzie 1982 r. Muzeum Literatury przygotowało wystawę „Karol Szymanowski i jego czasy”, eksponowaną w gmachu UNESCO w Paryżu w ramach obchodów stulecia urodzin kompozytora; znalazł się tu oczywiście kontekst literacki jego twórczości. Wystawa pokazana była również w Muzeum Literatury. W czerwcu 1982 r. odbyła się w Centre Pompidou w Paryżu duża ekspozycja poświęcona kulturze polskiej ostatnich lat sześćdziesiąt – za jej dział literacki odpowiedzialne było Warszawskie Muzeum Literatury.

Urządzane w Muzeum koncerty poetyckie i „wie-

czory pamięci” poświęcone pisarzom zmarłym połączone są nierzadko z pokazami, bądź niewielkimi ekspozycjami. Prelekcje o twórczości tych pisarzy wygłaszają zwykle ich przyjaciele – literaci lub krytycy, utwory zaś recytują wybitni artyści scen warszawskich, biorą w nich udział również i muzycy.

W ostatniej dekadzie września odbywa się corocznie „Warszawska jesień poezji”, na którą zjeżdżają do Warszawy poeci krajowi i zagraniczni. Muzeum Literatury bierze zawsze czynny udział w tym festiwalu. Tradycyjnie Muzeum przygotowuje na tę imprezę nową wystawę, zaś w gmachu Muzeum organizowane są także spotkania z uczestnikami „Jesieni” – poetami zarówno polskimi, jak i zagranicznymi, reprezentującymi wysoki poziom literacki. Również tłumacze literatury polskiej spotykają się tu z publicznością.

Muzeum utworzyło niedawno dział dotyczący już wyłącznie literatury współczesnej. Jest to Dział Foniczny, gdzie początkowo gromadzono taśmy magnetofonowe z nagraniami głosów pisarzy i recytacjami ich utworów w interpretacji wybitnych aktorów. Obecnie realizowany jest szczegółowo opracowany plan nagrywania głosów współczesnych pisarzy, wedle scenariusza: zaproszeni do Muzeum pisarze mówią o sobie i swojej twórczości; czytają swoje utwory. Są to nagrania archiwalne na razie nie udostępniane. W porozumieniu ze Związkiem Literatów Polskich ustalono listę pisarzy, których nagrania realizowane są w pierwszej kolejności (ze względu na wiek twórców). Dział Foniczny nagrywa oczywiście wszystkie imprezy odbywające się w Muzeum, a także ważniejsze imprezy literackie odbywające się w Związku Literatów Polskich, Stowarzyszeniu Autorów ZAIKS, w PEN-Clubie i na Uniwersytecie. Do archiwum Muzeum trafiły ostatnio wszystkie taśmy z nagraniami zebrań literackich PEN-Clubu Polskiego ostatnich lat kilkunastu; są tam głosy najwybitniejszych pisarzy polskich, a także i wielu obcych o głośnych nazwiskach, goszczących w Warszawie. Dodać warto, że muzealne archiwum foniczne nagrywa również najciekawsze radiowe audycje literackie. Taśmy z głosami pisarzy – poza nagraniami archiwalnymi – wykorzystywane są zarówno jako ilustracje wystaw i pokazów, jak i w pracy dydaktycznej Muzeum.

Wiele wreszcie wydawnictw muzealnych poświęcono literaturze współczesnej. Myślę o folderach wystaw i drukach im towarzyszących – tak na przykład katalog wystawy „Inspiracja twórcza” zawierający pełne teksty utworów poetyckich oraz noty informacyj-

ne o autorach, zaopatrzone w przedmowy Prezesa PEN-Clubu polskiego Jana Parandowskiego oraz Dyrektora Muzeum stał się właściwie antologią prezentującą twórców wszystkich działających współcześnie pokoleń.

Z tego krótkiego przeglądu wynika, że Muzeum Literatury przykłada do literatury współczesnej wagę nie mniejszą, niż do literatury epok minionych, wśród których znów epoka Romantyzmu i literatura Młodej Polski (modernizm) jako stale obecne w polskiej tradycji literackiej są również stale obecne w Muzeum. Mówiąc zaś o literaturze współczesnej staramy

się ukazywać jej stały związek z tamtymi okresami, kontynuację nawet poprzez negację czy przeciwstawienie. Sądzymy, że rolą muzeum literatury jest ukazanie ciągłości i specyfiki polskiej literatury włączając w to również piśmiennictwo naszych czasów.

#### Przypisy

1. T. Januszewski, *Muzea literackie i Muzeum Literatury*. „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 1975 s. 241-242.
2. J. Odrowąż-Pieniążek, *Działalność warszawskiego Muzeum Literatury*. „Muzealnictwo” 1977 nr 24 s. 28-40.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

## Musées polonais de littérature face à la littérature de nos jours

La notion du patrimoine littéraire dans les musées de la littérature, pose encore quelques problèmes de nos jours. Tout d'abord, il faut constater que les critères dont nous disposons en ce qui concerne la littérature des siècles passés, sont moins concrets et définis sur le plan de la littérature du XX-ème siècle donc relativement proche de nous-même contemporaine.

Plus la création littéraire nous est proche, moins sûrs sont les critères que nous lui appliquons. L'histoire de la littérature polonaise fournit de tels exemples de "mise en valeur" des écrivains méconnus de leurs contemporains et qui, après leur mort ou à la fin de leur vie, deviennent des hommes de lettre d'une renommée mondiale. Il suffit de citer quelques noms: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz. C'est une indication importante pour les musées - qui s'intéressent à la littérature contemporaine - de ne pas se limiter aux auteurs qui, de leur vivant, jouissent d'un prestige général, mais de s'intéresser également à la création littéraire qui représente des tendances moins officielles et même allant à l'encontre des courants contemporains.

Toutefois, il faut bien se rendre compte que même le plus grand musée littéraire ne pourrait englober dans ses collections tout le patrimoine artistique des écrivains qui le désireraient. Il existe notamment des musées régionaux et des bibliothèques qui - selon mon avis - sont le mieux orientés pour sauvegarder l'oeuvre des écrivains dont la création est liée à la vie et l'art d'une région. Les musées régionaux en Pologne ont ouvert quelques dizaines filiales sous forme de musées des souvenirs et maisons-musées là où habitaient des écrivains éminents particulièrement liés à une région donnée.

A titre d'exemple citons le Musée de Józef Czechowicz à Lublin qui englobe le patrimoine des écrivains de cette région ou le Musée de la Littérature régionale des Kaszuby à Wejhe-

rowo (sur le littoral) spécialisé dans les écritures en langue régionale. L'activité des musées régionaux décharge en grande partie le Musée de la Littérature à Varsovie qui effectivement ne pourrait abriter sous son toit le patrimoine littéraire de tous les écrivains de notre époque.

Le Musée de la Littérature Adam Mickiewicz de Varsovie se pose comme but de rassembler et protéger le patrimoine littéraire des auteurs, les plus éminents parmi les écrivains contemporains, dont l'activité intense commence à l'époque de la Première Guerre Mondiale et qui entre les deux guerres et après la Seconde Guerre Mondiale ont atteint leur apogée et ont pu être rangés parmi les classiques. Nous nous intéressons particulièrement à leurs manuscrits, à leur bibliothèques, surtout si elles contiennent des notes et des glossaires de leurs auteurs, ainsi qu'à tous les souvenirs tels que portraits, oeuvres d'art, meubles.

Nous avons reconstitué les cabinets de travail de cinq écrivains contemporains: celui du poète Julian Tuwim, mort en 1953, qui, a laissé une riche bibliothèque composée de livres rares celui de Maria Dąbrowska, une grande romancière, décédée en 1966, celui de l'un des plus célèbres poètes du modernisme polonais, Leopold Staff, mort en 1957, celui de Melchior Wańkowicz, mort en 1974, connu surtout pour ses reportages, déjà classiques, et celui de Michał Choromański, célèbre romancier mort en 1973. En même temps nous avons ouvert les filiales: Musée dans la villa de Władysław Broniewski, poète de la Révolution mort en 1962 et Musée Andrzej Strug, romancier mort en 1937.

Récemment le Musée a ouvert une section phonique consacrée uniquement à la littérature contemporaine.

Dans cette section l'on a d'abord rassemblé des bandes magnétiques où sont enregistrées les voix des écrivains de même que leurs oeuvres récitées par des artistes célèbres.

## Wnętrza pałacu w Rogalinie Problemy ekspozycji, a znaczenie przekazów historycznych i tradycji

### Wstęp

W 1974 roku odbyła się w Rogalinie konferencja naukowa nt. „Wyposażenia wnętrz rezydencjonalnych XVIII i XIX wieku”<sup>1</sup>. Konferencja została zorganizowana z okazji 25-lecia Muzeum w Rogalinie. W myśl założeń jej organizatora prof. Kazimierza Malinowskiego, znaleźć miała odpowiedź na dwa zasadnicze pytania: czy istnieją kryteria i zasady komponowania wnętrz ekspozycyjnych typu rezydencjonalnego i jaka zachodzi relacja między nimi a problemami, które mogą determinować muzealną ekspozycję wnętrza historycznego:

1. zastane formy architektoniczne i wnętrzarskie;
2. historyczne przekazy ikonograficzne i pisane;
3. wiadomości o epoce i dawnych właścicielach i użytkownikach (tzw. postulat „środowiska kulturowego”);
4. estetyka historyczna a współczesny gust i smak autora ekspozycji i odbiorcy.

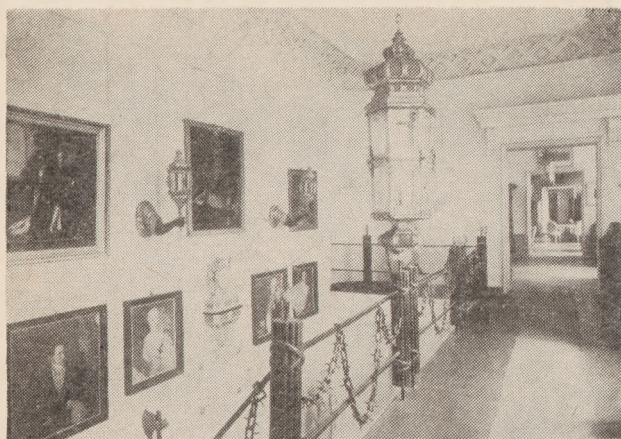
Innymi słowy, który z tych problemów winien być najważniejszy, który ma stanowić przewodnią ideę scenariusza ekspozycji zespołu wnętrz i jakie winny być spełnione ku temu warunki, czyli jaka między nimi powinna zachodzić relacja?

Do powyższych rozważań dochodzi jeszcze zagadnienie autentyczności obiektów ekspozycyjnych. W sytuacji braku oryginalnych sprzętów i niemożności ich zastąpienia innymi, problem ten jest rzeczywiście istotny. Prof. Malinowski tak ujmował to zagadnienie: *posłużę się tu przykładem bardzo drastycznym – otóż slyszalem o takim zamku w Czechach, którego średniowieczną architekturę wyposażono w meble i sprzęty, jakie użyto do filmu o Janie Husie, to znaczy meble będące absolutnymi falsyfikatami, bo nie rekonstrukcjami czy rekapitulacjami w rodzaju produkcji naszej Desy, ale meblami wymyślonymi na podstawie rysunków, przypuszczeń czy wizji średniowiecza. Przykład, który przytoczyłem jest jaskrawie skrajny, ale często stoimy wobec podobnych problemów i popęlniamy podobne – choć w mniejszym wymiarze – grzechy. Pokazujemy np. wnętrza, w których mały procent*

*stanowią meble autentyczne, a reszta jest rekonstrukcja dziewiętnastowieczną. Bardzo dobrą, wierną, przekonywującą, budzącą nawet podziw nad zdolnościami falszerskimi naszych rzemieślników XIX-wiecznych, ale niemniej – falsyfikatami. Jest to więc jeden z problemów, które dla praktyki muzealnej są bardzo istotne.*

Z drugiej strony sprawa wiąże się z możliwościami ekspozycyjnymi, wynikającymi z posiadania zasobów muzealnych, co również zasygnalizował Profesor: *Inną trudność stanowić będzie fakt, że my chcemy pokazać to, co mamy w magazynach naszych wielkich działów rzemiosła artystycznego: 1) że chcemy pokazać rzeczy dla nas najlepsze, najcenniejsze, najbardziej typowe; 2) że możemy pokazać tylko to, co posiadamy; możemy co prawda postulować, że chcemy mieć obiekt taki czy inny, który by lepiej pod względem funkcjonalnym i artystycznym odpowiadał epoce czy spełniał postawione warunki, ale takiego obiektu nie mamy, ani wypożyczyć nie możemy.*

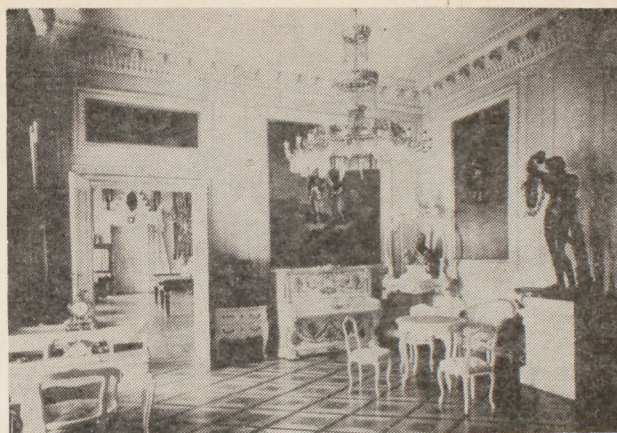
Konferencja rogalińska nie spełniła oczekiwań, ale też spełnić ich chyba nie mogła. Zaprezentowane referaty przedstawiły wprawdzie obraz wnętrz rezydencjonalnych polskich i obcych z XVIII i XIX w., zapoznały również ze znanymi polskimi realizacjami muzealnymi, ale w żadnym, nawet w najmniejszym stopniu nie dotknęły problemów rogalińskich. Zaciążyło tutaj powszechne wówczas przekonanie, że na temat historycznych wnętrz Rogalina niewiele wiadomo, a wobec zniszczenia przedwojennego archiwum Raczyńskich, nic więcej dowiedzieć się już nie można. W związku z tym ze sformułowanych we wstępie przez prof. Malinowskiego czterech problemów, w referatach i dyskusji zasygnalizowano jedynie trzeci (wiadomości o epoce o dawnych właścicielach i mieszkańcach, czyli wysunięty przez Profesora postulat środowiska) i ustosunkowano się do problemu czwartego czyli zagadnienia estetyki historycznej i współczesnej. Na temat tego ostatniego, interesująco wypowiedział się również prof. Malinowski: *poza uwarunkowaniami historycznymi i tzw. postulatem środowiska reszta należy już do naszego gustu i smaku, ale nie chcielibyśmy operować samym gustem i smakiem, bo znowu świadomo-*



1. Klatka schodowa w pałacu z kolekcją portretów rodzinnych (przed 1939 r.)
1. Cage d'escalier du palais avec une collection de portraits de famille (avant 1939)

mość historyczna nas uczy, że każda epoka miała swój smak w urządzaniu wnętrz: inaczej widzieli wnętrza ludzie osiemnastego wieku, inaczej czasów romantycznych, wiktoriańskich itd., na pewno i my mamy swój gust, z którego nasi wnukowie będą się zapewne też śmiali, jak my śmieliśmy się z gustów naszych poprzedników, przedstawicieli Młodej Polski, „fin de siècle”, z tymi wszystkimi pluszami, frędzlami, kanapami, firanami etc. Dzisiaj nadal są tak śmieszne i „egzotyczne”, że zaczęły być atrakcyjne (...) te zmieniające się gusta mogą wpłynąć na zestaw i dobór eksponatów. Może dojdziemy do wniosku, że w ogóle w tym względzie nie można żadnych zasad stawiać, bo to też byłoby zasadą, że wnętrza jest rezultatem kompozycji artystycznej autora ekspozycji, że jest ono dziełem kustosa opiekującego się pałacem i zbiorami (...). Może to jest właśnie zasadą: dobre oko, trafny wybór według jakiegoś indywidualnego smaku, który trudno nawet zdefiniować, ale który pozwala na to, by – jak w Gluchowie – były zrobione fałszywe tkaniny, ale pasujące znakomicie, żeby były wystawione sprzęty dosyć dziwne i niezgodne z ich historyczną funkcją, ale jednak z dużym smakiem.

Rekapitulując posłużę się również wypowiedzią Profesora: *Krótko mówiąc problematyka jest tutaj bardzo szeroka i bardzo obszerna (...) ale chyba zgodni jesteśmy wszyscy co do tego, że kiedyś przecież powinno się dojść do jakichś wniosków, spróbować ustalić jakieś zasady komponowania tych wnętrz; bo z problemów tych wynika wiele trudności czysto praktycznych, by wspomnieć o sprofilowaniu polityki zakupowej czy pewnych preferencjach konserwator-*



2. „Salonik Amorków” na piętrze (przed 1939 r.)
2. "Salon de Petits Amours" à l'étage du palais (avant 1939)

skich (...). *Może dałoby się coś rozsądnego ustalić, co mogłoby legitymować się poważniejszym usadnieniem naukowym, a co pokierowałyby naszą polityką w tych względach.*

Pytanie prof. Malinowskiego pozostaje dotąd bez odpowiedzi. Daleki jestem od tego, by odważyć się taką odpowiedź sformułować, Sądzę zresztą że jest to zadanie chyba niemożliwe, konieczne jest natomiast wnikliwe i wyczerpujące zreferowanie stanu badań nad czterema zagadnieniami przytoczonymi na wstępie w odniesieniu do Rogalina, które to wg prof. Malinowskiego, są czynnikami determinującymi charakter ekspozycji typu rezydencjonalnego. Tym bardziej że dwa pierwsze nie były dotychczas przedmiotem szczegółowych badań w odniesieniu do Rogalina i dopiero w ostatnich latach, ujawniono wiele nieznanych dotąd faktów. Są to wyniki badań architektonicznych, prowadzonych w zespole pałacowym od 1975 r. oraz przede wszystkim wyniki kwerendy ikonograficznej i archiwalnej, jak również powtórne przeanalizowanie źródeł już poprzednio znanych lecz pomijanych, bądź błędnie interpretowanych<sup>2</sup>. W rezultacie mimo, że badania te nie są jeszcze zakończone – uzyskano nowe perspektywy badawcze, dzięki którym możliwe jest już teraz ramowe odtworzenie wyglądu dawnej siedziby Raczyńskich, w miarę szczegółowe prześledzenie zmian, jakich w niej dokonano w stopiędziesięcioletnim okresie jej istnienia oraz sprecyzowanie historycznych funkcji poszczególnych wnętrz, a także zrekonstruowanie dawnego ich wystroju architektonicznego i w mniejszym stopniu, wyposażenia ruchomego. Pomimo tego obraz rezydencji rogałińskiej



3. Zbrojownia w pałacu (przed 1939 r.)

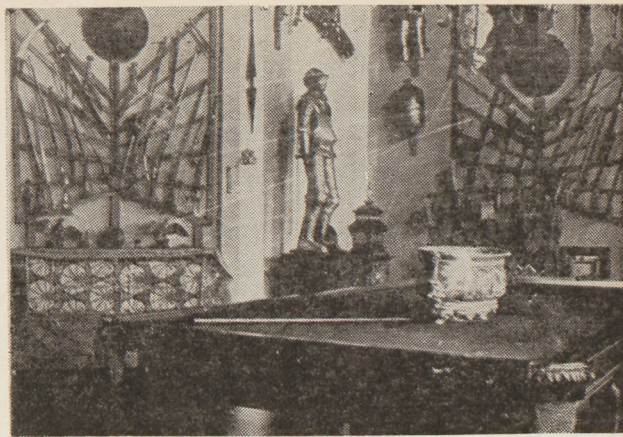
3. Armurerie du palais (avant 1939)

nie jest i być nie może pełny. Posiada wiele luk, jest ponadto niespójny chronologicznie. Sądzę jednak, że obejmuje najważniejsze dokonania i zawiera najbardziej istotne w historii Rogalina wartości zarówno ideowe jak artystyczne i użytkowe.

Celem niniejszego artykułu jest więc zebranie i krytyczne uporządkowanie całego materiału badawczego dotyczącego dawnych wnętrz pałacu<sup>3</sup>, sformułowanie go we wnioski i postulaty odnośnie nowej ekspozycji i poddanie go publicznej dyskusji. Tak różnorodny metodologicznie temat omówiono w trzech osobnych zagadnieniach, z których każde, mimo, że dotyczy odrębnej problematyki, zmierza do takich samych wniosków.

### Kilka uwag o sposobie aranżacji wnętrz ekspozycyjnych w muzeach rezydencjach

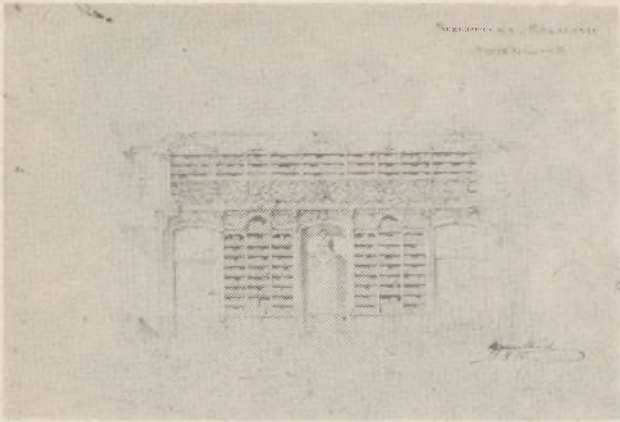
Na wspomnianej konferencji w Rogalinie J. Gostwicka mówiła m. in. o różnorodności i wielości rozwiązań w polskim muzealnictwie typu rezydencjonalnego. *W objętych przez państwo zamkach i pałacach opracowano w większości wypadków muzealną wersję wystroju wnętrz. W związku z tym powstało wiele koncepcji odrębnych, a polskie muzealnictwo daje szereg przykładów różnych interpretacji tego nie łatwego zagadnienia. Sprawą istotną jest to, że przy maksymalnym wykorzystaniu źródeł zarówno pisanych, jak ikonograficznych trzeba brać pod uwagę współczynnik zmienności tych wnętrz w ciągu biegu historii ... Z dru-*



4 Fragment Zbrojowni (fot. amatorska z ok. 1910 r. w zbiorach Z. Kasprowicza w Poznaniu)

4. Fragment de l'Armurerie (Photo d'amateur, vers 1910, de la collection de Z. Kasprowicz de Poznań)

giej jednak strony *balast przeobrażeń historycznych, owa komponenta faktów przefiltrowana przez umysłowość i doświadczenia człowieka współczesnego nie pozwalała na tworzenie układów wewnętrznych w charakterze – nazwałabym to – panoptycznym, lecz każde rozwiązywać te problemy w sposób świadomy i nie mechaniczny (...)* Logika konsekwentnego przeprowadzenia myśli warunkuje bowiem czytelność i stanowi uzasadnienie stworzonych układów wprowadzając moment ich komunikatywności<sup>4</sup>. I rzeczywiście, jeśli przeanalizujemy znane polskie przykłady ekspozycji wnętrz różnorodność metodyczna oraz różnorodność rozumienia i interpretowania ich jest zastanawiająca. Wynika zapewne nie tylko z odmienności metod i założeń jej twórców, ale także z niepowtarzalności i indywidualności uwarunkowań historycznych. Dla dokonania porównań spróbuję wstępnie usystematyzować bardziej znane i znaczące realizacje muzealne. Rodzaje ekspozycji, czy inaczej mówiąc, sposoby jej aranżacji odzwierciedlają jednocześnie stosunek ingerencji muzealnika w kompozycję wnętrza, a więc rozmiary jego udziału twórczego oraz tym samym stopień szczegółowości przyjętych uwarunkowań historycznych. Między tymi czynnikami – jak się zdaje – zachodzi stosunek odwrotnie proporcjonalny, to znaczy, że ich suma składa się na formę i treść konstrukcji ekspozycyjnej; jest więc warunkiem formalnie wystarczającym dla stworzenia tej konstrukcji. Te również czynniki i ich wzajemne relacje przyjąłem jako kryteria podziału w mojej próbie systematyki. Zwracałem również uwagę na relacje jakie zachodzą w poszczególnym wnętrzu między zespołem mobiliów ekspozycyjnych



5. Z. Hendel, projekt biblioteki na piętrze pałacu, 1894 r. (w zbiorach Gabinetu Rycin MN Kraków, nr inw. III PL 4076)
5. Z. Hendel, projet de la bibliothèque à l'étage du palais, de 1894 (collection du Cabinet des Estampes du Musée National de Cracovie, no d'inv. III PL 4076)



7. Kominek w bibliotece wg projektu Z. Hendla, 1894 r., w nastawie portret Rogera Raczyńskiego, mal. L. Kapliński 1864 (zachowany MN Poznań nr inw. Mp 1373), wg „Architekt” R. 1:1900–1901 z.8, tabl. IV
7. Cheminée dans la bibliothèque, d'après le projet de Z. Hendel 1894 avec le portrait de Roger Raczyński, peint. L. Kapliński en 1864 (conservé au Musée National de Poznań, no d'inv. Mp 1373) selon „Architekt”. („Architecte”) R. 1: 1900–1901 cahier 8, tabl. IV



6. Widok Zbrojowni wg „Przyjaciela Ludu”, R.7: 1840 nr 20
6. Vue d'Armurerie selon „Przyjaciel Ludu” („Ami du Peuple”) R. 7: 1840 no 20

zycyjnych (niezależnie czy w układzie współcześnie muzealnym, czy historycznym) a kontekstem wystroju architektonicznego, oraz wzajemnie między poszczególnymi wnętrzami, jak i w stosunku do architektury całego zespołu. Trzeba jeszcze dodać, że tak samo, jak w historycznych rezydencjach nowożytnych pojawiały się dwa typy wnętrz (mieszkalno-reprezentacyjne i rezydencjonalno-muzealne), tak samo i w realiach muzealnych będziemy mieli do czynienia z rekapitulacjami czy rekonstrukcjami obydwu typów.

Biorąc pod uwagę te wszystkie czynniki, można wyróżnić sześć zasadniczych rodzajów czy sposobów aranżowania ekspozycji wnętrz<sup>5</sup>, a mianowicie:

1. Prezentowanie historycznych wnętrz z zachowanym w całości lub w większości wyposażeniem. Warunkiem takiej ekspozycji jest zachowanie pierwotnego wyposażenia, a działalność muzealnika ogranicza się w tym wypadku do jego strzeżenia i ewentualnie do nieznacznej korekty, o ile oczywiście wymaga tego logika ekspozycji (mam tu na myśli usuwanie późniejszych, często przypadkowych i kłócących się z pierwotną ideą naleciałości); przykładem mogą być niektóre wnętrza Łańcuta, Nieborowa, Kórnika i Pszczyny.

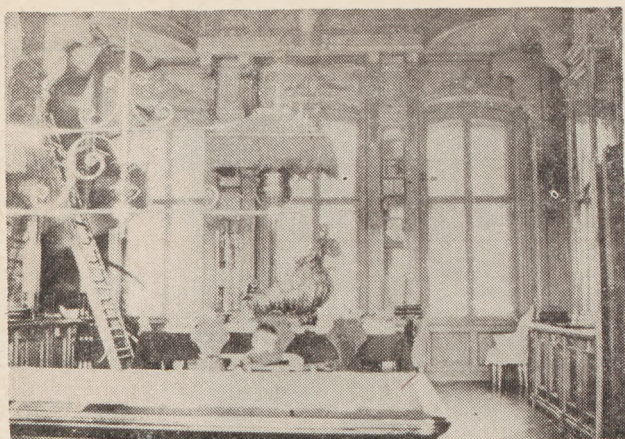
2. Rekonstruowanie częściowo zachowanych wnętrz przy użyciu oryginalnego bądź zastępczego wyposażenia na podstawie szczegółowych przekazów historycznych (źródeł pisanych lub ikonograficznych) z możliwością pewnej systematyzującej i porządkującej korekty. Efekt tego zabiegu będzie w rezultacie podobny do omówionego poprzednio. Przykładem takiego rozwiązania może być powojenna rekonstrukcja Łazienek lub niektórych wnętrz Wilanowa.

3. Włączenie do wnętrza zachowanego z wystrojem architektonicznym treści zgodnych z jego historyczną, pierwotną funkcją, ale nie wynikających bezpośrednio ze źródeł; wprowadzenie oryginalnych, zastępczych lub nowych sprzętów, skomponowanie ich w kontekstach i układach zgodnych z regułami wnętrz z danej epoki.

Warunek takiej aranżacji, to zachowanie pośrednich przekazów źródłowych oraz duże walory artystyczne i historyczne architektury i jej wystroju, a także nie kwestionowana wartość semantyczna obiektu. Rola autora ekspozycji jest w tym wypadku stosunkowo duża, uzależniona jedynie od stopnia szczegółowości źródeł oraz od jego tzw. wiedzy o epoce. Przykładem tego typu ekspozycji może być aranżacja wnętrz wilanowskich, zwłaszcza z epoki Sobieskiego.

4. Potraktowanie zabytkowego wnętrza i jego architektonicznego wystroju jako scenografii dla zaprezentowania nowych dla tego obiektu treści. Przy czym stopień podporządkowania ekspozycji przesłankom sugerowanym przez wnętrze, jego historię i wystrój będzie w zasadzie tylko wizualno-kompozycyjny. Tym sposobem stworzyć można przeglądową i dydaktyczną ekspozycję wnętrz historycznych w ujęciu np. chronologicznym czy tematycznym. W każdym jednak wypadku wprowadzone nowe treści będą miały niewielki lub żaden związek z szczegółowymi przesłankami wnętrza. Ekspozycję taką realizowano najczęściej w wypadku niezachowania oryginalnego wyposażenia i dokładnych źródeł lub niedużej (wątpliwej) ich wartości historycznej bądź artystycznej. Przykładem mogą być niektóre wnętrza w Pszczynie, choć w tym wypadku eklektyzm tej ekspozycji jest eklektyzmem dziewiętnastowiecznym, sama zaś ekspozycja w równym stopniu przeglądowa co historyczna, bo prezentująca dziewiętnastowieczny obraz epok poprzednich. Innym przykładem, choć także niedopowiedzianym i niezupełnie czytelnym była ekspozycja z ostatnich lat w Rogalinie, gdzie ideą przewodnią był m. in. przegląd stylistyczny i historyczny wnętrz od renesansu do biedermeieru. Ekspozycja tego typu zezwala na dużą swobodę twórczą autora i uzależniona jest w głównej mierze od przyjętej koncepcji teoretycznej, nie liczącej się najczęściej ani z przesłankami szczegółowymi ani z postulatami ogólnymi, a jedynym jej argumentem jest logika i potrzeby wykładu dydaktycznego.

5. Zaaranżowanie w zabytkowym wnętrzu autor-skiej, artystycznej ekspozycji np. rzemiosła artystycznego czy malarstwa, podporządkowanej plastycznemu działaniu wystroju wnętrza, eksponujące niekiedy jego wartości dekoracyjne i rzadziej historyczne. Ekspozycja taka zakłada świadome, twórcze reinterpretowanie wartości historycznych wnętrza, często ich szczególnie zaakcentowanie, ale w formie wyrwanej z kontekstu historycznej funkcji i zabytkowego wyposażenia, przy jednoczesnym eksponowaniu wyłączenie dekoracyjnych walorów wnętrza. Mamy tu najczęściej do czynienia z ekspozycją artystyczną, kształtowaną miejscami nawet zgodnie z regułami kompozycji wnętrz historycznych (częściej jednak niezgodnie) ale w istocie nie liczącą się z historycznymi determinantami obiektu. Powiązanie ekspozycji z wystrojem wnętrza odbywa się tylko na zasadzie wierności naszym współczesnym gustom, smakom i intuicji artystycznej. Ekspozycja taka jest z gruntu



8. Widok biblioteki (fot. amatorska z ok. 1910 r. w zbiorach Z. Kasprowicza)

8. Vue de bibliothèque (photo d'amateur, vers 1910, de la collection de Z. Kasprowicz)



9. Fragment dekoracji sztukatorskiej plafonu biblioteki wg proj. Z. Hendla, stan z 1977 r.

9. Fragment de décoration de stucage du plafond de la bibliothèque d'après le projet de Z. Hendel, état de 1977

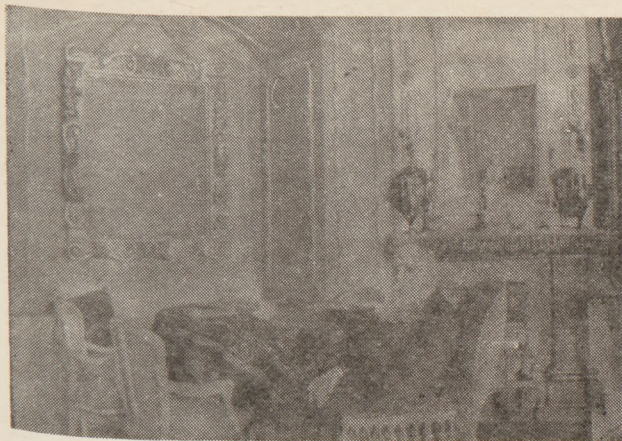
ahistoryczna, przeznaczona jedynie do estetycznego smakowania. Wymaga ogromnego wyrobienia artystycznego i gustu. Winna jednak być, co należy podkreślić, prezentowana właśnie jako ekspozycja artystyczna. Często bowiem dochodzi do nieporozumienia, gdyż posiada ona fałszywe znamiona wnętrza, a przez osadzenie jej w zabytkowej architekturze mylnie sugeruje się jej historyczność. Przykładami, *nota bene* doskonałymi w swoim rodzaju, były ekspozycje Gołuchowa i Rogalina stworzone na początku lat sześćdziesiątych przez prof. Kępińskiego.

6. Wprowadzenie do zabytkowych wnętrz ekspozycji o nowych zupełnie treściach, nie powiązanych z historycznymi tradycjami obiektu. Walory dekoracyjne architektury i wnętrza będą dla takiej ekspozycji obojętne i w najlepszym wypadku stanowić mogłyby ekspozycję samą w sobie. Mam tu na myśli klasyczną („gablówką”) prezentację muzealną typu historycznego, etnograficznego, przyrodniczego itp. W tym wypadku ekspozycja rządzi się swoimi, zupełnie niezależnymi prawami, a zabytkowe wnętrza stanowią tylko jej kubaturowe zaplecze. Jako przykład może tu posłużyć pierwsza ekspozycja Rogalina z 1949 r.

Zastanowić się jeszcze należy nad stosunkiem jaki zachodzi w każdym z wymienionych rodzajów ekspozycji między poszczególnym eksponatem, a całym ich zespołem tworzącym układ wnętrza. Otóż w dwóch pierwszych wypadkach eksponat jest ściśle określony i przypisany konkretnemu miejscu w ogólnym układzie. W trzecim i czwartym przykładzie indywidualność eksponatu w dalszym ciągu podporząd-

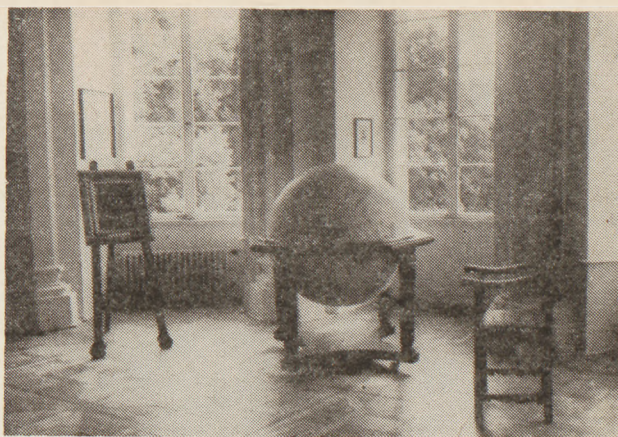
kowana jest kryteriom całego układu; nadal on sam, wyrwany z kontekstu nie komunikuje właściwych sobie funkcji i treści. Natomiast w dwóch ostatnich przykładach znaczenie pojedynczego eksponatu niezależnie od kontekstu jest nieporównanie większe w budowaniu treści całej ekspozycji. Sam zaś eksponat jest nośnikiem indywidualnych znaczeń. Porównując relację zachodzącą między zespołem eksponatów czyli układem wnętrza (obojętnie jaką zawiera łącznie treść, mniej czy bardziej spójną), a kontekstem architektury i wystroju, w który go umieszczono łatwo zauważyć, że w trzech pierwszych wypadkach istnieje jednoznaczna zależność na zasadzie przyporządkowania. Natomiast w trzech ostatnich przykładach nie ma prawie żadnego powiązania. Innymi słowy, tylko w trzech pierwszych przykładach czynniki historyczne, takie jak zabytkowy wystrój, wyposażenie, pierwotne funkcje i treści wnętrza, mają istotne znaczenie dla koncepcji i układu formalnego ekspozycji. W trzech ostatnich natomiast brane są pod uwagę w stopniu niewielkim lub po prostu pomijane. Przy czym decyzja o tym, jaki ma być udział czynników historycznych i współczesnych, należy już do autora ekspozycji najczęściej uzależniona jest, jak na to wskazuje analiza znanych przykładów, od naukowej oceny wartości czynników historycznych oraz zamierzeń i celów stawianych przed nową ekspozycją. Nie można więc przydawać powyższej systematyce znaczenia wartościującego i nie to było celem jej stworzenia, bowiem każda z omówionych koncepcji legitymuje się jakimś uzasadnieniem i każda, teoretycznie rzecz biorąc, ma





10. Salon owalny na parterze, przy stole siedzi Edward Raczyński (fot. amatorska ok. 1920 r. w zbiorach Z. Kasprowicza)

10. Salon oval au rez-de chaussée, à table Edward Raczyński (photo d'amateur, vers 1920, de la collection de Z. Kasprowicz)

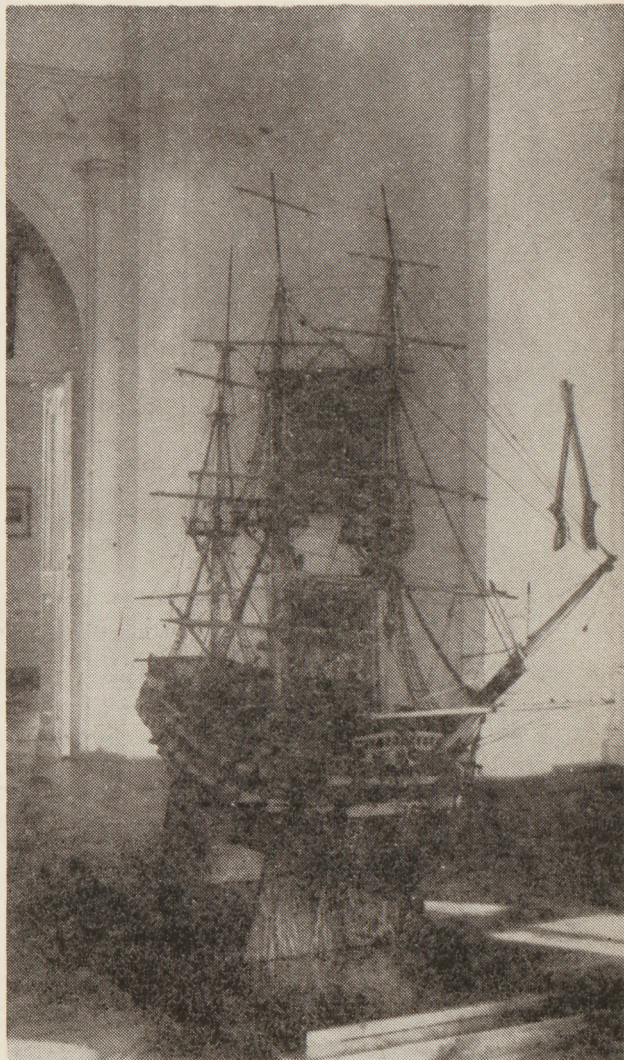


11. 12. Fragment ekspozycji salonu środkowego na piętrze (dawna Zbrojownia) poświęconej K. Arciszewskiemu, ok. 1950 r.

11. 12. Fragment de l'exposition du salon central à l'étage (ancienne Armurerie) consacrée à K. Arciszewski, vers 1950

rację bytu we współczesnym muzeum. Każda bowiem realizuje zupełnie odmienne założenia i komunikuje zupełnie inne treści i wartości historyczno-artystyczne. Każda osadzona jest w odmiennych realiach społeczno-politycznych. Wychodzi naprzeciw zupełnie różnym zapotrzebowaniom i realizuje inne cele. Różnica między nimi, uogólniając oczywiście, polega na proporcji udziału pierwiastka historycznego i współczesnego (twórczego) i rzecz w tym by każdorazowo proporcje te optymalnie wyważać. Pytanie więc brzmi: czy możliwe jest określenie tych proporcji? Sądzę, że preferencje te winny iść w kierunku naukowej oceny wartości postulatów historycznych i ich przydatności w realizowaniu założeń merytorycznych, przyjętych jako idea i koncepcja ekspozycji muzealnej. Punktem wyjścia dla rozważań o nowej aranżacji także i wnętrz rogalińskich, musi więc być sprecyzowanie stanowiska odnośnie trzech zagadnień: weryfikacji stanu badań nad historycznymi wnętrzami Rogalina, sformułowanie idei i koncepcji scenariusza przyszłej ekspozycji oraz oceny przydatności i celowości postulatów historycznych w realizacji przyjętej koncepcji.

Na marginesie tych rozważań należałoby jeszcze zastanowić się, czy stworzona na użytek tego artykułu systematyka ekspozycji muzealnych typu rezydencjonalnego i wynikające z niej definicje podpadają i w jakim stopniu (lub czy w ogóle) pod pojęcia wypływające z aktualnego stanu badań muzeologii oraz czy systematyzujące kryteria tu użyte zgodne są z przyjętymi w teorii naukowej zasadami. W ogólnej definicji





13. Ekspozycja na piętrze pałacu poświęcona kulturze szlacheckiej, ok. 1950 (meble polskie i śląskie, kilim i ceramika polska, 2 poł. XVIII w.)
13. Exposition à l'étage du palais dédiée à la culture de la noblesse vers 1950 (meubles polonais et silésiens, tapis-kilim et céramique polonais, II-ème moitié du XVIII-ème siècle)

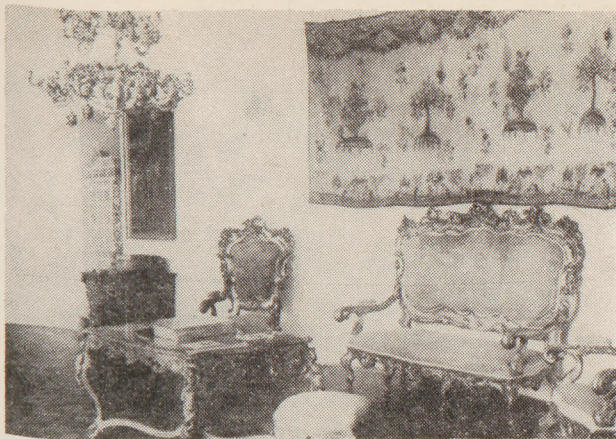
muzeum przyjętej po dyskusji przez W. Gluzińskiego<sup>6</sup> przytoczone są warunki, jakie winien wykazać przedmiot (instytucja, ośrodek, miejsce czyli potocznie „muzeum”), a więc pełnienie funkcji (przez różne szkoły ustawianych w różnej hierarchii): gromadzenia, badania i opracowywania naukowego, konserwowania i przechowywania oraz udostępniania (eksponowania) zbiorów (przedmiotów muzealnych). Z kolei pojęcie „przedmiotu muzealnego”<sup>7</sup>, jako elementu zbiorów definiowane jest jako obiekt materialny, wykazujący cechy oryginału (tzn. cechy zgodności z rzeczą, którą przedstawia) oraz pozostający w relacji z muzeum na gruncie wymienionych wyżej funkcji.

Obydwie definicje Gluzińskiego są zbyt ogólne, by mogły być przydatne dla naszych potrzeb. Trzeba jednak podkreślić, iż nie są one sprzeczne ze stosowanymi w powyższym wywodzie pojęciami i określeniami. J. Świecimski<sup>8</sup>, zajmujący się analizą typologiczno-porównawczo-genetyczną utworów muzealnych, a więc problematyką bardziej szczegółową niż Gluziński, bo sprowadzającą się (w uproszczeniu) do systematyki ekspozycji muzealnych jako utworów architektoniczno-plastycznych, na wstępie swoich rozważań wyklucza historyczne kolekcje autorskie, jako nie naukowe (z czym należałoby polemizować). W dalszej jednak części analizując rozróżnione przez siebie grupy i typy ekspozycji, przytacza wiele cech i warunków jednoznacznie charakterystycznych również dla

ekspozycji wewnątrz w muzeach – rezydencjach<sup>9</sup>, takich jak np. czynnik apoteozy osób lub idei oraz moment ich reprezentacyjności, zasada dekoracyjności i jej funkcje estetyzujące, a także stosunek tych czynników do autentycznej historycznej architektury, stanowiącej oprawę takiej ekspozycji. Typ ekspozycji w muzeum – rezydencji jest jednak najbardziej bliski wyróżnionej przez Świecimskiego grupie trzeciej (można ją nazwać naukowo-dydaktyczną i ilustracyjną), w której *wszystkie obiekty bez względu na ich typ formalny podporządkowane są funkcji ilustrowania treści naukowej (...)* Oznacza to, że właściwym przedmiotem ekspozycji (w strefie treści naukowej) przestają być okazy (wzięte jako indywidualne przedmioty materialne) ale problemy naukowe oraz przedmioty tych problemów, z reguły więc przedmioty ogólne wykreowane przez poszczególne dyscypliny naukowe<sup>10</sup>. W tym właśnie autor dopatruje się zasady „narracji naukowej” realizowanej przez reprezentacyjność przedmiotów wobec procesów, zdarzeń i idei tzn., że funkcja obiektu oryginalnego nie kończy się na prezentacji jego samego, lecz jest elementem budującym narrację, czasem nawet w sposób wykraczający lub odmienny „ontycznie” (tzn. jako typ) w stosunku do samego przedmiotu<sup>11</sup>.

Jeśli teraz powrócimy do definicji „przedmiotu muzealnego”, przytoczonej za W. Gluzińskim i dokonamy w niej pewnego uzupełnienia za J. Świecimskim, mianowicie, iż jest to obiekt lub zespół obiektów materialnych o cechach oryginału, będący przedmiotem oddziaływania muzeum, tzn. współtworzący jeden z jego podstawowych celów i uzbrojeni takim instrumentem ponownie przyjrzymy się kryteriom, za pomocą których dokonaliśmy rozróżnienia sześciu rodzajów ekspozycji wewnątrz typu rezydencjalnego, to – podsumowując – możemy postawić tezę, iż wyróżnikiem tego rodzaju ekspozycji będzie zakres podporządkowania przedmiotu muzealnego i dekodowanych przez niego treści, koncepcji narracyjnej przyjętej dla ekspozycji jako całości utworu muzealnego.

Innymi słowy, tak pojęta ekspozycja może być określona mianem zbioru bezpośredniego, to znaczy takiego, którego potencjał informacyjny został historycznie ukształtowany i może być przedmiotem postępowania badawczego. Funkcja zaś elementu tego zbioru (czyli przedmiotu muzealnego) jest dwójaka: pierwotna, czyli właściwa jego strukturze oraz wtórna, polegająca na jego roli w zbiorze. Przy czym



14. Ekspozycja poświęcona postępowym nurtom Oświecenia francuskiego, ok. 1950 r. (na stole traktat Woltera i ryciny z wizerunkami wybitnych postaci, w głębi na komodzie kilkanaście tomów dzieł Monteskiusza, Diderota i Woltera) meble rokokowe i neorokokowe, kilim „dworski” ok. XVIII w., polski, świecznik-pająk miśnieński ok. 1750 r.)

14. Exposition consacrée aux courants progressistes du Siècle des Lumières français, vers 1950 (sur la table le traité de Voltaire et les gravures aux effigies d'éminents personnages, au fond sur la commode une quinzaine de volumes de Montesquieu, de Diderot et de Voltaire)



15. Fragment ekspozycji w tzw. „pokoju herbowym” upamiętniającej Wiosnę Ludów, ok. 1950 r. (ryciny z portretami E. Plater i E. Szczanieckiej, broń palna z XVIII i XIX w., sztandary masonskie)

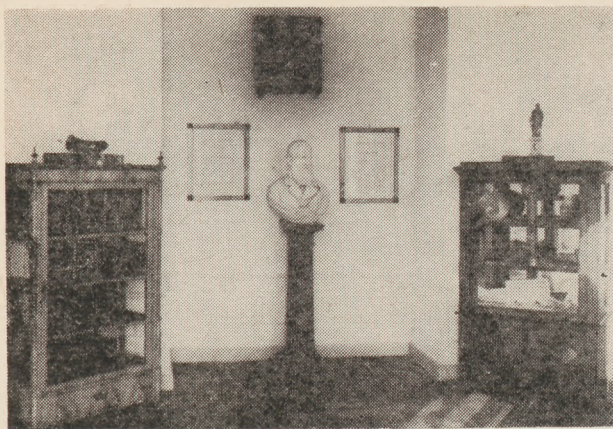
15. Fragment de l'exposition aménagée dans la dite "chambre d'armoiries" en souvenir des Révolutions de 1848, vers 1940 (gravures aux effigies de E. Plater et E. Szczaniecka, arme à feu du XVII-ème et du XIX-ème siècles, étendards de francmaçon)

funkcja wtórna obiektu poszerza i uzupełnia (czasem nawet zmienia lub dezaktualizuje) jego formę pierwotną, w szczególności w zakresie wartości informacyjnej<sup>12</sup>.

W praktyce muzealnej rzadko mamy do czynienia z „czystymi” formami różnego rodzaju ekspozycji. Najczęściej, będąc w różnym stopniu uzależnionym od zastanych treści historycznych czy przekazów źródłowych oraz różnej ich wartości historycznej i artystycznej, zmuszeni jesteśmy dokonywać wyboru każdorazowo i w rezultacie w obrębie tej samej realizacji łączyć kilka rodzajów ekspozycji. Purystyczne przestrzeganie zasad ekspozycji wewnątrz jest niemożliwe i nie wskazane z innych jeszcze względów, bowiem również w przeszłości nie były one przecież rozumiane i komponowane purystycznie.

Często znane nam przykłady wykazują wiele sprzeczności, dowolności, braku konsekwencji w kształtowaniu dawnych wnętrz. Trzeba zdać sobie sprawę, że wnętrza te pełniły przede wszystkim określone funkcje pozaartystyczne, np. użytkowe czy ideowe i dopiero muzeum nakazuje im pełnić rolę poznawczą. Ponadto obecne gusty i upodobania estetyczne stoją często w sprzeczności z poglądami i regułami artystycznymi prezentowanych epok. Niekiedy będąc wierni

historii stoimy w opozycji do dzisiejszej estetyki i w sposób niezawiniony narażamy się na „estetyczną” krytykę współczesnych. To, co w XVII czy XVIII w. uchodziło za *modus* – o czym wspominał w swojej wypowiedzi prof. Malinowski – dziś okazuje się co najmniej estetycznym dysonansem. Podobnie dziewiętnastowieczny eklektyzm i *horror vacui* budziły jeszcze do niedawna uczucia sprzeczne z naszym gustem. Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak bardzo nasze gusty i potocznie pojmowana wiedza historyczna uwięzione są w dziewiętnastowiecznym rozumieniu minionych epok, jak bardzo na nasz obraz historii nakłada się nienaukowy sposób widzenia przeszłych pokoleń. Zbyt często operujemy ciągle stereotypami,



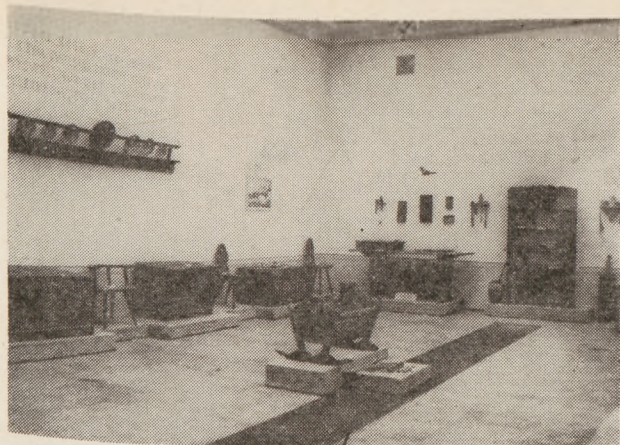
16. Tzw. „Gabinet J.I. Kraszewskiego” – ekspozycja pamiątek jubileuszu pisarza z 1878 r. w dawnej małej sypialni na parterze, ok. 1950 r.
16. Le dit „Cabinet J.I. Kraszewski” – exposition de souvenirs de la célébration du jubilé en 1878, arrangée dans l'ancienne petite chambre à coucher au rez-de-chaussée, vers 1940

które prócz uogólnień i uproszczeń zawierają również błędy. Nieprawdziwym stereotypem jest przecież pojęcie „marmurowej bieli posągów greckich”, „białokamiennych kościołów romańskich”, „surowości gotyckiej architektury” itd. Trudna do wyobrażenia jest także kolorystyka klasycystycznych wnętrz, gdzie oprócz antycznej bieli i złota pojawiają się pełne i mocne kolory czerwieni, amarantu, zieleni szmaragdowej, błękitu pruskiego czy żółci kadmowej. W rezultacie od obrazu historii przedstawionego w muzeum oczekuje się potwierdzenia słuszności i obiektywności naszych współczesnych gustów, a jeśli w tej konfrontacji pojawiają się sprzeczności i dysonanse, kładzie się je na karb braku wycucia i „jarmarcznych” upodobań jego twórców, nie chcąc przyznać, że zawodzi nas intuicja historyczna oraz brak szczegółowej wiedzy. Podczas, gdy celem ekspozycji muzealnej jest stworzenie w miarę obiektywnego obrazu historii, a przynajmniej jego wycinka. Nie mamy prawa korygować tzw. „omyłek” historii w imię współczesnych preferencji ideowych. Historia – nauka nie jest przecież powołana do „prostowania” dziejów lecz do ich odkrywania, a muzealnictwo winno obiektywnie odkrycia te prezentować i upowszechniać zrekonstruowany na ich podstawie obraz dziejów. Jest więc to nic innego jak realizacja postulatu „narracji historycznej”<sup>13</sup> wysuniętego przez Jerzego Topolskiego i w tym aspekcie może być on rozumiany jako kolejne kryterium kształtowania ekspozycji muzealnej.

Historyczne wnętrza rogalińskie w świetle przekazów ikonograficznych i źródeł pisanych – przeobrażenia wystroju, funkcji i znaczeń ideowych

Pałac rogaliński budowany w latach około 1770–1780<sup>14</sup> jako rezydencja zamożnego szlachcica, wpływowego urzędnika królewskiego i zarazem oficjalnej osobistości stronnictwa dworskiego, cieszącej się dużym mirem i uznaniem wielkopolskiej szlachty, od samego początku zawierał i realizował program rodowej i reprezentacyjnej siedziby magnackiej, stanowi również funkcjonalne, przeznaczone na cały rok dla najbliższej rodziny właściciela zaplecze mieszkalne, spełniające wymogi ówczesnego standardu. Niezależnie więc od potrzeb tzw. reprezentacji, wynikającej z pozycji społecznej właściciela i z tytułu piastowanych przezeń urzędów, zawierał również program wygodnej, prywatnej siedziby mieszkalnej. Obydwie funkcje realizowane były zresztą zgodnie z duchem epoki: w pałacu jako budowli w swej strukturze barokowej w myśl przyjętego wówczas schematu istniał konsekwentny rozdział tych funkcji narzucony przez samą architekturę. Pierwsze piętro głównego korpusu tzw. *piano nobile* czy *bel étage* przeznaczone było na potrzeby reprezentacyjne. Tutaj mieściła się monumentalna sala jadalna zajmująca dwukondygnacyjną przestrzeń obydwu traktów w części południowej, sąsiadowało z nią nieduże wnętrze bawialni (*chambre de compagnie*), przez które amfiladą prowadziło wejście do najważniejszego pomieszczenia na piętrze: sali balowej (*grande salon*) rozplanowanej na rzucie elipsy z prostokątnymi aneksami po bokach, zajmującej również dwie kondygnacje, dalej zaś w trakcie ogrodowym mieścił się drugi *chambre de compagnie*, natomiast w trakcie frontowym duże pięcioposiowe pomieszczenie o reprezentacyjnym charakterze mieszczące zapewne rodzinną kolekcję obrazów. Na piętrze w części północnej znajdował się także paradny dwupokojowy apartament mieszkalny, składający się z sypialni i garderoby-gabinetu. Tak wyglądało rozplanowanie *bel étage* w końcu lat osiemdziesiątych XVIII w. czyli już po pierwszej klasycystycznej przebudowie. Poprzednio układ wnętrz był nieco różny, wynikający z innego, bo centralnego usytuowania klatki schodowej.

Wnętrza parteru z wyjątkiem reprezentacyjnego holu z owalnym klasycystycznym westybulem, będącym przeróbką dawnej barokowej klatki schodowej, posiadały od początku charakter prywatno-mieszkal-

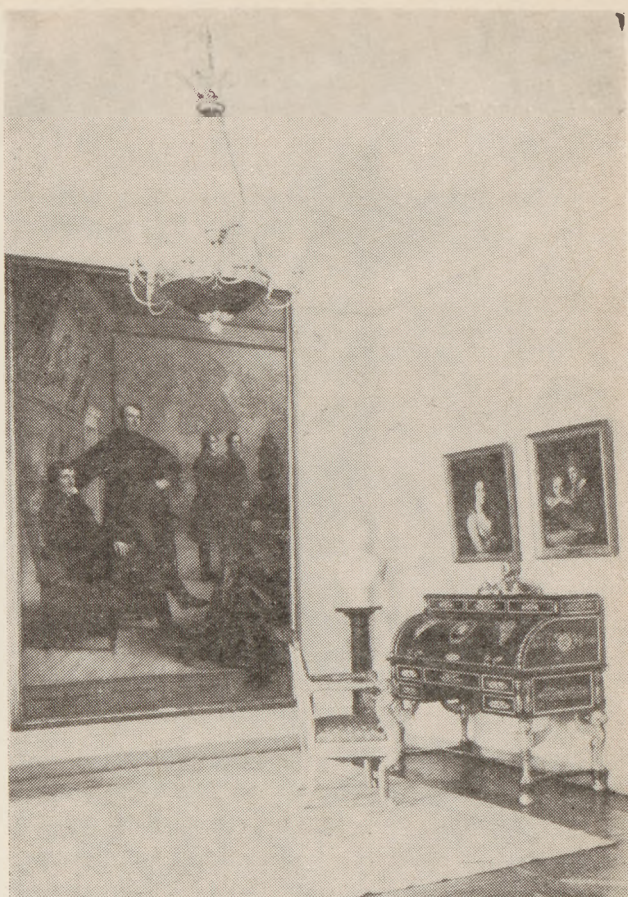


17. Ekspozycja etnograficzna (!) w salach galerii obrazów, ok. 1950 r.

17. Exposition ethnographique (!) dans les salles de la galerie de peintures, vers 1940

ny. Były tu więc przedpokoje, sypialnie, garderoby, gabinet, bawialnia, salon, jadalnia i kredens. Pomieszczenia *stricte* mieszkalne czyli sypialnie i garderoby stanowiły odrębne niekomunikujące się zespoły połączone jednak amfiladami *antichambrów* z pokojami wspólnego użytku, takimi jak bawialnia, salon i jadalnia. Funkcje poszczególnych wnętrz wynikały z ich usytuowania w całym rozplanowaniu pałacu oraz dostosowywały się do architektury, podziału i wielkości pomieszczeń. Całość parteru, podobnie zresztą jak piętra, stanowiła zwarty logiczny system wynikający z układu architektonicznego. Jeśli rozplanowanie piętra było bardziej podporządkowane rytmowi bryły i podziałowi elewacji całego budynku, to układ wnętrz parteru wykazywał dużą niezależność i wynikał przede wszystkim z potrzeb funkcjonalnych. W sumie rezydencja rogałińska w końcu XVIII w. stanowiła udane połączenie funkcji reprezentacyjnych i mieszkalnych. Pod tym względem Rogalin tkwi z jednej strony w tradycjach pałacu barokowego, z drugiej zaś wykazuje wpływy nowej koncepcji siedziby wiejskiej zapoczątkowanej w połowie XVIII w. francuską teorią i praktyką architektoniczną.

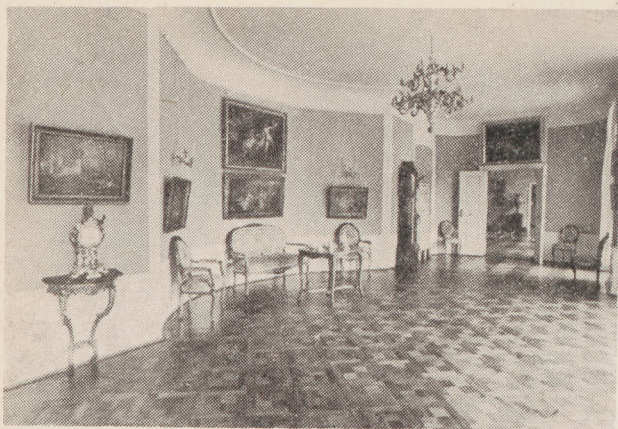
Dekoracja architektoniczna wnętrz, ich wystrój i wyposażenie ruchome znane jest obecnie tylko częściowo i to dopiero z fazy modernizacji klasycystycznej z lat osiemdziesiątych. Oprócz zachowanego w znacznym stopniu układu architektonicznego wnętrz oraz ich wystroju sztukatorskiego, podziału ścian, boazerii, parkietów, stolarki, okien i drzwi, możemy również z łatwością zrekonstruować rodzaj tkanin ściennych, umiejscowić i w części odtworzyć formę



18. Ekspozycja tzw. „pokoju herbowego” zaaranżowana przez autora w nawiązaniu do tradycji tego wnętrza, 1978 r.

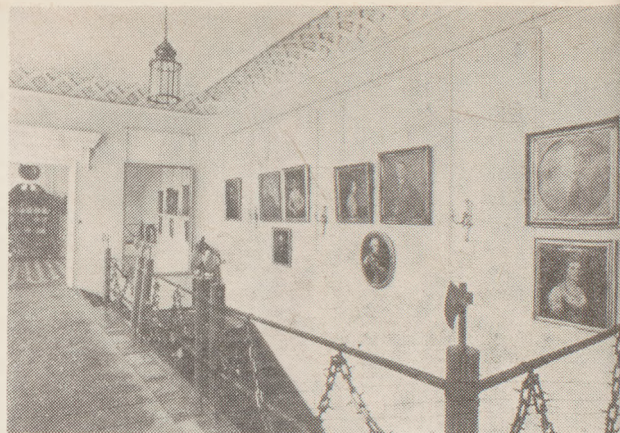
18. Exposition de la dite "chambre d'armoire" arrangée par l'auteur, poursuivant la tradition de cet intérieur, de 1978

nieistniejących piecy, kominków oraz oczywiście określić funkcje większości pomieszczeń. Niemożliwa jest jednak rekonstrukcja wyposażenia czy choćby określenia rodzaju ruchomości jakie w tych wnętrzach się znajdowały. Możemy tylko na podstawie analogii z innymi rezydencjami oraz czerpiąc z ogólnej wiedzy o epoce, nakazów mody i obowiązującej wówczas etykiety dworskiej domniemywać. Jedyne, znany przekaz z tego czasu (z lat ok. 1775) tak opisuje tryb życia, zwyczaje i ceremoniał panujący wówczas w Rogalinie: *Rozkład wewnętrzny pałacu, uszeregowanie pokoi, ich ilość, pojemność – wszystko to było obliczone tak, by dom mógł pomieścić wszystkich napływających gości nie krępując właściciela i bez narażania go na niewygodę (...). Styl życia w Rogalinie uderzał nowością i imponował ludziom (...). Do stołu jadalnego nie zasiadało po dawnemu tłumne zbiegowisko. Stołów było kilka, przy których sadzano według hierarchii.*



19. Ekspozycja salonu owalnego na parterze, zaaranżowana przez prof. K. Malinowskiego przy współudziale autora, 1976 r.

19. Exposition du salon oval au rez-de chaussée arrangée par le professeur K. Malinowski avec le concours de l'auteur, de 1976



20. Klatka schodowa z kolekcją portretów rodzinnych, ekspozycja zaaranżowana przez autora, 1978 r.

20. Cage d'escalier avec la collection de portraits de famille, exposition arrangée par l'auteur, de 1978

(Fot. J. Pawlaczyk 4, 5, 8, 10; R. Rau 18; MN Poznań 7, 9, 11-17, 19, 20; MN Kraków 6)

*Stół wuja* (Kazimierza Raczyńskiego, przyp. MP) *zdobny był w figurki porcelanowe, podawano tam potrawy wykwintne i to bardzo obficie. Musiano bowiem liczyć nie tylko na osoby zaproszone, ale ponadto na drugie tyle więcej jeszcze gości nieoczekiwanych (...). Wuj wzorował się na magnatach dążąc do zapewnienia sobie autorytetu, jakimi oni się cieszyli. Miał marszałka dworu, dworzan, paziów, hajduków, lokajów i laurfów – dobrze odzianych i dobrze ułożonych. Miał także pieczeniary – rodzaj przyjaciół domu – jako ostatnie słowo wytrawnego ceremoniału orkiestrę skrzypcową pod batutą dyrygenta sprowadzonego z zagranicy. Co dzień po obiedzie przynoszono z wielkim trzaskiem instrumenty i pulpity (...) chociaż zamachnięcia się smykem były bardziej zamaszyste niż trafne*<sup>15</sup>.

Podobnie można sobie wyobrazić scenierię życia w Rogalinie, analizując wydatki na dwór, kuchnię, zasługi i strawne itp. za rok 1775–1776, z których również dowiadujemy się o różnorodności i bogactwie potraw podawanych na stół (np. 11 rodzajów przypraw korzennych oraz 9 gatunków wytwornych win i miodów), a także o mnogości i różnorodności służby pałacowej (np. kamerdyner, 3 lokajki, 4 kucharzy, 2 strzelców, 2 hussarów, ogrodnicy, 10 osobowa kapela, stróż nadworny, dziewczka itp. nie wspominając o stałych rzemieślnikach i służbie gospodarczej czy folwarcznej).<sup>16</sup>

Tak zarysowny obraz pałacu nie zmienił się w zasadzie przez prawie cztery dziesięciolecia. Mimo, że po

wyjeździe Kazimierza do Warszawy (1784) i śmierci Michaliny (1790) zredukowano służbę i prowadzono mniej wystawny tryb życia, a po śmierci Filipa (1804) pałac niemal opustoszał, wewnątrz niewiele się zmieniło, co najwyżej nieco podupadły i się zestarzały. Gruntowne zmiany nastąpiły dopiero po 1810 r., kiedy na mocy podziału majątku Rogalin objął we władanie Edward Raczyński. Zmiany te, zrazu tylko powierzchowne, bo wynikające z zupełnie odmiennego trybu życia nowego właściciela, człowieka *który dla siebie był skąpym*<sup>17</sup> i nie troszczącym się o osobiste wygody, trochę samotnika, uczonego i myśliciela nie dbającego o układy i honory towarzyskie, z czasem przeobraziły cały pałac, nie pozostawiając w nim wiele śladów dawnego magnackiego przepychu. Z przekazów źródłowych sądzić możemy, że – choć w większości wewnątrz ze swoim wystrojem i zapewne wyposażeniem niewiele się zmieniły – piętno stylu życia nowego pana na Rogalinie wyraźnie odcisnęło się na obrazie całej siedziby. Wyznacznikami i niemal symbolami tej metamorfozy z pewnością mogą być gruntowne przebudowy trzech najważniejszych i najbardziej okazałych wnętrz w pałacu: kaplicy dworskiej na bibliotekę, sali balowej na tzw. zbrojownię i sali jadalnej (bankietowej) na archiwum<sup>18</sup>. Metaforyczny jest tutaj nie tylko fakt przebudowy i zmiany wystroju czy funkcji, ale idące w ślad za tym przewartościowania znaczeń tych pomieszczeń, które dotąd wyznaczały tryb oficjalnego ceremoniału dworskiego, póź-

niej zaś, stanowiły symbol pracy i dokonania Edwarda Raczyńskiego oraz idei i poczynań, jakie tu się narodziły. W symbolu tym tkwi zresztą źródło późniejszej legendy o Rogalinie, żywej zwłaszcza w 2 poł. XIX w. Wyrazem trwania i żywotności tej tradycji mogą być liczne wzmianki i artykuły w ówczesnej prasie, nawet z kongresowej Warszawy czy galicyjskiego Lwowa lub Krakowa, w których opisując Rogalin podkreślano często jego *starożytność* i wymieniano przede wszystkim Zbrojownię, księgozbiór i archiwum<sup>19</sup>. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że i dziś bez tej legendy Rogalin nie oddziaływałby tak silnie na świadomość społeczną, że bez niej byłby jedną tylko z wielu dawnych rezydencji magnackich czy, bardziej lub mniej, cenionym obiektem architektonicznym.

Rogalin w czasach Edwarda, to oczywiście nie tylko Zbrojownia, kolekcja historyczna czy księgozbiór, choć, jak można przypuszczać, niektóre inne wnętrza w pałacu również otrzymały nowy wystrój bądź jako kontynuacje niedokończonych poprzednio projektów klasycystycznych, bądź tylko jako adaptacja o charakterze użytkowym. Wyposażenie wnętrz niewiele się jednak w porównaniu z końcem XVIII w. zmieniło. Większość pomieszczeń w samym pałacu nie była prawie w ogóle użytkowana; sam Edward mieszkał w skrzydle południowym i zajmował dwa pokoje w pobliżu biblioteki, nie dbając wiele o wygody, podobnie jak i nie troszcząc się o pałac jako o rezydencję w pojęciu swojego dziada czy ojca. Jak pisze brat jego Atanazy w formie satyrycznego wspomnienia, blisko wejścia do pałacu w korytarzu *stały w wielkiej balii pomyje dla psów z ospą i baraniami nóżkami. Dalej beczki z kapustą, a w samym rogu pewne naczynia przepelnione, czasem nachylone, czasem nawet wypróżnione za staraniem stróża własną impulsją działającego*. Obrazek ten, skreślony z dobrotliwą złośliwością przekazuje informacje o życiu codziennym ówczesnego Rogalina. Atanazy wszakże zauważa, że po ślubie Edwarda z Konstancją zwyczajnie te diametralnie się odmieniły i nowa pani domu *jako kompetentna gospodyni stała odtąd na straży prozy życia*<sup>20</sup>. Przypuszczać należy, że w wyglądzie pałacu, w jego pokojach zapanował teraz ład i porządek, choć nadal bez obcego obojgu dziedzicom przepłychu. Śledząc ówczesne finanse majątku sądzić trzeba, iż oprócz niezbędnych napraw i wydatków związanych ze skromnym życiem, nie poczyniono dla pałacu żadnych ważniejszych zakupów i nie przeprowadzono żadnych większych modernizacji<sup>21</sup>. Znaczne sumy łożono natomiast na uzupełnienie księgozbiorów, kolekcji

historycznej, wydawnictwa i rozmaite fundacje. W pałacu używano zapewne sprzętów pamiętających chlubne czasy Kazimierza i Filipa. Taka sytuacja panowała jeszcze przez trzy dziesięciolecia, bowiem i syn Edwarda – Roger Raczyński nie przywiązując wzorem ojca wagi do spraw materialnych i rzadko przebywając w rodzinnym domu, niewiele się o niego troszczył. Nawet i wtedy, gdy między rozlicznymi podróżami i pobytami za granicą odwiedzał Rogalin, niechętnie zajmował się majątkiem i obca mu była dbałość o *salonowe piękno otoczenia, w którym przebywał*.

Mieszkając w pałacu zajmował na piętrze od frontu, zazwyczaj duży pięciookienny pokój, umeblowany tylko wąskim łóżem i ustawionymi między oknami dwoma wielkimi biurkami z białego drewna oraz ogromną szafą *zawaloną książkami*<sup>22</sup>. Dziwactwa Rogera tak oto opisał w latach pięćdziesiątych zaprzyjaźniony z nim wówczas Andrzej E. Koźmian relacjonując swoją wizytę w Rogalinie: *Pan rogaliński wiele teraz sadzi w ogrodzie, ale cóż z tego, kiedy jedno zaczyna drugiego nie kończy, pałac ogromny, ale za ledwie parę pokoi uporządkowanych, w oknach szyby potłuczone, ale jakże mają być całe, kiedy jak Rogier zobaczył wróbla na rynnie strzela do niego przez zamknięte okna i tłucze szyby. Strzela także do myszy z pistoletu, a więc wszystkie drzwi i podłogi podziurawione*<sup>23</sup>. Przytoczony tu obraz zniszczonego pałacu był zapewne także wynikiem grabieży i dewastacji, jaką uczynili Prusacy w maju 1848 r. w odwet za pięciodniową obronę Rogalina przez korpus powstańców, kiedy – jak relacjonuje naoczny świadek – *oto wojsko wali gromadą po zakamarkach pałacowych, rozbija zamki, rozdziera szaty, pierze i pościel, przewraca biblioteki i biurka, zabiera najlepsze przedmioty. Wchodzi do sławnej rogalińskiej zbrojowni, gdzie odwieczna broń zebrana we wszystkich stronach świata złożona była, tam dopiero zemsta. Broń rozrzucają, zabierają co lepsze i kosztowniejsze, rozbijają kosztowne lustra i kolorowe okna, pustoszą wszystko wraz z piwnicami*<sup>24</sup>. Nie należy więc tego stanu przypisywać tylko dziwactwom hrabiego Rogera, który przecież, jakkolwiek byśmy go dziś oceniali, zwykłym zjadaczem chleba nie był z pewnością. Z zasług, jakie położył w życiu publicznym Poznania i kraju wymienić choćy można jego działalność polityczną zwłaszcza w 1848 i 1863 r. oraz aktywne członkostwo Towarzystwa Pomocy Naukowej i Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wszystkie współczesne o nim przekazy ukazują go takim właśnie *buntownikiem przeciw prozie życia i jego okrutnym prawom*<sup>25</sup>, *bezinteresownym*

entuzjastą rewolucji, utalentowanym myślicielem i niezrównoważonym fantastą<sup>26</sup>, człowiekiem o złotym sercu, wybitnej inteligencji i interesującej, naturalnej oryginalności, czy też jako postać nieskończenie jasną, otwartą, umysł ogarniający całą syntezę życia, wróg każdego szablonu i banalności<sup>27</sup> lub pod względem umysłowym człowiek niepospolicie i oryginalnie uzdolniony, tkliwego serca i szlachetnych uczuć<sup>28</sup>.

Celowo przytoczyłem tu charakterystyki postaci Rogera skreślone przez współczesnych mu obserwatorów. Chcę bowiem dowieść, że choć on sam żył w cieniu wielkości swojego ojca, a Rogalina niczym materialnym i trwałym nie uświetnił, to jednak także i jego postawa i działalność wzbogaciły ową legendę rogałińską i podsycały jej żywotność. Jego życie, być może dlatego, że tak pełne sprzeczności i w efekcie tragiczne, również w sposób trwały zapisało kartę dziejów Rogalina *owej siedziby, pełnej wspomnień, mówiącej jeszcze o świetnych czasach Rzeczypospolitej*<sup>29</sup>.

Epoka fizycznego i materialnego upadku Rogalina trwała mniej więcej do końca lat osiemdziesiątych XIX w. Dopiero bowiem wówczas syn Rogera – Edward Aleksander Raczyński, zawarłszy związek małżeński z wdową po Władysławie Krasieńskim – Różą z Potockich uzyskał paszport austriacki i mógł – po raz pierwszy od 1863 r., legalnie powrócić na ojcowiznę. Dobra rogałińskie zarządzane, przez nie zawsze uczciwych, plenipotentów, znajdowały się w opłakanym stanie, a pałac według relacji rządcy S. Piątkowskiego w 1891 r. nie nadawał się w ogóle do zamieszkania. Z raportu budowniczego, który wkrótce potem na polecenie Raczyńskich prowadził w pałacu prace remontowe, można się dowiedzieć, że większość piecy i kominów nie nadawało się do użytku; podobnie z *braku nadzoru technicznego zostały (...) niektóre lufta dymowe przeladowane, inne zaś zupełnie zimne*<sup>30</sup>. Konieczne były także naprawy czy wręcz wymiana niektórych okien i drzwi, pilne było zabezpieczenie murów przed wilgocią, remont dachów, nie mówiąc już o pracach we wnętrzach. Remont pałacu zakrojony został na dość dużą skalę i objął nie tylko pilne problemy konstrukcyjne i budowlane o charakterze zabezpieczającym, ale w ślad za tym modernizację całego pałacu w jego infrastrukturze technicznej i aranżacji architektoniczno-wnętrzarskiej. Roboty remontowe projektował i jednocześnie nadzorował, młody architekt z Krakowa Zygmunt Hendel, a na miejscu prowadził je budowniczy z Kościana J. Łakiński. Zgodnie z życzeniem zleceniodawcy

prace te miały charakter „konserwatorski”, tzn. zakładały konieczność zachowania starej substancji budowlanej i wystroju architektonicznego, a wszędzie tam, gdzie zmiany ze względów technicznych musiały nastąpić – podporządkowanie ich zabytkowemu kontekstowi, oraz *usunięcie wszelkich przeróbek w myśl pierwotnego rozkładu*.<sup>31</sup> Świadczy to niewątpliwie o tym, że już wówczas rogałiński pałac uchodził za wartościowy obiekt architektury dawnej. W rezultacie w latach 1891–1894 przeprowadzono wiele prac ściśle renowacyjnych takich, jak odświeżenie stiuków, boazerii, wykonanie nowych złoceń (np. na obramieniach kominków), naprawę i uzupełnienie starych piecy (np. XVIII-wieczny piec z trzema gracjami), częściową wymianę i naprawę stolarki okien, drzwi i posadzek, w niektórych zaś wnętrzach wykonanie nowych faset czy nawet całej dekoracji sztukatorskich stropu. Odrębnym i zupełnie samodzielnym przedsięwzięciem artystycznym była, zaprojektowana również przez Z. Hendla, przebudowa dawnej reprezentacyjnej sali jadalnej na bibliotekę w nowym okazałym wystroju. O ile roboty remontowe w pozostałych częściach pałacu podyktowane były koniecznością, o tyle budowa biblioteki wynikała z potrzeb i zainteresowań hrabiego. W rezultacie powstało dzieło niezwykle jednorodne, a przy tym bardzo funkcjonalne. Biblioteka wyposażona została w zespół przysciennej szaf na książki obiegających całe wnętrze także w górnej kondygnacji, gdzie znajdowała się galeryjka, do której prowadziły kręcone schody. Oś poprzeczna sali zaznaczona została dwiema wnękami, z jednej strony z monumentalnym kominkiem, z drugiej – z piecem. Dekoracja biblioteki była bardzo umiejętną kompilacją czy pastiszem na temat sztuki współczesnej pałacowi, za którą to Hendel uważał styl regencji i rokoka, *styl Ludwika XV, historycznie najbardziej odpowiedni czasom Rogalina* – jak pisał. Wybór miejsca dla biblioteki w jednym z najbardziej okazałych wnętrz pałacu, dawnej reprezentacyjnej sali biesiadnej, w pobliżu historycznej Zbrojowni nie było także przypadkowe, a w efekcie przydawało bibliotece znaczenie szczególne. Dla Raczyńskiego ważna była widać nie tylko wielkość sali mogącej pomieścić ogromny księgozbiór, który od czasów Edwarda dziada rozrósł się niepomierne i brakowało dla niego miejsca w starej, owalnej bibliotece na parterze. Usytuowanie tutaj nowej biblioteki wyróżniało ją spośród innych wnętrz, dodawało jej niewątpliwie reprezentacyjnego znaczenia, przyrównywało do histo-



rycznych treści zawartych w Zbrojowni oraz nawiązywało do tradycji i zainteresowań bibliofilskich rodziny. Wystrój biblioteki, sugerujący jej współczesność z pałacem, tradycje te odnosił do odległych czasów antenackich. Historyczność wnętrza podkreślało także neogotyckie obramienie kominka pochodzącego ze Zbrojowni, a umieszczony nad nim portret Rogera Raczyńskiego (ojca Edwarda Aleksandra) zaświadcza o ciągłości tej tradycji. Nad drzwiami, prowadzącymi na klatkę schodową wisiał także portret starego Edwarda, potwierdzając jakby swoją obecnością świadome nawiązanie do chlubnych tradycji rodzinnych. Działalność Z. Hendla w Rogalinie nie ograniczała się jedynie do prac projektowych. Na jego życzenie wspomniany budowniczy Łakiński, firma Zeylanda z Poznania i miejscowy murarz Mikorski przygotowali dokładną inwentaryzację pomiarową całego pałacu i w miarę potrzeb uzupełniali ją później szczegółowymi rysunkami detali konstrukcyjnych i dekoracyjnych. W ten sposób powstał duży zespół rysunków ukazujących najbardziej wartościowe fragmenty pałacu, układ pomieszczeń, ich wystrój itp.; słowem – przekazów dotyczących niejednokrotnie elementów już dziś niezachowanych i nie posiadających innej ikonografii. Dzięki nim możemy bez trudu odtworzyć wygląd pałacu w okresie poprzedzającym hendlowską przebudowę czy też zrekonstruować elementy wystroju, które później uległy zniszczeniu.

Pomiary i rysunki Z. Hendla ukazują m. in. kształt klasycystycznego kominka z architektonicznym lustrem w nadstawie z salonu błękitnego („herbowego”) na parterze, neogotycki kominek z bogato zdobionym lustrem w stylu Ludwika XVI znajdujący się pierwotnie w Zbrojowni, znaną dotąd jedynie ze wzmianek Batowskiego i Hendla sztukatorską supraportę w salonie owalnym, zwieńczenie dekoracji barokowego pieca w sali „długiej” na piętrze, wygląd neogotyckich ościeży i rysunek witrażu ze zbrojowni. Dla pełniejszego opisu wnętrza i ich wystroju z czasów poprzedzających przebudowę, a więc ok. 1890 r. posłużyć może tekst samego Hendla zamieszczony w 1902 r. w „Architekcie”: *salon środkowy* (na parterze – MP) *z dwoma eksedrami z supraportami w stylu późnego baroku niemieckiego, pokoje mieszkalne na prawo z kominkami w stylu Ludwika XV i obiciami materią ścian o fryzach z herbów rodzinnych, dekoracja westybulu ze słupami doryckimi w stylu Ludwika XVI (...). Schody i salonik aniołków z dekoracją w stylu empire (...), klatka schodowa ze ścianami boniowa-*

*nymi i dużą wutą podzieloną w skośne kasetony z rozetami, nad drzwiami dwa rzymskie orły (...). Salonik z polami w ramach gispowych i malowidłami (...). Dekoracja salonika jak i schodów miały być przygotowaniem dla dekoracji zbrojowni (w której) grupy dynastów z kapitelami podtrzymującymi fryzy arkadowe i strop płaski, łączą się tu z obramieniami drzwi i kominków o skośnych, uszatyh greckich obramieniach, o gotyckich na nich szczytach z żabkami; cały aparat herbowy wypełnia górne części ścian i sufit, okna wewnętrzne przerobione na gotyckie, oszkłone kopiami figuralnych witraży, ściany całe zawieszono starym ryzштunkiem i familijnymi pamiątkami*<sup>32</sup>.

Przebudowa i modernizacja pałacu przeprowadzona przez Hendla poddźwignęła popadającą w ruinę budowlę i przedłużyła jej żywot o kolejne dziesiątki lat. Niektóre jednak roboty wykonane zrazu prowizorycznie, dopiero później miały być wykończone, co zaznacza w swym sprawozdaniu budowniczy J. Łakiński. Dotyczy to np. pieca w salonie ogrodowym, który *rozebrano i wykonano tych samych rozmiarów piec prowizoryczny z kafli z białą polewą – gżems terrakotowy na białą olejną farbą pomalowany, który do czasu sprowadzenia pieca w stylu Louis XV ma salon ogrzewać*. Podobnie w dużej sypialni na parterze *piec postawiony został ze starych kafli, ponieważ pani Hrabina wiosną stylowy piec w zamian tego mieć pragnie*<sup>33</sup>. O tym, że pomysły te zostały z czasem zrealizowane świadczy wspomnienie pana Marcina Stachowiaka, ówczesnego służącego w pałacu, który obydwa piece opisuje *jako stare, malowane w scenki i kwiaty*<sup>34</sup>. Mimo, że od końca XIX w. pałac był należycie wyposażony i zabezpieczony technicznie, przez następne lata aż do 1939 r. niektóre jego wnętrza jeszcze parokrotnie były zmieniane i modernizowane, ale zmiany te wynikały z naturalnych procesów zużycia sprzętów, ewolucji gustów itp. i dotyczyły tylko niektórych elementów wyposażenia. Jedynie w momencie wybudowania galerii malarstwa w 1912 r. *uwolniono pałac od nieprzeliczonych płócien zapelniających wszystkie kąty*<sup>35</sup>. Obrazy te jednak nie służyły dekoracji wnętrza, *zapelniały kilka pustych pokoi w skrzydle gościnnym, stały ponadto w starej bibliotece, w zbrojowni (...). Dawne zaś obrazy domowe wisiały na ścianach i pozostały tam aż do 1939 r.*

W latach 1927–1930 przy okazji zakładania elektryczności w pałacu oraz instalacji centralnego ogrzewania w kilku pomieszczeniach parteru i piętra, we wnętrzach przeprowadzono pewne prace restauracyjne: odświeżono sztukaterie, pomalowano sufity i stolarkę,

wyczyszczono i naprawiono tapicerie ścienne (np. w salonie ogrodowym w trakcie czyszczenia tapicerii zastąpiono ramy z papier-marche pasmanterią). Z większych prac budowlanych wówczas wykonanych trzeba wymienić przebudowę wnętrza jadalni na parterze, które ze względu na rysujący się strop zmniejszono o jedną oś w części północnej. Prace te, a zwłaszcza instalacja elektryczności pochłonęły tak znaczne koszty, że na ich sfinansowanie Raczyńscy musieli sprzedać najcenniejszy obraz ze swojej kolekcji, uchodzący za dzieło Rembrandta *Chrystus jako pasterz*.

W okresie poprzedzającym wybuch wojny, a więc w latach dwudziestych i trzydziestych, z których zachowało się stosunkowo najwięcej przekazów<sup>36</sup>, pałac i jego wnętrza niewiele różniły się w swoim wyglądzie od tego, jaki został ukształtowany w wieku XVIII i XIX. Poszczególne wnętrza zachowały swoje dawne funkcje. Nie zmienił się ich wystrój architektoniczny, a wyposażenie uległo tylko nieznacznym korektom. Siedziba rogalińska głęboko była związana z tradycją, zarówno tą, która współtworzyła historię narodu, jak i lokalną, wyznaczoną losami kilku pokoleń mieszkańców oraz kolejami dziejów samego pałacu. *Wnętrze pałacu jest żywym muzeum dziejów narodu, mnóstwa zabytków i dzieł sztuki* – pisał w 1927 r. anonimowy felietonista „Kuriera Poznańskiego”<sup>37</sup>. Ten symboliczny charakter Rogalina jako obrazu i świadka historii narodowej dostrzega również słowacka publicystka w korespondencji z Poznania dla „Slevensky’ego Denika”, opisując swoją wizytę w domu wojewody Rogera Raczyńskiego: *Z pietyzmem spoglądamy na każdy mebel w tej komnacie (w zbrojowni), związanej z tak pięknymi wspomnieniami historycznymi w czym jest dużo dumy i uświadomienia narodowego*<sup>38</sup>. Słowa te skreślone ręką cudzoziemki bardzo trafnie oddają istotę fenomenu tego miejsca, które w gruncie rzeczy niczym szczególnym się nie wyróżniało. Istota i źródło żywotności *genius loci* Rogalina tkwi w tym, że sam pałac zarówno jako budowla, jako też siedziba zwykłych, popełniających błędy, ale i dokonujących rzeczy nieprzeciętnych, jako wreszcie kulisy dramatu jaki tu się przez trzy stulecia rozgrywał, był niemy świadkiem i jednocześnie współuczestnikiem w trudnej pracy na długiej drodze do wolności.

Tak się złożyło, że nawet architektura pałacu, który był zbudowany w stosunkowo krótkim, kilkunastoletnim zaledwie okresie, jest ilustracją trzech różnych formacji stylowych: późnego baroku i rokoka (pro-

jekty powstały jeszcze w kręgu sztuki saskiej ok. 1760–1765), wczesnego klasycyzmu w redakcji francuskiej (pierwsza faza budowy ok. 1770–1780) i dojrzałego klasycyzmu stanisławowskiego (faza niedokończonych realizacji projektów Kamsetzera ok. 1788–1780). Etapom tym odpowiadają również trzy różne epoki pod względem politycznym: epoka anarchii szlacheckiej w czasach saskich, okres prób naprawy Rzeczypospolitej oraz upadek i rozbiory kraju. Jest to na pewno przypadek, ale nie bez znaczenia, skoro później już po utracie niepodległości, Rogalin uchodził za *siedzibę pamiętającą czasy dawnej Rzeczypospolitej, czy też jako rezydencja z okresu świetności szlacheckiej*. Jeśli więc w ponad 100-letnim okresie zaborów tu w Rogalinie działy się rzeczy, które tę tradycję podtrzymywały i za takie uchodziły w oczach społeczeństwa, to naturalne było, iż po wyzwoleniu stał się Rogalin symbolem ciągłości tych niepodległościowych tradycji.

Na bogactwo „rogalińskiej legendy” złożyło się także wiele epizodów i faktów, dających obraz i stereotyp „domu o staropolskiej gościnności”, którą to cechę utożsamiano z dobrą tradycją polską, wspominając pobyty tu Niemcewicza, Mickiewicza, Sienkiewicza czy później wielu słynnych malarzy z Wyżółkowskim i Malczewskim na czele.

Nie bez znaczenia dla legendy były również owiane mgłą tajemnicy okoliczności śmierci Edwarda, o której mówiono  *iż nie on zabił się w ogrodzie, ale w zmo-wie z plebanem trupa uwiązano do armatki, a podarte ciało nie czekając schowano do ziemi, a on miał wędrować do Azji i znajdować się pomiędzy mnichami. Druga wieść powiada, że był on w Hiszpanii podobnie z zakonikiem*<sup>40</sup>. Podobnie ubarwiając anegdotą opowiadano o wielkodusznych i naiwnych dziwactwach Rogera, który za zbieranie kamieni w polu płacił srebrnymi frankami<sup>41</sup>, czy wreszcie o awanturniczych wyprawach Edwarda Aleksandra do Indochin i Chile w poszukiwaniu złota i fortuny<sup>42</sup>.

Wspominam tak obszernie o legendzie krążącej o nadwarciańskiej siedzibie, gdyż „jak pisał E. Raczyński we „Wspomnieniach Wielkopolski” *najokazalsze gmachy, najstarożytniejsze nawet ruiny – są zimnych, martwych głazów masą, jeżeli nie mają żadnego historycznego podania lub jakiej powiastki, co by z ich murów wyrosła. Najmniejsza o nich gadka wlewa niejaką w ich martwość duszę, przykuwa do nich pamięć, zaludnia i żywym zawsze poezji umaja bluszczem*<sup>43</sup>.

## Aranżacja wnętrz rogańskich w ekspozycjach muzealnych od 1949 roku

Z kolei należy się zastanowić, jak w świetle przytoczonych wyżej uwag przedstawia się obecna ekspozycja wnętrz rogańskich i jak wyglądały jej poprzednie aranżacje od chwili utworzenia Muzeum w 1949 r. Otóż pałac został przejęty przez Państwo w 1945 r.<sup>44</sup> Wnętrza jego były doszczętnie ograbione ze swojego historycznego wyposażenia ruchomego, w większości były również pozbawione dawnego wystroju architektonicznego. Zdewastowane parkiety i boazerie, uszkodzone sztukaterie, zerwane tapicerie ścienne, barbarzyńsko przebudowane niektóre wnętrza, to obraz pałacu krótko po wyzwoleniu. Zanim obiekt trafił w posiadanie Muzeum Wielkopolskiego, co nastąpiło w 1848 r., chociaż starania były czynione już wcześniej przez ówczesnego dyrektora dr Gwidona Chmarzyńskiego, przez kilka lat gościł jeszcze w swoich murach letnie kolonie dzieci pracowników spółdzielczości, a jeszcze wcześniej, krótko po wyzwoleniu, stanowił kwaterę dowództwa garnizonu Armii Czerwonej. Z chwilą przejścia przez Muzeum pałac wymagał pilnej restauracji, co też pospiesznie uczyniono, by z okazji święta lipcowego w 1949 r. odtworzyć dla publiczności nową ekspozycję. Głównym pomysłodawcą i twórcą pierwszej, powojennej ekspozycji był ówczesny dyrektor Muzeum Wielkopolskiego prof. Kazimierz Malinowski przy współpracy całego szeregu pracowników naszego muzeum m.in. dr J. Eckhardtówny, dr J. Orańskiej, dr S. Błaszcyka – by wspomnieć choćby tych najstarszych. Zrealizowana wówczas ekspozycja nosiła ogólną nazwę „Muzeum wieku Oświecenia” i była ekspozycją typu historycznego. Dawne zbiory rogańskie nie istniały wtedy, nie było również nic wiadomo o ich losach, nie znano także szczegółowo całej kolekcji. Ale nie tylko z tego względu zaniechano w nowej ekspozycji jakiegokolwiek nawiązania do tradycji. Wydaje się, że o wyborze tematyki ówczesnego pokazu muzealnego zdecydowały uwarunkowania społeczno-polityczne. Sytuacja zaś ówczesna – o czym wszyscy wiemy – nie sprzyjała odtwarzaniu i pokazywaniu treści związanych ideowo z dawną klasą posiadającą, choć były również wyjątki. Mianowicie, te zbiory podworskie, które przetrwały wojnę w swoim pierwotnym miejscu np. kolekcje w Nieborowie i Łańcucie, krótko po wyzwoleniu, gdy przeszły na własność Państwa zostały *in situ* przekształcone w organizmy muzealne, mimo, że zwłaszcza os-

tatni właściciele (Radziwiłłowie, Potoccy) nie zapisali się zbyt chlubnie w czasach okupacji hitlerowskiej. Rogalin natomiast, choć w ówczesnym pojęciu był nie mniej (na pewno inaczej) skompromitowany działalnością polityczną swoich ostatnich właścicieli, nie posiadał jednak atutu zachowanego wyposażenia i wystroju. I te zapewne czynniki przesądziły o charakterze organizowanej wówczas ekspozycji. Tak więc, pod ogólnym hasłem „Muzeum wieku Oświecenia” umieszczono również treści wykraczające poza merytoryczny i chronologiczny zakres tego pojęcia. Ówczesna ekspozycja nie posiada prawie żadnej dokumentacji, wiadomo tylko, posługując się słowami jej głównego twórcy prof. Malinowskiego, że *patronowali jej w tamtych latach Arciszewski, Lelewel, Żupański, i Morawski, że przypominała niektóre wydarzenia historyczne związane z Rogalinem: działalność w Komisji Dobrego Porządku Kazimierza Raczyńskiego, działalność kulturalną jego wnuka Edwarda – założyciela Biblioteki Raczyńskich (...) odnawiała pamięć walk w okresie Wiosny Ludów (...) że były tu kiedyś pamiątki bitwy pod Rogalinem oraz zbiory kultury i sztuki ludowej.*<sup>45</sup> Kilka zachowanych fotografii przedstawiających niektóre sale ekspozycyjne z tego czasu, luźne notatki, uwagi i relacje, do których udało się dotrzeć,<sup>46</sup> wszystko to nie pozwala co prawda odtworzyć tamtej ekspozycji, umożliwia jednak odczytanie niemal wszystkich jej wątków treściowych. I pod tym względem była to ekspozycja tak ogromnie złożona i zróżnicowana, że dziś patrząc na nią z trzydziestoletniego dystansu trudno ująć ją wspólnym mianownikiem i trudno znaleźć jedną wspólną ideę, której można by ją w całości podporządkować. Ekspozycja ta nie była na pewno pokazem wnętrz, choć zabytkowa architektura sal była jej nieodłącznym elementem, daleka była również założeniom ekspozycji rzemiosła artystycznego, choć ono stanowiło większą część jej eksponatów. Jak wolno przypuszczać, miała być zapewne ilustracją wszelkich przejawów działalności ludzkiej wywodzącej się z postępowych myśli i idei Oświecenia, a odnoszącej się do różnorodnych aspektów życia umysłowego, politycznego i artystycznego. Tak akrobatyczna interpretacja hasła „Muzeum wieku Oświecenia” pozwalała w rezultacie na bardzo swobodne, by nie rzec zupełnie dowolne, manipulowanie treściami implikowanymi przez zespoły eksponatów, często w sposób obcy ich istocie i historii.

Prezentacji ówczesnej ekspozycji najlepiej dokonać analizując w kolejności zwiedzania kilka przykładów wnętrz, zwłaszcza tych, które stanowiły istotne ele-

menty wykładu ekspozycyjnego. Sala tzw. „gobelina” na piętrze prezentowała rzemiosło z XVI i XVII w.; pokazane tam były renesansowe skrzynie, znakomite gobeliny wg projektów Rubensa oraz zespół XVII-wiecznych zbroi polskich. O ekspozycji sąsiedniego „saloniku amorków” wiemy tylko, iż zawierała rozmaite sprzęty z początku XIX w. związane z epoką napoleońską. Owalny salon środkowy poświęcony był Krzysztofowi Arciszewskiemu, admirałowi i generałowi związanemu legendą z Rogalinem. Był tam model XVII-wiecznego okrętu, były rozmaite militaria, portrety m.in. słynnego admirała, meble z tego czasu, był nawet i globus, wszystko to co nawet luźno było skojarzone z postacią patrona sali. W każdym razie jedno zasługuje na uwagę w ówczesnej ekspozycji tego wnętrza, a mianowicie, że była ona w ogólnym nastroju bliska historycznej aranżacji Zbrojowni, czyli dawnej od początku XIX w. funkcji tego pomieszczenia. W dużej sali od frontu zwanej dziś „galerią portretów”, umieszczono rzemiosło artystyczne z drugiej połowy XVIII w. Były tam więc interesujące meble polskie (m in. kolbuszowskie), ceramika (wyroby z Nieborowa, Korca i Delft?), kilim polski i zespół portretów szlacheckich z końca XVIII w. Ekspozycje zgromadzone w tej sali przedstawiały polską kulturę szlachecką z czasów przedrozbiorowych i w ogólnej narracji ekspozycyjnej (podobnie zresztą jak ekspozycja całego I-go piętra) zawierały treści „negatywne” – ilustrujące czasy Rzeczypospolitej Sarmackiej, które doprowadziły Polskę do katastrofy. Zgoła odmienną wymowę posiadała ekspozycja parteru. Tutaj dominowały wątki „pozytywne” naszej historii. Jedną z sal (obecnie „salon ogrodowy”), choć wyposażoną w meble i malarstwo rokokowe lub neorokokowe, poświęcona była nowatorskim prądom Oświecenia. Były tam portrety Woltera i Monteskiusza oraz wydania dzieł filozoficznych, które zapoczątkowały przemiany rewolucyjno-demokratyczne w Europie. Inne wnętrza (obecnie „gabinet herbowy”) nawiązywało do historii powstań zbrojnych i ruchów narodowo-wyzwoleńczych. Dalej ekspozycja mówiła o polskiej postępowej myśli demokratycznej i patriotycznej. W obecnej „sali biedermeier” znajdował się np. portret Lelewela w otoczeniu cytatów z jego pism skojarzonych z wyjątkami Manifestu PKWN. W innym jeszcze wnętrzu („obecnie „saloniku empire”) wyeksponowano tzw. „Gabinet J. I. Kraszewskiego” czyli zespół pamiątek, darów ofiarowanych pisarzowi w 1879 r. w 50-lecie jego twórczości, które on sam później przekazał do zbiorów

PTPN. Ekspozycja ta przekazywała wszystkie treści, które zawierała twórczość Kraszewskiego oraz jej rolę i znaczenie w społeczeństwie polskim pod zaborami. I w tym sensie nawiązywała do nurtów pozytywistycznych i narodowych w życiu umysłowym pod zaborami.

Podsumowując, wystawa z 1949 r. była pod każdym niemal względem eklektyczna i kompilacyjna. Była z założenia ekspozycją historyczną ukazującą w szkolnym skrócie i jednocześnie w dużym uproszczeniu nowożytne dzieje narodu polskiego. Była również ekspozycją dydaktyczną, by nie rzecz – propagandową. Idea jej, dziś to możemy ocenić, wychodziła na przeciw ówczesnym potrzebom społeczno-politycznym. Nie była natomiast konsekwentna w języku, w jakim przemawiała, który zakładał, chyba świadomie pewne niedopowiedzenia i wypaczenia. Bo jakżeż inaczej ocenić i wytłumaczyć np. związek neorokokowych mebli i dworskiego malarstwa czasów Ludwika XV, miśnieńskiej porcelany z rewolucyjnymi ideami wieku Oświecenia? Albo klasycyzujący klawikord pod portretem Lelewela? Nie w tym jednak rzecz. Bowiem problem tkwi: 1) w ówczesnych możliwościach zaplecza magazynowego; 2) w ogólnej atmosferze, którą wnętrza te mimo błędów swojej konstrukcji historycznej na pewno stwarzały. Duże pole do popisu pozostawiono interpretatorowi czyli przewodnikowi muzealnemu. Od niego bowiem i jego sugestywnego wykładu zależał w dużym stopniu efekt dydaktyczny nie tłumaczący się tak jednoznacznie samą ekspozycją.

Ekspozycja w pałacu znalazła uznanie przede wszystkim u władz, o czym świadczą entuzjastyczne relacje prasowe. Nie znamy natomiast jej odbioru społecznego. Krótco po jej stworzeniu spotkała się jednak z krytyką zwłaszcza ze strony niektórych pracowników muzealnych z dużym doświadczeniem i stażem. Przypomnieć tu można niezwykle ciekawy dokument anonim pt. *Koncept urzędzenia pałacu rogalińskiego*, napisany w formie żartobliwego listu do dyrektora muzeum przez jednego z pracowników, podpisanego Jan Mądry-polak-poszkodzie<sup>47</sup>, w którym jednoznacznie powiedziano, że program muzeum winien przede wszystkim spełniać funkcje naukowo-poznawcze, a niepropagandowe realizowane na życzenie władzy (*żeby się dyrektor byle czego nie bojał* – pisze autor listu).

Ekspozycja pałacu nie zmieniła się przez następne dziesięć lat. W międzyczasie dokonano jednak istotnej zmiany w dawnej galerii obrazów, która od 1949 r. mieściła pokaz sztuki i kultury ludowej<sup>48</sup>. Przy czym

nie była to odrębna ekspozycja etnograficzna. Przy założeniu, że ekspozycja w pałacu ilustrowała kulturę ziemiańską i wszystkie jej aspekty od tendencji zachowawczych po demokratyczne i postępowe; pokaz kultury ludowej stanowił pewnego rodzaju antynomie: ilustrował te wątki w dziejach narodu, które – jak historia miała wkrótce pokazać – stały się podwaliną współczesności. I tu również ekspozycja naukowa – „etnograficzna” przeplatała się z wątkiem dydaktyczno-propagandowym, bowiem i tu oprócz pokazów sztuki i kultury ludowej pojawiły się akcenty nawiązujące do powojennych zmian politycznych m. in. reformy rolnej czy kolektywizacji wsi.

W 1956 r. w związku z rewindykacją dzieł sztuki zabezpieczonych po wojnie przez ZSRR, odzyskano dawne rogalińskie zbiory malarstwa zdeponowane przedtem w Muzeum Narodowym w Warszawie i reaktywowano Galerię. Do historycznych pawilonów powróciła po części stara rogalińska kolekcja malarstwa, stanowiąca od początku XX w. jeden z najznakomitszych zbiorów w Polsce. Ekspozycja Galerii stanowi jednak problem zupełnie różny i wymaga samodzielnej, wnikliwej analizy.

Generalna zmiana ekspozycji wewnątrz miała miejsce w latach 1959–1960 i zbiegła się w czasie z remontem całego pałacu i pracami restauracyjnymi w tarku. Fakty te otwierają nowy etap w powojennej historii Rogalina bowiem, w związku z budową mostu na Warcie w Rogalinku i w ślad za tym ze znacznym skróceniem drogi z Poznania, wielokrotnie zwiększyła się liczba zwiedzających. Odświeżenie pałacu i zaaranżowanie nowej ekspozycji stało się więc już wtedy koniecznością. Autorem i animatorem tych zmian był ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego prof. Z. Kępiński. Wszystkie wnętrza otrzymały wówczas, wg projektu Z. Bednarowicza, nową kolorystykę ścian utrzymaną w jasnych i czystych barwach pastelowych. Również ekspozycja niewiele miała wspólnego z poprzednią. Zaniechano w niej większości wątków historycznych, zwłaszcza tych, których treść wiązała się bezpośrednio z dziejami Rogalina. Posłużono się natomiast inną zupełnie koncepcją. Według jej autora nowa ekspozycja w pałacu miała na celu przede wszystkim zaprezentować znakomity zespół dzieł rzemiosła artystycznego i malarstwa wkomponowany w naturalną scenografię wewnątrz, w ich formę i dekorację architektoniczną. Ekspozycja była wybitnie autorska i „artystyczna”. Zespoły eksponatów, choć w poszczególnych wnętrzach zestawiane były konwencjonalnie, nie czyniły jednak łącznie wnętrza,

jako historycznej czy funkcyjnej przestrzeni. W żaden więc sposób (pozaestetyczny) nie odnosiły się do historycznych funkcji formy i znaczeń poszczególnych pomieszczeń. Mimo, że zawierały niektóre obiekty o proveniencji rogalińskiej czy też odnoszące się do Rogalina lub rodziny Raczyńskich nie stanowiły również bezpośredniego odwołania do historycznej tradycji tego miejsca. Pomimo tego ekspozycja posiadała pewne, choć nieprawdziwe znamiona wewnątrz pałacowych. I w tym względzie tkwiło w niej niebezpieczeństwo błędnej, potocznej interpretacji. Cały zespół „pozornych” wewnątrz tego pałacu, którego historia w spopularyzowanej, niemal powszechnie znanej tradycji wiąże się z nazwiskiem Raczyńskich i ich zasługami dla kultury narodowej oraz walką o jej przetrwanie w okresie zaborów, był niemal automatycznie utożsamiany przez zwiedzających jako autentyczna pamiątka owej tradycji.

Ekspozycja w pałacu zorganizowana przez prof. Kępińskiego w niewielkim tylko stopniu brała więc pod uwagę owe uwarunkowania historyczne wynikające z miejsca, czasu i sytuacji zespołu rogalińskiego. Kierowała się natomiast ideą i zasadą aranżacji estetycznej. Stąd tak wiele w niej zestawień i połączeń nie mających innej legitymacji jak „dobre oko” autora. Niektóre z tych kontekstów są niemal szokujące (jak typowo przyściennie reprezentacyjne fotele ustawione wokół stołu w środku sali); inne bardziej dyskretne i mniej rzucające się w oczy swoją ahistorycznością i antyfunkcjonalnością (np. cztery rzeźbione skrzynie w jednym pomieszczeniu czy lustra zawieszane zbyt wysoko by mogły pełnić swoją funkcję). Podobnie żadna historyczna przesłanka nie przemawiała na korzyść pastelowej i mocno rozbiełonej kolorystyki ścian, choć była ona niewątpliwie przemyślana w szczegółach łącznie z następstwem barw w kolejnych salach i całymi zestawami kolorów wzdłuż amfilady. Ekspozycji prof. Kępińskiego nie można oczywiście analizować tylko pod kątem jej przystawalności do uwarunkowań historycznych; wręcz przeciwnie, tych uwarunkowań nie brała ona pod uwagę programowo, stąd język tej ekspozycji był zupełnie inny. Trudno ją w ogóle omawiać; jej idea i wartości wymykają się sfinalizowanym opisom historyka. Dla jej bliższego poznania posłużmy się więc po części pamięcią, wyobraźnią i – na ile to możliwe – ilustracjami<sup>49</sup>, mając jednak cały czas na uwadze przytoczone już tu zdanie prof. Malinowskiego, że zasada ekspozycji we wnętrzu może być również *kompozycja artystyczna, dobre oko, trafny wybór według jakiegoś*

*indywidualnego smaku, który trudno nawet zdefiniować.*

Aranżacja wnętrz rogałińskich przez prof. Kępińskiego przetrwała z małymi zmianami przez całe dziesięciolecie. Na początku lat siedemdziesiątych, głównie przez nieskoordynowane wypożyczenia i brak merytorycznej opieki, ekspozycja była stale zubożana i w sposób przypadkowy zmieniana. W efekcie idea „artystycznego pokazu dzieł sztuki” zatraciła się w zupełności. Brak jej zrozumienia spowodował, że z czasem zastąpiono ją (absolutnie niezgodnie z jej duchem) potocznie rozumianą koncepcją historycznego pokazu wnętrz od renesansu do biedermeieru. Była to koncepcja dosyć nieudana z wieloma lukami w jej dydaktycznym wykładzie, niespójna i często z zasadniczymi błędami historycznymi. W gruncie rzeczy ekspozycja ta zawierała wiele elementów poprzedniej aranżacji, ale dość gruntownie przeinterpretowanej. Tak więc np. dawna ekspozycja rzemiosła artystycznego i malarstwa z I poł. XVIII w. w „sali balowej” bez większych zmian kompozycyjnych zaczęła pełnić w nowej koncepcji funkcję wnętrza w stylu rokoka.

Okolo 1975 r. przy okazji prac studyjno-projektowych nt. konserwacji wnętrz pałacu, rekonstrukcji ich wystroju architektonicznego i tapicerii, podjęto również poszukiwania archiwalne i ikonograficzne zmierzające do odtworzenia dawnych funkcji i wyposażenia ruchomego wnętrza. Równocześnie też dokonywano próbných zmian i korekt ekspozycji, zwłaszcza tych pomieszczeń, dla których przy pomocy źródeł historycznych i ikonograficznych udało się ustalić pierwotne funkcje, rodzaj wyposażenia i dekoracji wnętrza. Tym sposobem na klatce schodowej przywrócono, na wzór istniejącej tu przed wojną, galerię portretów rodzinnych; podobnie wychodząc z historycznych przesłanek zaaranżowano nową ekspozycję tzw. „gabinetu herbowego”, dawnej reprezentacyjnej sali jadalnej, pokoju narożnego, który pełnił funkcję palarni oraz owalnego salonu „ogrodowego” o charakterze bawialni. Zmiany ekspozycji dokonywane po 1975 r. szły w kierunku: 1) odtwarzania i przywracania wszędzie tam, gdzie było to możliwe (a trudności wynikały ze względów technicznych, merytorycznych i braku odpowiednich obiektów) dawnych funkcji pomieszczeń oraz ich stylistycznego charakteru; 2) uwzględnienia tych wszystkich obiektów i elementów dawnego wyposażenia, których proveniencję udało się powiązać z Rogalinem oraz tych, które ze względu na swoją treść i formę wiążą

się z rodziną Raczyńskich i ich działalnością. Większość tych zmian miała charakter propozycji i prób określenia odpowiedniej formuły ekspozycji wnętrz w Rogalinie, była poszukiwaniem najbardziej właściwego języka aranżacyjnego dla charakterystycznych tu uwarunkowań. Mimo, że jak powiedziałem, były to tylko próby bardzo wyrwykowe i niekompletne (bo dotyczyły tylko niektórych wybranych wnętrz, a nie ekspozycji w pałacu jako całości) część z nich – jak się wydaje – zniosła z powodzeniem próbę czasu i zasługuje na uwagę przy opracowywaniu przyszłego scenariusza ekspozycji.

### Historyczne i metodyczne aspekty koncepcji nowej ekspozycji wnętrz muzeum w Rogalinie

Przystępując do podsumowania trzech omówionych wyżej zagadnień i wyciągnięcia wniosków przydatnych przy opracowywaniu koncepcji scenariusza nowej ekspozycji wnętrz rogałińskiego muzeum, należy jeszcze poświęcić kilka uwag zagadnieniom architektury i jej wystroju, które winny być przedmiotem szczegółowego i kompetentnego pod względem konserwatorskim projektu wnętrza. Dotychczasowe bowiem projekty, wykonane w latach 1974–1975 w ramach dokumentacji kapitalnego remontu pałacu, opierały się tylko na ogólnych wskazaniach konserwatorskich nie poprzedzonych badaniami architektonicznymi, ani jakimkolwiek studium historyczno-architektonicznym<sup>50</sup>. W rezultacie w wyniku dokonanych później odkryć i ustaleń, które w znacznym stopniu zdewaluowały wcześniejsze informacje o dziejach pałacu, projekty te w chwili obecnej są nieaktualne, gdyż wychodzą z błędnych lub niekompletnych przesłanek historycznych. W dużej mierze wymagają więc poprawek, czy nawet generalnych zmian. Problem jest również istotny dla samej ekspozycji, bowiem wiele elementów dekoracji architektonicznej, będących przedmiotem projektu, ściśle wiąże się z aranżacją plastyczną wnętrza, nie mówiąc o takich zagadnieniach, jak określenie prezentowanej przez to wnętrza funkcji, dominujących w nim treści historycznych i artystyczno-stylowych. Można wstępnie ustalić, że jako najbardziej uzasadniony sposób, czy rodzaj kształtowania ekspozycji rogałińskiej przyjąć należy wariant drugi i trzeci spośród opisanych w pierwszej części modeli. Rozwiązania te, charakteryzują się znaczną wartością historyczną i artystyczną dawnych

kompozycji, dość bogatym zestawem źródeł bezpośrednich, lub pośrednich pozwalających na rekonstrukcję tych kompozycji i w efekcie zakładają odtworzenie dawnych wnętrz, bądź to jako wierną rekonstrukcję przy pomocy oryginalnych sprzętów, bądź też w sposób ideowy posługując się obiektami zastępczymi. Rozwiązania takie, jak można sądzić, legitymują się najbardziej wiarygodnym w tym przypadku uzasadnieniem naukowym, wynikają z założenia, iż treści historyczne i artystyczne zawarte w obrazie siedziby rogałińskiej ukształtowanym w ciągu jej dwunastuletnich dziejów są na tyle ważne i wartościowe, że nie tylko upoważniają, ale zobowiązują do ich kultywowania. Należy więc uchronić tu w Rogalinie to wszystko, co jest dla tego pałacu najcenniejsze – co wyróżnia go spośród innych magnackich rezydencji tego czasu, czyli to, co stanowi o jego indywidualności. Z drugiej strony – ponieważ była to siedziba żyjących w określonych czasach – należy także wydobyc i zaznaczyć te wszystkie elementy, które o epoce i środowisku tym świadczą również w sposób typowy. Dopiero wówczas obraz Rogalina będzie historycznie prawdziwym i autentycznym, a przez to wartościowym.

Analiza dziejów pałacu i stylowych przemian jakie z biegiem czasu w nim następowały, przeprowadzona w oparciu o zastaną substancję zabytkową i interpretację źródeł historycznych, czyli spełnienie dwóch pierwszych postulatów wysuniętych przez prof. Malinowskiego na wspomnianej konferencji rogałińskiej, oraz przywołanie z tradycji i pośrednich źródeł historycznych owej niematerialnej sfery tych dziejów (zgromadzenie wiadomości o epoce, dawnych właścicielach i mieszkańcach, czyli realizacji tzw. postulatu środowiska kulturalnego) te trzy elementy zdają się upoważniać do wysuniętego wyżej wniosku, iż współczesna ekspozycja muzeum w Rogalinie winna pójść w kierunku odtworzenia i ukazania tych najważniejszych i najbardziej nośnych wartości. Środkami do jej realizacji muszą być: 1) rekonstrukcja wszystkich niezachowanych, a znanych z przekazów ikonograficznych i istniejących przed 1939 r. elementów wystroju architektonicznego wnętrz (tapicerie ścienne, dekoracja sztukatorska, kominki, piece itp); 2) przywrócenie wnętrzom ich dawnych, historycznych funkcji wynikających zarówno ze źródeł i tradycji, jak i z samego układu architektonicznego; 3) wypełnienie wnętrz obiektami i sprzętami w aranżacji zgodnej z funkcją, stylistyką zrekonstruowanego, czy zachowanego wystroju oraz wynikającej z zachowanych

źródeł i przekazów historycznych przy generalnym założeniu, że wykorzystane zostaną przede wszystkim te elementy wyposażenia, których proveniencję udało się powiązać z Rogalinem lub Raczyńskimi; 4) wprowadzenie (w warstwie tylko narracyjnej) do każdego wnętrza treści wiążących się z określoną osobą spośród dawnych mieszkańców lub określonym etapem czy faktem z dziejów pałacu; oczywiście i ta sfera ekspozycji musi legitymować się uzasadnieniem historycznym.

Elementami wyznaczającymi tak pojętą ekspozycję rogałińską będzie kilka wnętrz, które również w przeszłości pełniły najważniejsze funkcje i posiadały największe znaczenie, obecnie zaś – z tych samych zapewne względów, posiadają stosunkowo najbogatsze na swój temat źródła ikonograficzne. Trzeba więc postulować rekonstrukcję biblioteki na I piętrze, zrealizowanej w 1892–1894 r. wg projektów Z. Hendla oraz odtworzenie w salonie środkowym Zbrojowni, niewątpliwie najbardziej wartościowego wnętrza w pałacu z czasów Edwarda Raczyńskiego, zachowanego zresztą bez większych zmian do 1939 r. W jednym i drugim wypadku nie ma właściwie żadnej, dającej się historycznie wytłumaczyć alternatywy, natomiast za przywróceniem form sprzed 1939 r. przemawia nie tylko ich historyczna i artystyczna wartość, ale również istnienie bardzo bogatej, niemal kompletnej dokumentacji ikonograficznej. W miejsce biblioteki hendlowskiej można by, albo postulować realizację starych projektów Kamsetzera niszcząc zachowany sztukatorski plafon z końca XIX w. (co ze względów konserwatorskich byłoby nie do przyjęcia, bowiem wiadomo, że projekty klasycystyczne nigdy nie były wykonane), albo zaprojektować zupełnie nową „stylową” architekturę tego wnętrza. Ten ostatni sposób rozwiązania zaproponowano w projekcie PKZ-owskim, co od razu spotkało się z ostrą krytyką Rady Ochrony Dóbr Kultury i Generalnego Konserwatora Zabytków. Natomiast przywrócenie tu biblioteki wg stanu sprzed 1939 r. aczkolwiek uciążliwe technicznie, wymaga tylko wiernej realizacji zachowanych szczęśliwie oryginalnych projektów Z. Hendla. Wnętrze natomiast centralnego salonu na piętrze posiada zachowaną w znaczym stopniu dekorację architektoniczną dawnej Zbrojowni i, jak wskazuje doświadczenie kilku ostatnich prób, nie pozwala na żadną trafną aranżację nowej niehistorycznej ekspozycji. Oczywiście i tutaj nie wchodzi w rachubę usunięcie tych sztukaterii, chociaż istnieją wcześniejsze, znakomitej klasy projekty klasycystycz-

ne, które w pewnej części były przed ok. 1810 r. zrealizowane. Pozostawiając więc obecny wystrój architektoniczny jesteśmy niemal zmuszeni do jego uzupełnienia o całą kolekcję historyczną, która dopiero w sumie z wystrojem złoży się na właściwą dla tego wnętrza atmosferę, nawet jeśli trzeba będzie posłużyć się w części rekonstrukcjami czy falsyfikatami niektórych obiektów. Ważniejsza w tym wypadku jest bowiem zgodność z historyczną aranżacją tego wnętrza, o której zresztą dość szczegółowo informują nas źródła i której odtworzenie nie powinno stanowić pod względem formalnym trudności.

Zaaranżowanie dwóch najważniejszych wnętrz piętra w ich dawnym kształcie, pociąga w konsekwencji konieczność użycia podobnej metody wobec pozostałych pomieszczeń pałacu. Nie może więc chyba budzić wątpliwości zamysł, ażeby w dwóch sąsiadujących ze Zbrojownią pokojach stworzyć wnętrza *chambre de compagne*, jak nazywano je w końcu XVIII w., czy „bawialni”, jak potocznie określano w XIX w. na początku XX stulecia. Wobec tego, że o szczegółach ich wyposażenia niewiele wiemy, stopień dowolności w komponowaniu ekspozycji będzie stosunkowo duży, uzależniony tylko od wystroju architektonicznego (w obydwu wypadkach późnoklasycystycznego) i przyjętej dla nich funkcji oraz wynikających z niej ogólnych zasad kształtowania tego rodzaju wnętrz na przełomie XVIII i XIX w. Kolejne dwa pomieszczenia na piętrze, w obu traktach jego północnej części, pełniły przez cały czas aż do 1939 r., rolę reprezentacyjnego apartamentu gościnnego i do tej funkcji należy również powrócić w nowej ekspozycji. Wynika to nie tylko z tradycji i przekazów historycznych, ale także z faktu, iż chcąc przykładem Rogalina zilustrować również typową rezydencję szlachecką z XVIII i XIX w., należy ukazać wszystkie rodzaje wnętrz w niej występujących w sposób zgodny z regułami epoki i determinantami samej architektury.

Najważniejsze wnętrza na parterze pałacu również powinny otrzymać ekspozycje nawiązujące do tradycji i zgodne z funkcją jaką w przeszłości pełniły. I tak na przykład ekspozycja owalnego salonu ogrodowego w formie kameralnego „pokoju towarzyskiego” jest jednoznacznie zdeterminowana architekturą i wystrojem wnętrza, któremu należy przywrócić dekorację sztukatorską w stylu wczesnego Ludwika XVI, znaną z inwentaryzacji Hendla, oraz adamaszkowe tapicerie ściennie opisywane jako *różowo-malino-we w duży deseń kwiatowy o motywach rokokowych*.

Podobnie rekonstrukcja wnętrzy sypialnych możliwa jest tylko w pełniących dawniej tę funkcję i przystosowanych do niej przez formę architektoniczną, dwóch pomieszczeniach w części północnej, gdzie również należy odtworzyć obciążenia ścian oraz zrekonstruować wnęki i przywrócić w nich kominki lub piece. Nie budzi także wątpliwości aranżacja pałacowej jadalni w dużym, sąsiadującym z salonem pomieszczeniu w trakcie ogrodowym, nazywanym już w końcu XVIII w. *salle à manger* i utrzymującym ten charakter aż do 1939 r. Znacznie większej ostrożności i wnikliwości wymaga natomiast określenie ekspozycji tzw. „pokoju herbowego”, który oddziela zespół apartamentów prywatnych w północnej części parteru od centralnego salonu. Pokój ten przed 1939 r. nazywany był zwyczajowo „bawialnią”, jednak jego właściwa dawna funkcja to reprezentacyjne pomieszczenie z tradycyjnym rodowym programem. Potoczna jego nazwa „pokój herbowy”, czy rzadziej używana „błękitny”, wiązała się z fryzem z herbami Nałęcz i Ogończyk haftowanym na błękitnym adamaszku stanowiącym obicie ścian, samo zaś wnętrze od dawna zawieszane było rodzinnymi portretami i zawierało wiele pamiątek<sup>51</sup>. Tradycja ta powinna być zachowana również w nowej ekspozycji wnętrza, którego charakter najlepiej określić w związku z tym jako reprezentacyjny gabinet.

Przyjmując opisaną wyżej koncepcję nowej ekspozycji i propozycje określające charakter najważniejszych wnętrz, pozostaje się w zgodzie z tradycją, zostawiając jednakże szeroki margines swobody w aranżacji wielu szczegółów kompozycji przestrzennej i rozwiązania plastycznego. Źródła jakimi dysponujemy nie informują bowiem aż tak szczegółowo o rodzaju sprzętów, czy sposobie ich ustawienia we wnętrzu. Częściej wymieniają lub pokazują tylko najważniejsze fragmenty wnętrza, czy zespół mebli, bądź najcenniejsze dzieła. Jednak przekazy te, w połączeniu z zachowanymi bądź zrekonstruowanym wystrojem architektonicznym, stanowią już wystarczającą podstawę do zaaranżowania ekspozycji zgodnej z regułami komponowania wnętrz historycznych. Wprowadzenie zaś do ekspozycji drobnych akcesoriów lub sprzętów ilustrujących kulturę materialną „życia codziennego” ożywi te wnętrza i przybliży zwiedzającym postaci i fakty związane z tym miejscem oraz ułatwi przyswojenie całego wykładu ekspozycyjnego.

Do pełniejszego przedstawienia szczegółów scenariusza nowej ekspozycji wnętrza w pałacu rogaliń-



skim konieczne będzie jeszcze opracowanie sumaryczno-porównawczego zestawienia, gdzie prócz najważniejszych wiadomości historycznych, zawarte będą także uwagi i propozycje odnośnie rekonstrukcji wystroju architektonicznego oraz charakteru i funkcji poszczególnych wnętrz, elementów ich wyposażenia wraz z określeniem dominującego stylu lub epoki i prezentowanych treści (ideii, postaci, faktów). Zestawienie to pozwoli spojrzeć na przyszłą ekspozycję wnętrz w sposób syntetyczny, przeanalizować ją pod kątem historyczno-naukowym i wizualno-plastycznym (przestrzennym i kolorystycznym) oraz narracyjnym, czyli we wszystkich aspektach, w których ekspozycja będzie potocznie odczytywana przez zwiedzających.

## Wnioski końcowe

Zespół wnętrz w pałacu to oczywiście tylko część przyszłej ekspozycji muzeum. Mimo, że stanowić będzie element najważniejszy, o największym ciężarze gatunkowym w całej ekspozycji, już teraz należy zdawać sobie sprawę, że towarzyszyć mu będzie odrębna ekspozycja malarstwa w przylegającym do pałacu budynku galerii, że do zwiedzania udostępniony zostanie zespół parkowo-ogrodowy, łącznie z zabudowaniami gospodarczymi wokół dziedzińca, a także kaplica-mauzoleum. W przyszłości również wnętrza odbudowanej ujeżdżalni i może także odrestaurowanej wozowni zostaną przeznaczone na cele ekspozycji muzealnej. Cały ten kompleks przestrzenny, uchodzący za jedno z ciekawszych założeń pałacowo-ogrodowych z końca XVIII w. w Polsce, pełnić ma w przyszłości wielorakie funkcje muzealne i turystyczno-oświatowe. W przeszłości stanowił on harmonijny i spójny organizm, trzeba więc, by również jako instytucja muzealna nie zatracił swojej jednorodności. Jednak sformułowanie szczegółowego programu przyszłej działalności całego muzeum rogałińskiego musi stać się przedmiotem innego opracowania. W tym miejscu trzeba tylko stwierdzić, że założenia i koncepcje ekspozycji poszczególnych elementów zespołu winny posiadać wspólny mianownik wynikający z jednakowego ich rodowodu. Mogą być nim dzieje Rogalina i działalność jego właścicieli.

Wprowadzeniem do tak szerokiego programu muzealnego i jednocześnie przewodnikiem historycznym po założeniu pałacowym powinna być ekspozycja wstępna usytuowana w „jałowym” odcinku drogi zwiedzających, pomiędzy holem recepcyjnym i kasą

biletową w oficynie północnej a zespołem wnętrz korpusu głównego. Na odcinku tym projektuje się lokalizację wszelkich funkcji obsługowych na rzecz zwiedzających (punkty sprzedaży wydawnictw, szatnię, wymianę obuwia itp.). W długim korytarzu w galerii łącznikowej oraz w dwu przylegających do niego pomieszczeniach istnieje natomiast możliwość urządzenia ekspozycji „wstępnej” o charakterze historycznym, ilustrującej przy pomocy ikonografii dokumentów, fotografii i plansz, a także lapidariów i pojedynczych dzieł sztuki (np. portretów) dzieje Rogalina, zarówno historię pałacu wraz z przedstawieniem wyników badań architektonicznych i przebiegu prac konserwatorskich, jak również historię rodziny Raczyńskich.

Tego rodzaju wystawa zapozna już na wstępie zwiedzających z problemami ogólnymi, których szczegółowe ilustracje będą zawarte w ekspozycji pozostałych członków muzeum (zwłaszcza we wnętrzach pałacu i galerii obrazów), co tym samym odciąży te ekspozycje z nadmiernego bagażu treści ogólnohistorycznych.

\* \* \*

Przedstawiając pod dyskusję powyższą koncepcję programu przyszłej działalności muzeum rogałińskiego oraz propozycje scenariusza ekspozycji wnętrz pałacowych, chciałbym podkreślić pilną potrzebę, by pod kątem wyraźnie określonych celów ekspozycyjnych zweryfikować plany remontowe i sensownie zaplanować działania konserwatorskie. Konieczne jest także uświadomienie sobie ewentualnych potrzeb w zakresie obiektów ekspozycyjnych i odpowiednie ukierunkowanie polityki zakupów.

## Przypisy

1. Konferencja odbyła się w dniu 25 lipca 1974 r. z następującym programem: G. Wróblewska - *Wnętrza polskie XIX w.*; Z. Dolczewski - *Ikonoграфия wnętrz zachodnioeuropejskich z XVIII i XIX w.*; J. Paszkiewicz - *Wnętrza i meble Wilanowa*; J. Gostwicka - *Wnętrza wawelskie*; B. Maszkowska - *Nieznanne przykłady ikonografii wnętrz rezydencji angielskich i polskich*. Z wygłoszonych referatów opublikowano: G. Wróblewska, *Polskie wnętrza ziemiańskie w XIX wieku*. „Muzealnictwo” 1975 nr 23 s. 124-140; pozostałe materiały i głosy w dyskusji nagrane na taśmie przechowywane są w Muz. Rogalinie (stąd niektóre cytaty z podsumowania dyskusji przez prof. K. Malinowskiego).

2. Zamierzeniem autora jest opracowanie historyczno-artystycznej monografii zespołu pałacowego w Rogalinie. Dotąd w charakterze przyczynków opublikował on: *Nieznana kaplica w pałacu Raczyńskich w Rogalinie*, „BHS” t. 41: 1979 nr 4 s. 397–412; *Ze studiów nad ikonografią zespołu pałacowego w Rogalinie*. cz. I *Plany i projekty architektoniczne ze zbiorów dawnego archiwum Raczyńskich w Rogalinie*. „Studia Muzealne” t. 12: 1977 s. 79–106; jw. cz. II *Pomiary inwentaryzacyjne, szkice i projekty z tzw. „Teki Z. Hendla”*. „Studia Muzealne” t. 14 w druku.
3. Omówienie znanej i zachowanej ikonografii wnętrz rogałińskich znajdzie się w przygotowywanej III części „Studiów...” Varia.  
Widoki architektoniczne i pejzażowe. Kartografia. Ikonografia wnętrz (dla „Studiów Muzealnych” t. 15). Natomiast niektóre aspekty historii wnętrz pałacu, w kontekście przeobrażeń samej architektury były poruszane w cz. I i II cytowanych *Studiów nad ikonografią...* na marginesie prezentowanych tam planów i projektów architektonicznych.
4. J. Gostwicka, *Wnętrza wawelskie* – referat na konferencji w Rogalinie 1974, cyt. z nagrania magnetofonowego.
5. Systematyka powyższa opiera się na własnych spostrzeżeniach autora; również kwalifikacje poszczególnych muzeów wynikają tylko z ogólnej znajomości ich ekspozycji opartej na opracowaniach popularno-naukowych i niektórych monograficznych; badania na szerszą skalę nie były jeszcze pod tym kątem w Polsce prowadzone.
6. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*. Warszawa 1980 s. 90–97.
7. Tamże s. 121–123.
8. J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. (Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach)* wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 1976 nr 248 s. 16–21.
9. Tamże s. 27–35.
10. Tamże s. 65–66.
11. Tamże s. 98.
12. K. Gołębnik, *Próba klasyfikacji źródeł informacji w muzealnictwie*, „Muzealnictwo” 1977 nr 24 s. 9.
13. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973.
14. Budowlane dzieje pałacu oraz interpretacja jego architektury omówione są wyczerpująco w pracy: Z. Ostrowska-Kęłowska, *Architektura pałacowa 2 połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969; nowe ustalenia i uzupełnienia por. przypis 2, 3 i 15.
15. W. Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*. Londyn 1975 (z rękopisu wydał E. Raczyński) s. 77–78.
16. Poszyt „Regestra J. P. Szawelskiego od Dnia Pierwszego Lipca Roku 1775 do Dnia Pierwszego Lipca Roku 1776 zawierające w sobie Expensa kuchenne, Zasługi i Strawne Ludzi Dworskich...” Woj. Archiwum Państw. w Poznaniu (WAPP), Majątek Rogalin 35.
17. Napis na pomniku nagrobowym Edwarda Raczyńskiego w Zaniemyślu wystawionym przez jego żonę Konstancję.
18. O zmianach we wnętrzach pałacu poczynionych przez Edwarda Raczyńskiego por. M. Pawlaczyk, *Nieznana Kaplica...*, op. cit. s. 407–410.
19. „Przyjaciel Ludu” 1838 nr 44 s. 345–346; 1838 nr 51 s. 402–403; 1842 nr 40 s. 319; „Tygodnik Ilustrowany” t. 1: 1859 nr 8 s. 60–61; t. 5: 1862 nr 141 s. 228–229; Księgozbiór Naukowy Ossolineum”, Biblioteka Naukowa Zakładu im. Ossolińskich. Lwów t. 9: 1844 s. 172–175.
20. E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*. Londyn 1964 s. 124–126 (cytat z pamiętników Atanazego).
21. WAPP, Majątek Rogalin 21 (poz. 11–33, 77), 22, 36 (poz. 1) i in. O działalności mecenasowskiej Edwarda Raczyńskiego wyczerpująco pisze A. Wojtkowski, *Edward Raczyński i jego dzieło*, Poznań 1929, gdzie również szczegółowe źródła.
22. E. Raczyński, *Rogalin...*, op. cit. s. 176.
23. *Listy Andrzeja Edwarda Koźmiana*, Lwów t. 3: 1894 cz. 2 s. 167 (list z dn. 24 kwietnia 1858 r.).
24. Relacja zarządcy dóbr rogałińskich G. Busse’go, wg.: St. Wasylewski, *Obóz powstańców w Rogalinie w r. 1848*. „Kronika Miasta Poznania” 1936, nr 1 s. 133.
25. E. Raczyński, *Rogalin...*, op. cit. s. 164 relacjonując wypowiedź C. K. Norwida.
26. Wypowiedź M. Handelsmanna, cyt. za A. Ryszkiewicz, *Uwagi o sztuce portretowej Rodakowskiego, Portret Rogera Raczyńskiego*. „Studia Muzealne” t. 3: 1959 s. 116.
27. M. Walewska, *Polacy w Paryżu, Florencji i Dreźnie. Sylwetki i wspomnienia*. Warszawa 1930 s. 242.
28. M. Mottly, *Przechadzki po mieście*. Warszawa 1957, t. 1 s. 217.
29. M. Walewska, *Polacy...*, op. cit. s. 248.
30. Z listu budowniczego J. Łakińskiego do Z. Hendla z 7.XI-1892 r. w sprawie przebiegu prac budowlanych w pałacu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gabinet Rycin, tzw. „teki Z. Hendla” sygn. MNK III-PI 4288. O restauracji pałacu w latach 1891–1894 oraz o przekazach ikonograficznych z tego czasu szczegółowo: M. Pawlaczyk, *Ze studiów...*, cz. II.
31. Z. Hendel, *Rogalin*, „Architekt” R. 1: 1900–1901 z. 12 s. 200.
32. Z. Hendel, *Pałac w Rogalinie*, „Architekt” R. 3: 1902 z. 5 s. 54–55.
33. List J. Łakińskiego, por. przypis 36.
34. Relacja p. Marcina Stachowiaka, nagranie rozmowy z 1979 r. w zbiorach archiwum Muzeum w Rogalinie.
35. E. Raczyński, *Rogalin...*, s. 13.
36. M.in. kilkanaście fotografii, por. przypis 3.
37. *Wycieczki po prowincji. Rogalin*, „Kurier Poznański” nr 140 z dn. 26 III 1927 (R. 22) s. 17.
38. M. Halanowa, *Na zamku w Rogalinie*. „Dziennik Poznański” nr 291 z dn. 19 XII 1933 (R. 75) s. 2 przedruk za „Slevesky Denik” nr 280 (1933).
39. Por. M. Halanowa op. cit. oraz St. Wasylewski, *Wspomnienia i szkice znad Warty*. Poznań 1973

- s. 31–32; A. Fiedler, *Mój ojciec i dęby*. Poznań 1978 s. 115.
40. L. Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*. Wrocław 1952 s. 106.
41. Z listu C. K. Norwida do K. Górskiej, cyt. za E. Raczynski, *Rogalin...*, op.cit.s. 164–165.
42. I. Domeyko, *Listy do Władysława Laskowicza*. Warszawa 1976 s. 304; 408, 434, 457 (pisane z Santiago 1870–1874) oraz E. Raczynski, *Rogalin...*, op.cit.s. 186–188.
43. E. Raczynski, *Wspomnienia Wielkopolski to jest Województw Poznańskiego, Kaliskiego i Gnieźnieńskiego*. Poznań 1843 t. 2 s. 54–55.
44. Dokumentacja została wykonana w Pracowni Projektowej PP PKZ w Poznaniu pod kierunkiem mgr inż. arch. W. Kasprzyckiego.
45. Z przedmowy K. Malinowskiego do przewodnika M. Pawlaczyk, *Pałac w Rogalinie. Muzeum Wnętrz i Galeria Malarstwa*. Poznań 1974, wyd. I.
46. Analizę pierwszej ekspozycji we wnętrzach Rogalina opieram na kilku zachowanych fotografiach, relacjach pracowników (m. in. mgr T. Ruszczyńskiej, dr. St. Błaszczyka i mgr P. Michałowskiego, za które serdecznie dziękuję) oraz zeszytach ze spisami obiektów z lat 1952–1959 (w archiwum Muzeum w Rogalinie).
47. Rękopis tego listu (?) przekazał w 1978 r. do archiwum Muzeum w Rogalinie ówczesny wicedyrektor MNP mgr J. Powidzki.
48. Ówczesna ekspozycja etnograficzna w galerii obrazów omówiona jest w: St. Błaszczyk, *Przewodnik działy kultury i sztuki ludowej w Rogalinie*. Poznań 1952.
49. Ekspozycja z ok. 1960 r. posiada częściową dokumentację fotograficzną, ogólnie znana jest również z kilku popularnych publikacji: F. Jaśkowiak, *Kórnik – Rogalin*, Poznań 1966 s. 45–62; *Muzeum w Rogalinie, informator MNP*. Poznań 1967; B. Zgodziński, *Kórnik – Rogalin, informator WOiT*. Poznań 1967; które analizując ją popełniają przytoczony wyżej błąd pojmowania jej jako pokazu wnętrz, a nie ekspozycji artystycznej.
50. Dokumentacja została wykonana w Pracowni Projektowej PP PKZ w Poznaniu pod kierunkiem mgr inż. arch. W. Kasprzyckiego.
51. Portrety rodzinne w większych zespołach znajdowały się w kilku znaczących wnętrzach pałacu m. in.: w opisywanym „pokoju herbowym”, sali jadalnej oraz klatce schodowej. Szczegółowo o portretach rodzinnych por.: M. Pawlaczyk, *Portrety Raczynskich. Przyczynek do dziejów rodziny i jej kolekcji*, mszps złożony do druku w Monografiach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

## Les intérieurs du palais de Rogalin Les problèmes d'exposition et l'importance des récits historiques et de la tradition

L'étude est consacré à la mémoire du professeur Kazimierz Malinowski, éminent muséologue, directeur de longues années du Musée National de Poznań et rédacteur en chef du périodique "Muzealnictwo". Elle est issue de l'inspiration du professeur sur un canvas de ses réflexions et conceptions à propos des expositions de musée dans les édifices résidentiels, exprimées dans son intervention au cours d'un séminaire à l'occasion du 25-ème anniversaire du Musée de Rogalin, en juillet 1974.

L'article constitue un ample essai de présentation de la problématique liée à l'histoire des intérieurs de Rogalin, donc aussi bien leur arrangement à l'époque où les Raczyński les habitaient et leurs destins pendant les guerres et les pertes subies, que leurs aménagements réalisés jusqu'à présent, dans le cadre de différentes expositions de musée. L'étude a pour but de mettre au point une documentation pour la discussion sur le scénario d'une nouvelle exposition à organiser après l'achèvement des travaux de renovation en cours ainsi que d'exposer l'attitude de l'auteur.

L'article présente d'abord (chapitre I-er) des commentaires méthodologique à propos des expositions des intérieurs dans les musées polonais, abritée par les résidences et une esquisse de caractéristique et de typologie de ces réalisations.

Le chapitre II fait voir les intérieurs historiques de Rogalin à la lumière des relations iconographique et des sources écrites. Il contient l'histoire des intérieurs, évoque les reconstructions successives et les changements de leur aménagement et équipement en rangeant ces processus au contexte de transformations des fonctions et de la signification idéologique des intérieurs, c'est-à-dire au contexte qui, en commun avec d'autres épisodes remarquables de l'histoire du palais et de ses habitants, fut à l'origine de la "légende de Rogalin" et contribue à l'invariabilité de celle-ci.

En effet, la légende de Rogalin, dans la même mesure au moins que la substance monumentale du palais et sa collection d'objets historiques, décide du caractère distinct et unique de Rogalin, elle contient des valeurs à y puiser pour la mise au point d'une nouvelle présentation de cette résidence.

Le chapitre III fait état de 3 expositions succesives des intérieurs du palais, qui avaient lieu au cours des dernières 30 années. La première exposition avait un caractère historique et illustratif présentant l'histoire politique et la culture matérielle et spirituelle de la Pologne au XVIII-ème et XIX-ème siècles, la deuxième – de 1961 – exposait l'artisanat artistique et la peinture du XVI-ème au XIX-ème siècle dans un arrangement esthétisant dû au professeur Z. Kepiński. La conception de la troisième, reposant sur l'agencement de l'exposition précédente, constituait une revue des intérieurs historiques à partir du style renaissance jusqu'à Biedermeier. Aucune des expositions ne considérait pourtant pas de prémisses et de valeurs découlant de l'histoire de Rogalin (ou les considérait dans une mesure insuffisante). Aménagées dans une architecture historique et pleine de signification symbolique elles n'étaient donc pas exemptes d'inconséquences et de défauts.

Au chapitre IV, l'auteur fait un résumé et formule des conclusions constatant que la conception ayant recours aux récits historiques et à la tradition se rapportant directement aux intérieurs anciens en ce qui concerne leur substance et leur forme est l'unique proposition justifiés concernant la méthode d'exposition des intérieurs du palais de Rogalin. La planche ci-jointe indique les détails du scénario projeté d'exposition des intérieurs ainsi que les propositions de vérification de ce projet.

## Graniczne i mieszane postaci modernizacji wystaw muzealnych (część trzecia)

Obraz modernizacji dawnych wystaw muzealnych uzyskuje swego rodzaju dopełnienie, gdy prócz form typowych zostaną wzięte również pod uwagę formy leżące na styku z innymi tendencjami projektowania wystawienniczego. Istnieje wiele takich typów granicznych i mieszanych. Niektóre z nich są szczególnie ważne dla powstawania odmian stylowych wystaw muzealnych w różnych krajach i miastach. Inne są typowe dla wystaw o określonym profilu tematycznym np. dla pewnych odmian muzeów historycznych, etnograficznych, lub archeologicznych.

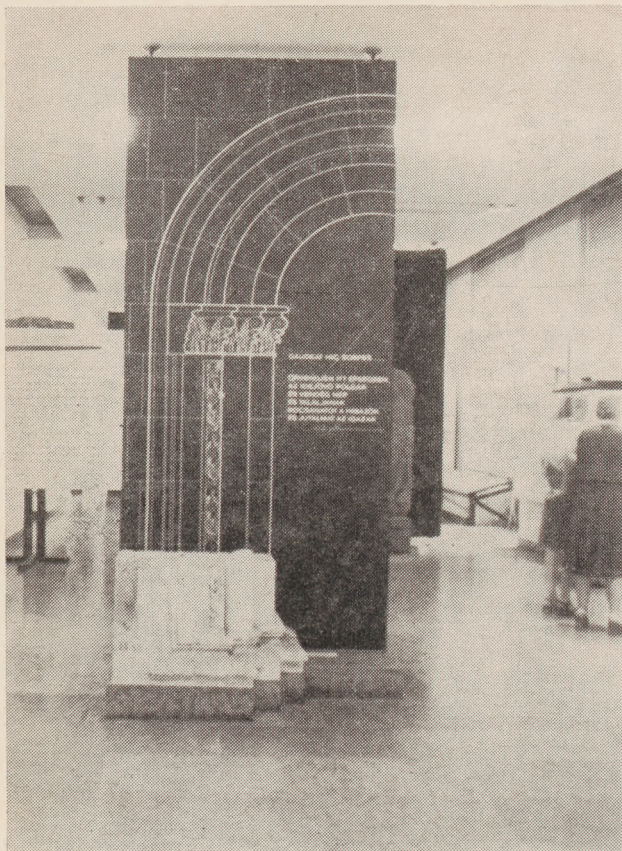
Rozważmy postaci modernizacji, które powstają w wyniku dołączania się do programu modernizacyjnego czterech innych programów 1. archaizacji 2. rekonstrukcji 3. tradycji i 4. konserwacji.

Programy te mogą dołączać się do niej pojedynczo, po dwa, lub trzy (w różnych zestawach!), albo wszystkie na raz. Daje to odpowiednio szerokie możliwości rozwiązań ekspozycji, różniących się między sobą ukierunkowaniem i strukturą. Liczba rozwiązań zwiększa się, gdy niezależnie od różnic w doborze czynników określających program projektowania, pojawiają się także zróżnicowania pod względem dominacji jednego czynnika nad innymi np.: gdy w programie projektowania opartego na połączeniu modernizacji z archaizacją, w jednym wypadku dominuje tendencja modernizacyjna, w drugim zaś archaizacyjna. Tym samym, przy danym doborze czynników programujących projektowanie mogą powstać rozmaite rozwiązania ekspozycji. Jest oczywiste, że im więcej czynników programujących projektowanie wchodzi w skład takich zespołów, tym większa jest możliwość powstawania zróżnicowań tworzących się na drodze dominacji jednych czynników, nad innymi. Wzajemne uzależnienia między poszczególnymi czynnikami programującymi mogą być bardzo rozmaite. Daje to również odpowiednią ilość rozwiązań (por. schemat s. 88).

Jest niewątpliwe, że wszystkie pięć tendencji projektowania, (gdyż liczyć tu należy także modernizację „czystą”, bez domieszek) stwarza sytuacje, w których dokonują się one na podłożu czegoś dawnego,

zastanego. Proces modernizacji dokonuje się tu w dwu płaszczyznach, 1) płaszczyźnie rzeczy fizycznych, które ulegają określonym zmianom, lub zostają zaprojektowane oraz 2) w płaszczyźnie „ideowej” (lepiej byłoby powiedzieć: „idei”) np. nowych i dawnych idei muzeologicznych, nowych i dawnych koncepcji estetycznych w architekturze, czy w plastyce np. koncepcji wnętrz architektonicznych, dekoracji, kompozycji przestrzennej, elementów ilustracyjnych itd.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że skrzyżowanie tendencji modernizacyjnej z innymi programami projektowania oznacza próbę połączenia kierunków sobie przeciwstawnych. Mimo tego pozoru (i mimo istnienia wypadków, które mogą go potwierdzać), zagadnienie to przedstawia się jednak inaczej. Przede wszystkim poszczególne tendencje projektowania wystaw muzealnych zawierają się w obrębie szerszego zagadnienia projektodawczego, którym jest adaptacja elementów odziedziczonych po minionych epokach do sytuacji norm, czy reguł obowiązujących, a przynajmniej dominujących we współczesności. Już w tym punkcie więc powstaje moment wspólny, nie pozwalający na radykalne przeciwstawienie modernizacji „czystych”, wszystkim wypadkom granicznym i mieszanym. Oczywiście, modernizacje „czyste” cechują się tym, że program ich polega na przewalczaniu tego, co dawne. Przypominając dokonaną w pierwszej części tego opracowania systematykę modernizacji, można zauważyć jednak, że tylko całkowite modernizacje realizują ów program w pełni, podczas gdy pozostałe jej typy, a więc zarówno modernizacje niepełne, jak fragmentaryczne są wobec zastanych elementów utworu muzealnego (np. wobec określonego wnętrza wystawowego, jego wyposażenia meblarskiego itp.) w jakimś stopniu tolerancyjne. Różnica między modernizacjami czystymi a mieszanymi nie polega więc na samej obecności w tych ostatnich momentu tolerancyjności wobec dawnego, lecz na odmienności racji, wedle których tolerancja ta (silniejsza, lub słabsza) jest dopuszczana, a tym bardziej aprobowana: o ile bowiem w wypadku niezu-



1. Rekonstrukcja portalu gotyckiego wykonana rysunkiem schematycznym. Autentyczny fragment wstawiony w odpowiednie miejsce rysunku, może być zlokalizowany przez widza w całości odtworzonej konstrukcji. Budapeszteńskie Muzeum Historyczne (Budapesti Történeti Museum)
1. Reconstitution d'un portail gothique faite selon la technique du dessin schématique. Le visiteur peut retrouver dans l'ensemble de la reconstitution un fragment authentique qui fut ajouté au dessin, à sa place convenable. Musée d'Histoire de Budapest (Budapesti Történeti Museum)

pełnych i fragmentarycznych modernizacji czystych tolerancja wobec elementów dawnych jest niejako wymuszona przez niemożność ich usunięcia, lub przekształcenia, o tyle mieszane i graniczne postaci modernizacji nie walczą z elementami dawnymi, nie usiłują ich neutralizować, przekształcać, a tym bardziej niszczyć, lecz włączają je świadomie do nowych rozwiązań muzealnych, wykorzystując dla kształtowania nowych elementów. Między elementami dawnymi i nowymi tworzy się tym sposobem harmonia współstnienia, nie oparta już tylko na zasadzie „bycia obok siebie”, lecz na rzeczywistej, wiążącej ją w całość kompozycji. Elementy dawne zmieniają wtedy

przeważnie swą pierwotną funkcję, znaczenie i działanie estetyczne, lecz dzięki włączeniu ich w nowe konteksty, stają się one dla nas jakoś „na nowo” aktualne: ich „życie” mimo, że już odmienne zostaje jednak zachowane.

Obecnym zadaniem będzie uporządkowanie wszystkich dających się wyróżnić odmian modernizacji granicznych i mieszanych oraz zbudowanie pewnego rodzaju ich systematyki. Przegląd taki jest potrzebny, może on bowiem dopomóc w zorientowaniu się wśród ogromnej liczby należących tu rozwiązań jednostkowych.

A. Na początku spróbujmy zdefiniować poszczególne tendencje projektowe, mogące dołączyć się do programu modernizacji „czystych”. Usunie to niebezpieczeństwo nieporozumień, które mogłyby powstać na tle różnic w interpretacji poszczególnych terminów. I tak:

1) **Archaizacja:** rozumieć tu należy zabieg projektowy mający na celu nadanie nowo kształtowanym elementom *p o z o r u d a w n o ś c i*. Czynność ta może być realizowana nawet w tych sytuacjach, gdy istnieje autentyczny, dający się zreprodukować zabytek: w wypadku archaizacji nie dochodzi bowiem nigdy do wiernej reprodukcji określonej „dawności”; elementy nowo zaprojektowane mogą być ukształtowane w taki sposób, że nie zatracają one przynajmniej niektórych cech kwalifikujących je z wyglądu jako rzeczy współczesne. Archaizacja polega więc wtedy na projektowaniu przedmiotów w zasadzie współczesnych i tylko „podcharakteryzowanych” (słabiej lub silniej) w kierunku „dawności”. Cechy zdradzające nowość tych przedmiotów występują w nich najczęściej *o b o k* cech „udających” dawność. Elementy archaizowane mogą być jednak zaprojektowane i w taki sposób, że pozór „dawności” obejmuje całość przedmiotu, dotykając w słabszym lub silniejszym stopniu wszystkie jego elementy składowe. Nadawanie pozorów dawności może dotyczyć też albo samej zewnętrznej strony przedmiotu np. jego cech stylowych, jego kompozycji, niektórych cech obróbki technicznej (np. „faktury”), materiału, z którego jest on wykonany itp. bądź struktury przedmiotu, świadomie „charakteryzowanej” na staroświeckość np. jego struktury znaczeniowej. Archaizacja nowo zaprojektowanych elementów wystawowych może być wprowadzana bardzo nieznacznie, lub tak niewyraźnie, że dopiero szczegółowa analiza pozwala odróżnić przedmiot archaizowany, od typowego falsyfikatu. Postać graniczną przedmiotów archaizowanych stanowią



2. *Quasi-rekonstrukcja*. Koncepcja hipotetyczna kopalnego gatunku ssaka z epoki oligoceńskiej, zawierająca szczegóły, których nigdy nie da się zweryfikować (np. ubarwienie sierści). Jednak dzięki znakomitemu rysunkowi, rekonstrukcja jest przekonywująca. Daje się zaakceptować jako naukowo prawdopodobna a przynajmniej jako naukowo niesprzeczna. Smithsonian Inst.; Waszyngton
2. *Quasi-reconstitution*. Conception hypothétique de l'espèce de mammifère de l'époque d'oligocène, contenant même certains détails impossibles à vérifier (par exemple: la teinte du poil). Pourtant, grâce au dessin parfait, la reconstitution est convaincante. Elle est acceptable en tant que scientifiquement probable et, au moins, scientifiquement non contradictoire. Smithsonian Inst. Washington

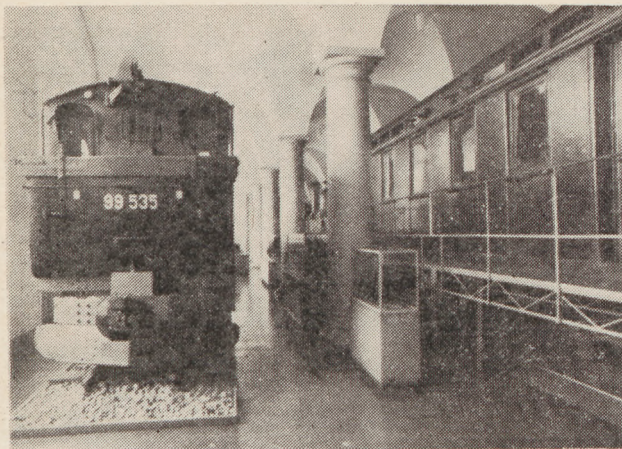
„pseudo-zabytki”<sup>1</sup> włączane np. jako elementy dekoracyjne do wystaw muzealnych i stanowiące przeważnie typową dla czasu ich powstania artystyczną interpretację, jakiejś mniej lub bardziej określonej „dawności” np. jakiegoś historycznego stylu, czasem kilka stylów dawnych, zespolonych w nową syntezę. Niekiedy jest to poza-stylowe, „na nowo wymyślone” przez projektanta uosobienie jakiejś „dawności w ogóle”.

2) **Rekonstrukcja**: jest zabiegiem projektowym nie mającym już do celu nadania określonym przedmiotom pozoru dawności, lecz zreprodukowanie, bądź zewnętrznych cech dawnego przedmiotu (rzeczy), bądź jego pierwotnej struktury. Przedmiot, który podlega rekonstrukcji nie musi być aktualnie daną rzeczą fizyczną (np. zabytkiem uszkodzonym, wtórnie przekształconym itp.); autentyk może w momencie dokonywania rekonstrukcji w ogóle nie istnieć np. może być całkowicie zniszczony jako obiekt. W wypadku takim rekonstrukcja prowadzi do wytworzenia rzeczy fizycznie nowej i jedynie nie-

które cechy tego przedmiotu (bo bynajmniej nie wszystkie!) wskazują na fakt odtworzenia. W jeszcze silniejszym stopniu nowość rekonstrukcji jako rzeczy fizycznej pokazuje się, gdy odtwarzany jest pewien ogólny typ przedmiotowy, albo schematyczna struktura przedmiotowa.

Przy reprodukowaniu nieistniejących już elementów przedmiotowych, lub całych przedmiotów może oczywiście dochodzić do złudzenia, że to co zostało wytworzone jest czymś dawnym w sensie rzeczy fizycznej, jednak nie o tego rodzaju cel i efekt tutaj chodzi. Zadanie rekonstrukcji bywa spełnione bowiem i w takich wypadkach, gdy elementy wyprodukowane i odtwarzające coś dawnego nie „ukrywają” swej fizycznej „nowości” i gdy wyraźnie kontrastują z autentyczną substancją zabytku. Reguła ta występuje szczególnie wyraźnie w tych wszystkich wypadkach, gdy rekonstrukcja nie dotyczy powierzchniowych cech przedmiotu, lecz budowy (np. gdy rekonstrukcja odtwarza dawną strukturę złoża geologicznego, zasadę konstrukcyjną zabytkowej budowli itp.). Elementy spełniające funkcję rekonstruowania mogą wtedy pod względem „materiałowym” być wyraźnie odmienne, od odtwarzanego przedmiotu. Zdarza się też, że taka materiałowa odmienność wprowadzana jest do rekonstrukcji celowo jako element informacyjny, który pozwala widzowi odróżnić co w danym wypadku jest autentycznym a co elementem odtworzonym. Zatarcie granic między elementami autentycznymi i odtworzonymi zwłaszcza, gdy te ostatnie stanowią w danym obiekcie wyraźną większość, może prowadzić do powstania pseudo-zabytków. Wartość informacyjna takich obiektów bywa w niektórych wypadkach dyskusyjna.

3) **Tradycja**: rozumiana w sensie tendencji projektowej jest bardziej wieloznaczna i tym samym trudniejsza do określenia. Można jednak określić ją najogólniej jako czynnik wyznaczający projektowanie zgodnie z systemem norm, czy wartości wykształconych w określonym rejonie kulturowym (np. w określonym kraju, mieście itp.) w czasie minionym, ale zachowujący swą ważność współcześnie. W wypadkach najczęstszych tradycja w projektowaniu muzealnym oznacza utrzymywanie się w ramach konwencji stylowych, lub kompozycyjno-przestrzennych, ale także konwencji „ideowych” (np. dotyczących idei muzeum, idei



3. Konflikt między architektoniczną „oprawą” wystawy (tu: między adaptowanym wnętrzem zabytkowym) a eksponatami. Powstała nonsensowna sytuacja ekspozycyjna (pociąg w salach barokowych?). Muzeum Komunikacji (Verkehrsmuseum), Drezno
3. Conflit entre les „cadres” architecturaux de l'exposition (ici: entre l'intérieur monumental adapté) et les objets exposés. Une présentation absurde a surgi (train dans les salles baroques?). Musée des Transports (Verkehrsmuseum) Dresde



4. Co dzieje się gdy we wnętrzu wystawy zabytkowej instalowane są urządzenia techniczne w sposób widoczny i kompozycyjnie przypadkowy (tu: gaśnica). Zbiory przyrodnicze w dawnym klasztorze na Strahowie (Praga), obecnie Muzeum Czeskiej Literatury
4. Ce qu'il se passe au cas où, à l'intérieur de l'exposition historique des équipements techniques sont installés de façon manifeste et accidentelle du point de vue de la composition. (ici: extincteur). Collection de sciences naturelles à l'ancien couvent de Strahow (Prague), actuellement siège du Musée de Littérature Tchèque

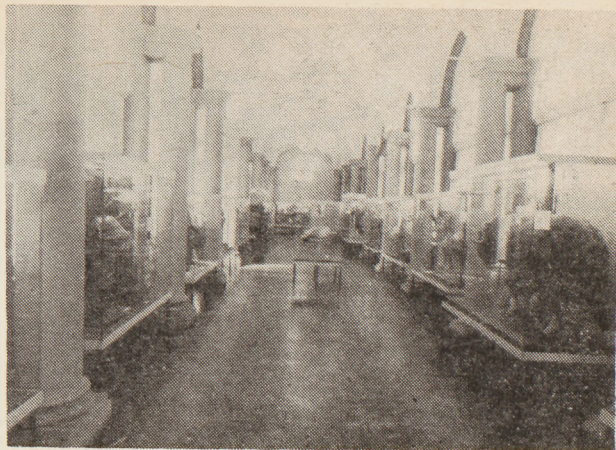
wystawy muzealnej, roli eksponatu w wystawie itp.). Konwencja taka może dotyczyć np. zestawień kolorystycznych, które w danym okręgu kulturowym są szczególnie preferowane, przez co rozwiązania powstające w tym okręgu są pod względem typu kolorystyki bardzo charakterystyczne, może ona dotyczyć materiału, z którego buduje się wystawy i który w danym rejonie kulturowym jest szczególnie lubiany i któremu przypisuje się szczególne wartości estetyczne itp. Tradycja ukierunkowując projektowanie często wyraźnie ogranicza jego skalę. W wypadkach skrajnych projektowanie „tradycyjne” oznacza wykluczenie możliwości tworzenia czegokolwiek nowego i nakazuje trzymanie się ściśle form dawnych. Formy te nie są przeważnie dostosowane do wymogów współczesności. Jak widać zatem, tradycja rozumiana w sensie czynnika ukierunkowującego projektowanie muzealne może mieć zarówno działanie pozytywne, twórcze, jak zachowawcze, negatywne i hamujące.

4) Pojęcie **konserwacji** jako ogólnie i jednoznacznie znane nie wymaga dodatkowych określeń. Należy zaznaczyć jedynie, że konserwacja może być czynnikiem ważnym nie tylko w strefie eksponatów lecz, że może ona obejmować wszystkie elementy utworu wystawowego. np. całą „oprawę” architektoniczną i meblarski wystrój wystawy. Dzieje się tak wszędzie tam, gdzie wystawa muzealna ma jako całość wartość zabytku kulturowego (np. jest zabytkiem dawnego muzealnictwa, dawnej nauki itp.). Zasada konserwacji może być w poszczególnych typach rozwiązań muzealnych rozmaicie ważna i mieć rozmaity zasięg. Są wypadki, kiedy stanowi ona jedynie czynnik towarzyszący projektowaniu, zdarzają się i takie, gdy stanowi ona czynnik główny, nadrzędny, wpływając ograniczająco na program modernizacji, a niekiedy nawet rekonstrukcji.

Z zestawień powyższych określeń wynika, że stosunkowo najbliżej siebie stoją programy archaizacji i rekonstrukcji. Oba mają bowiem u swego źródła twórczość i zarazem podporządkowane są intencji „powoływania do życia”, czegoś, co aktualnie nie istnieje. Różnica między nimi polega jedynie na sposobie „wskrzeszenia przeszłości”: archaizacja jest zabiegiem bardziej swobodnym i gdy chodzi o dokumentacyjną stronę odtworzenia tego, co dawne niekiedy przejawia beztróską aż do granic czystego kreacjonizmu: potrafi ona „wskrzeszać przeszłość” której nigdy nie było. Jest ona bardziej twórczością niż *sensu stricto* odtwarzaniem. Rekonstrukcja



natomiast, nawet jeśli zawiera elementy naukowej hipotezy lub gdy należy do typu tzw. rekonstrukcji rzekomych (*quasi-rekonstrukcji*<sup>2</sup>), ma zawsze charakter zabiegu naukowo-poznawczego. Czynnikiem twórczości, który jest w niej zawarty ma więc w pierwszym rzędzie charakter naukowy, koncepcyjny, a jeśli zawiera ona prócz niego element twórczości artystycznej, jest on zawsze podporządkowany normom naukowym, pełniąc wyraźnie służebną, nie zaś autonomiczną rolę. W wypadkach rekonstrukcji hipotetycznych lub *quasi-rekonstrukcji* elementy „wymyślone” przez autora są zawsze postawione w funkcji elementów naukowo dopuszczalnych (niesprzecznych). Mają one też zawsze charakter prowizoryczny tzn. ważność ich można w każdej chwili zawiesić, jeśli zostają wprowadzone w lukę, gdzie nie można na razie wstawić rzetelnie udokumentowanego faktu, zastępują go one na zasadzie możliwości i niesprzeczności. W momencie, gdy stajemy się w posiadaniu danych faktycznych, elementy hipotetyczne (lub niekiedy nawet czysto kreacyjne) zostają zastąpione faktycznymi. Archaizacja przeciwnie, jeśli nawet posługuje się danymi niezgodnymi z rzeczywistością, pozostawia je jako pełnoprawne i trwałe elementy utworu archaizowanego. Dzieje się to właśnie na zasadzie dopuszczenia w projektowaniu nie skrepowanego naukowym podejściem czynnika twórczego (owej *licentia poetica*) i indywidualnego sposobu „zobaczenia” czy też odczucia dawności. Autentyczność rekonstrukcji jest więc innego rodzaju, niż autentyczność archaizacji, realizuje się też w odmiennym płaszczyźnie wartości. O ile więc w wypadku rekonstrukcji mamy do czynienia głównie z płaszczyzną wartości naukowo-poznawczych, o tyle w wypadku archaizacji istnieje nadrzędność wartości artystycznych a przynajmniej estetycznych. „Prawda” archaizacji<sup>3</sup> jest czymś całkowicie odmiennym niż „prawda” rekonstrukcji: polega ona na trafności subiektywnego podpatrzenia tego, co dawne i zarazem na trafności interpretacji tej dawności w sposób współczesny. Archaizacje „nieprawdziwe” to tylko takie, którym można zarzucić artystyczną nieautentyczność, emocjonalną nietrafność (lub jak to się niekiedy określa w sztuce: „nieszczerość” (lub po prostu brak koncepcji twórczej (stąd falsyfikat nie jest właściwie archaizacją, a prostym sfalszowaniem dawności). Nieprawdziwość archaizacji nie ma więc nic wspólnego z błędnym pojmowaniem naukowej rekonstrukcji. Zdarza się



5. Rozwiązanie kompromisowe polegające na wstawieniu „luźnych” elementów wystawowych (gablot) z okazami przyrodniczymi do zrekonstruowanego wnętrza zabytkowego. Całość wystawy jest w rezultacie mało zwarta kompozycyjnie. Zwinger, Dreźnie
5. Une solution de compromis: installation des éléments d'exposition "incohérents" (vitrines) contenant des spécimens biologiques dans un intérieur historique reconstitué. En résultat, l'ensemble de l'exposition est peu cohérent du point de vue de sa composition. (Zwinger) Dresde

więc często, że archaizacje, które określamy jako trafne, są zarazem fałszywymi rekonstrukcjami.

W wypadku archaizacji poznanie naukowe może być oczywiście w jakiś sposób zaangażowane, zawsze jednak sprowadza się ono tylko do podłoża faktograficznego, na którym realizuje się właściwą koncepcję artystyczną przedmiotu. W konsekwencji często tylko drobny fragment przedmiotów archaizowanych i prawdziwych rekonstrukcji bywa identyczny. „Beztrakość” archaizacji polega na specyficznym posługiwaniu się wzorcem autentycznym jako materiałem, z którego buduje się kształt przedmiotu projektowanego. W wypadku archaizacji nie musi też bynajmniej dochodzić zawsze do uzupełnienia czegoś niekompletnego (np. danego przedmiotu jako rzeczy uszkodzonej) elementami „udającymi” części dawne, brakujące, „wymyślonymi” w sposób bardzo swobodny (twórczy, interpretacyjny itp.) przez autora. Archaizacja może również dobrze realizować się na drodze stwarzania całkowicie nowych przedmiotów, czy nowych typów przedmiotowych („niby dawnych”). Tym sposobem, w wyniku projektowania archaizacyjnego mogą powstawać oryginalne twory przedmiotowe obok autentyków, które traktowane są wówczas wyłącznie jako „kanwa twórcza”, lub model z którego artysta



6. Archaizacja planszy graficznej w wystawie przyrodniczej. Wnętrze muzealne pochodzi z XIX w. Plansza ukazuje zdarzenia z XVII w., dlatego też nadano jej podobieństwo do dawnego drzeworytu. (Dziś ta część ekspozycji już nie istnieje, została przebudowana na magazyny i pracownie). Muzeum Przyrodnicze PAN, Kraków. Stan z 1958 r.
6. Archaïsation d'une planche graphique à l'exposition des sciences naturelles. L'intérieur du musée date du XIX-ème siècle. Comme la planche présente des événements du XVII-ème siècle on lui donna la ressemblance à une ancienne gravure sur bois. Musée des Sciences Naturelles de l'Académie Polonaise des Sciences, Cracovie. Cette partie de l'exposition d'existe plus, elle fut reconstruite et transformée en magasin et laboratoires de musée. Etat de choses de 1968

czepie wątki. „Dawność”, którą się w procesie archaizacyjnym stwarza jest więc w pełnym tego słowa znaczeniu *d a w n o ś c i ą n o w ą* (nie ograniczającą się tylko do powstawania pewnej nowej fizycznej rzeczy – taki wypadek występuje bowiem również w rekonstrukcji!), która stanowi tym samym *n o w ą a u t e n t y c z n ą r z e c z y w i s t o ś ć*, postawioną jedynie w funkcji (bardzo, jak widać specjalnej!) nawiązywania do dawności, a naprawdę do jej kreowania. Dawność stworzona przez archaizację jest zawsze tworem efemerycznym: jej autentyczność trwa dopóty, dopóki trwa jej aktualna współczesność; gdy narasta nowy sposób „widzenia” dawności i zmienia się epoka, wtedy dawne style archaizacyjne tracą swój pierwotny sens. Nie potrafimy ich wtedy odczuć zgodnie z intencjami ich twórców, czy odbiorców dla których były one przeznaczone.

Jest np. bardzo charakterystyczne, że autentyczny sens dawnych archaizacji trzeba niekiedy naukowo

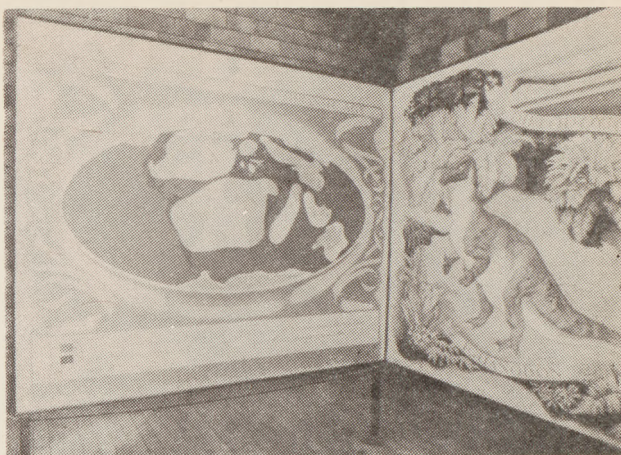
rekonstruować, by stał się on w naszym czasie zrozumiały. Archaizacje takie stają się też często zabytkami *sensu stricto*: mówią one nie tylko o ich własnym desygnacie (intencjonalnym patrząc od strony twórców tych archaizacji), lecz także o epoce, w której zostały one wytworzone. W przeciwieństwie do tego, rekonstrukcja jeśli jest tylko poprawna naukowo, zachowuje swą ważność i aktualność bez względu na czas i zmieniające się wraz z nim subiektywne sposoby „widzenia” dawności. I jeśli niektóre dawniejsze rekonstrukcje odrzucamy dziś jako nietrafne, czynimy to nie dlatego, że wydają się nam one naiwne artystycznie, nieporadne, czy śmieszne, lecz wyłącznie dlatego, że zawierają one merytoryczne błędy. Takie dawne, nawet błędne rekonstrukcje mogą oczywiście, podobnie jak dawne archaizacje, stać się *sensu stricto* zabytkami. Dzieje się to zawsze wtedy, gdy stanowią one ważny dokument poznania naukowego. Wiele tego rodzaju dawnych rekonstrukcji

odnaleźć można np. na wystawach muzealnych: są one zachowywane właśnie ze względu na swoje historyczne znaczenie. Wstawiane są one jednak zawsze wówczas w kontekst odpowiedni do aktualnego d z i s sposobu odczytania i oceny ich treści (np. w wystawach przyrodniczych rekonstrukcje dawne wprowadza się do rozdziałów mówiących o historii nauk przyrodniczych a wyłącza z sekwencji tematycznych mówiących o samej przyrodzie jako przedmiocie poznania naukowego).

Relacja między rekonstrukcją i konserwacją sprowadza się do określenia granic, w jakich w obu wypadkach zostaje określony przedmiot po uzupełnieniu, lub skorygowaniu jego pierwotnego stanu. W zasadzie „czysta” konserwacja (w praktyce *nb.* rzadko występująca – najczęściej bowiem *sub nomine* konserwacji występuje połączenie konserwacji i rekonstrukcji), ogranicza się do zabezpieczenia substancji zabytkowej i co najwyżej do jej zregenerowania. Uzupełnienia przedmiotu są w tym wypadku nie zawsze konieczne i jeśli są już wprowadzane, mają one charakter najbardziej potrzebnych wstawek, niekiedy techniczno-konstrukcyjnych i nie mających nawet funkcji rekonstrukcyjnej. Przeciwnie jest w wypadku rekonstrukcji; tam istotnym zabiegiem jest właśnie odtwarzanie, dopełnianie, przekształcanie w kierunku przywracania stanu pierwotnego. Przedmiot rekonstruowany podlega oczywiście zawsze zabiegom konserwatorskim, lecz stanowią one jakby tylko przygotowanie do właściwego działania rekonstrukcyjnego.

Ustalenia powyższe wskazują, że projektowanie mające na celu połączenie modernizacji z jakąkolwiek inną tendencją kształtowania przedmiotu np. z archaizacją, rekonstrukcją, czy konserwacją mogą prowadzić zarówno do rozwiązań harmonijnych, jak stawać się przyczyną sprzeczności w obrębie kształtowanego przedmiotu. Dołączenie się czynnika tradycji nadaje kształtowanemu przedmiotowi specyficzne zabarwienie „lokalne” (można np. po nim oznaczyć pochodzenie utworu muzealnego), bądź jak już wspominaliśmy powoduje ograniczenie skali programu projektowania. Wynik ostateczny zaprojektowanego i zrealizowanego utworu muzealnego (np. całości wystawy, zespołu eksponatów itp.) zależy od wzajemnych zależności między poszczególnymi tendencjami programującymi projektowanie.

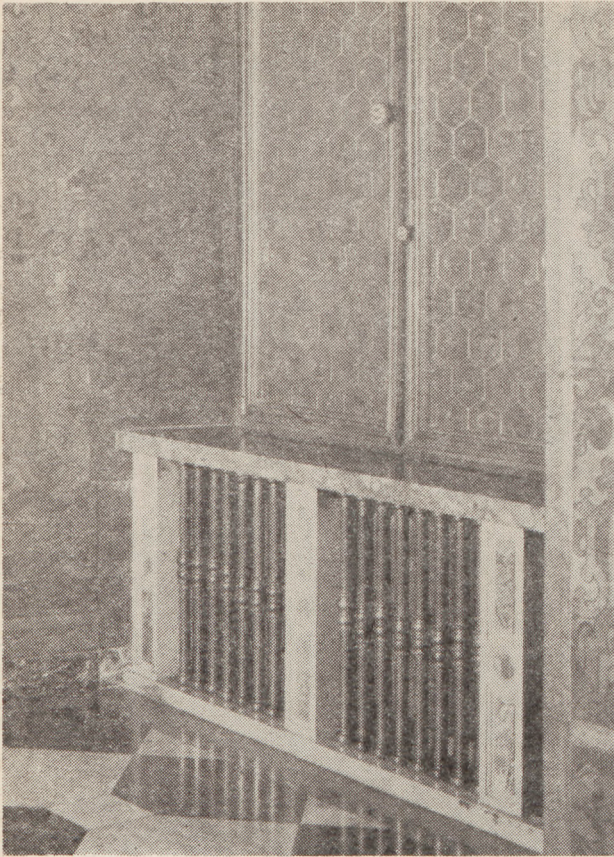
**B.** Spróbujemy obecnie wyjaśnić na czym polegają połączenia pomiędzy poszczególnymi tendencjami projektowymi i jak



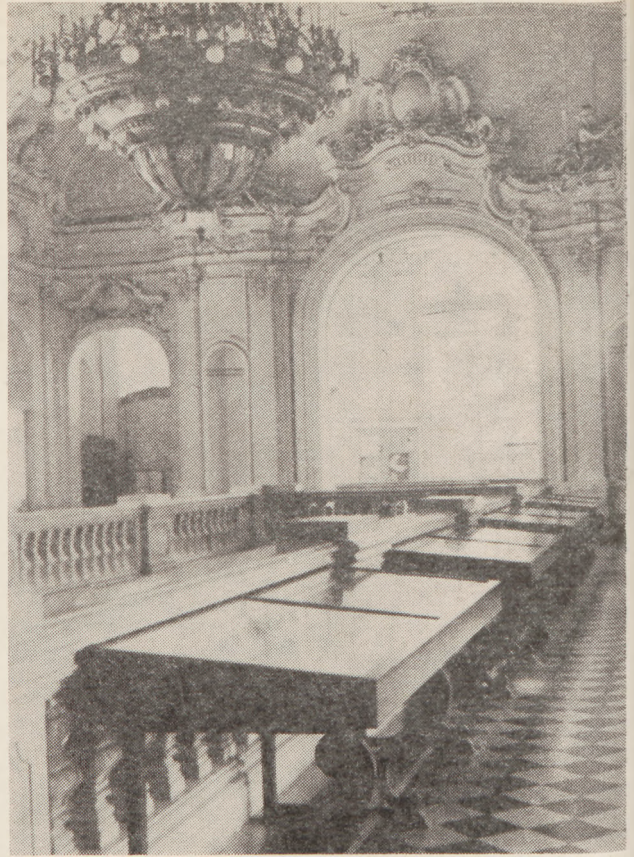
7. Archaizacja planszy graficznej na wystawie przyrodniczej. Wnętrze muzealne z połowy XIX w., lecz ucharakteryzowane na architekturę romańską. Plansza nawiązuje do malarstwa późnego gotyku. Tematyka planszy nie usprawiedliwia jednak takiej stylizacji (tematyka planszy: Świat w końcu epoki jurajskiej). Muzeum Historii Naturalnej (Museum of Natural History), Londyn
7. Archaïsation d'une planche graphique à l'exposition des sciences naturelles. L'intérieur datant du milieu du XIX-ème siècle déguisé en architecture romane. La planche évoque la peinture du gothique tardif. Pourtant le thème de la planche ne justifie pas de telle stylisation (la planche a pour thème: *Le monde à la fin de l'époque jurassique*). Musée d'Histoire Naturelle (Museum of Natural History), Londres

mają one wpływ na strukturę powstających w wyniku tych połączeń utworów muzealno wystawowych.

1) Wypadki polegające na połączeniu *m o d e r n i z a c j i* z *a r c h a i z a c j ą* są na ogół harmonijne wewnątrznie. Dadzą się one określić jako specjalne wypadki modernizacyjne. Zatknięcie obu tendencji dokonuje się przeważnie w zakresie kształtowania *s t y l u* utworów wystawowych, choć zdarza się niekiedy archaizacja treści wystawy. Gdy dochodzi do archaizacji stylowych wystawa „dobarwia się” w specjalny sposób, nabierając specyficznego (bo właśnie interpretowanego, nie odtwarzanego wprost i dosłownie) charakteru „dawności”. O ile, stylizacja wystawy na „dawność” (czy „staroświeckość”) nie jest przeprowadzana radykalnie tzn. o ile nie wiedzie do pastiszu wystawy dawnej, rozwiązania modernizacyjno-archaizacyjne mogą dawać niekiedy wyniki fascynujące współgraniem elementu nowoczesności z elementem „dawności”. Poziom artystyczny takich rozwiązań zależy głównie od trafności, z jaką projektujący potrafi nawiązać do określonej „dawności” (tu



8. Archaizacja współczesnego urządzenia technicznego we wnętrzu zrestaurowanego zabytku. Osłona grzejnika w stylu jakby renesansowym. Zamek Królewski na Wawelu, Kraków
8. Archaïsation d'une installation technique contemporaine placée dans un intérieur historique restauré. Protecteur du radiateur en style comme si renaissance. Château Royal du Wawel

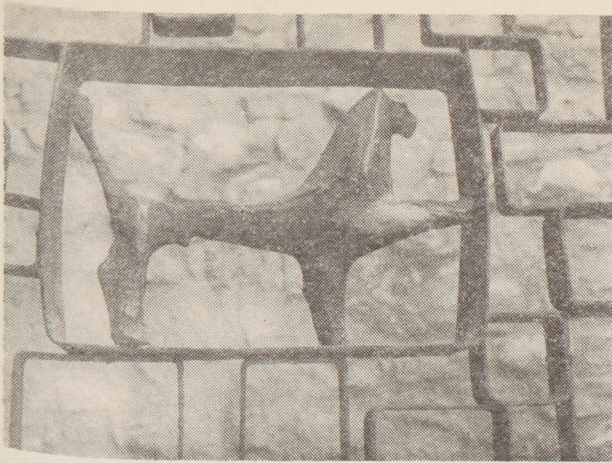


9. Archaizacja całego wnętrza wystawowego (typ archaizacji zupełnej): wnętrze czyni wrażenie autentycznego zabytku. Muzeum Gospodarstwa Wiejskiego (Mezőgazdasági Museum), Budapeszt
9. Archaïsation de l'intérieur de l'exposition dans son ensemble (type de l'archaïsation complète). L'intérieur donne l'impression d'un monument authentique. Musée de l'Agriculture (Mezőgazdasági Museum), Budapest

nawet do „dawności” stylowej, syntetycznej), lub stworzyć jakąś „dawność” fikcyjną przez siebie tylko wymagowaną. Chodzi tu głównie o nadanie tej, czy innej „dawności” odpowiedniego, trafnego artystycznie i tym właśnie przekonującego wyrazu. Popularne w niektórych muzeach wystawy zaprojektowane „w stylu retro” są typowymi przykładami takich rozwiązań.

2) Wypadki rozwiązań uwzględniających rekonstrukcję mogą dawać zarówno wyniki bezkonfliktowe, harmonijne, jak i wyniki wewnętrznie sprzeczne. Rodzaj ich zależy wtedy, nie tylko od ustalenia rejonów działania obu tendencji (tylko całkowita rozdzielność rejonów gwarantuje całkowitą bezkonfliktowość – to jednak zdarza się w praktyce

bardzo rzadko), ile od wzajemnej relacji obu tendencji wszędzie tam, gdzie przychodzi im działać równocześnie w obrębie jednego i tego samego rejonu (np. w obrębie ekspozycji, architektury wystawowej itp.). Dotyczy to wszystkich typów ekspozycji w równym stopniu więc ekspozycji humanistycznych (np. archeologicznych, etnograficznych czy historycznych) jak przyrodniczych i technicznych. W poszczególnych rozwiązaniach tendencja modernizacyjna może być partnerem równorzędnym, choć również może ona zdecydowanie dominować nad programem rekonstrukcyjnym. W grupie rozwiązań o dominującej roli modernizacji ważne są zwłaszcza rozwiązania architektury wystawowo-muzealnej we wnętrzach, które pozyskano w stanie znacznego zniszczenia (np. we



10. Archaizacja dokonana przez stosowanie rękodzielniczej obróbki surowego materiału (tu: kutego żelaza), mimo współczesnej formy kompozycyjnej. Krata zewnętrzna w Muzeum Zamkowym (Vármuseum), Budapeszt
10. Archaïsation réalisée par la transformation manufacturière du matériel brut (ici: du fer forgé), malgré sa forme de composition contemporaine. Grille extérieure au Musée du Château (Vármuseum), Budapest

wnętrzach gmachów zburzonych w czasie wojen, w dawnych budowlach historycznych wznoszonych z gruzów itp.). Gdy tendencja modernizacyjna ma swobodne pole do rozwinięcia się mogą powstawać rozwiązania fascynujące pod względem pomysłowości twórczej i artystycznego poziomu. Elementy wyraźnie nowoczesne zestawione są wtedy z dawnymi elementami zachowanymi w ich pierwotnym stanie, jak również z elementami rekonstruowanymi. Oryginalność tych rozwiązań wynika stąd, że projektanci nie stawiają sobie za cel odtworzenia dawnego gmachu muzealnego, posługują się jego substancją zabytkową tylko jako tworzywem budując całkowicie nowe, pod względem stylowym i kompozycyjnym, twory architektoniczne. Rekonstrukcja niektórych elementów dawnej substancji zabytkowej potrzebna jest wtedy wyłącznie po to, aby zachowane resztki, mimo zmiany kontekstu w którym mają się one znaleźć, nie utraciły swej identyczności, np. aby było zawsze uwidocznione, że one były one pozostałościami względnie, czy one są one jako fragmenty jakiejś dawnej całości.

Jest bardzo ważne, że w rozwiązaniach tego rodzaju postać nowego utworu architektonicznego może być projektowana już odpowiednio do jego przyszłej, zamierzonej funkcji. Wynika to stąd, że odtwarzanie dawnej postaci gmachu nie jest wtedy dla projektanta, ani bezwzględną koniecznością, ani zadaniem pierw-



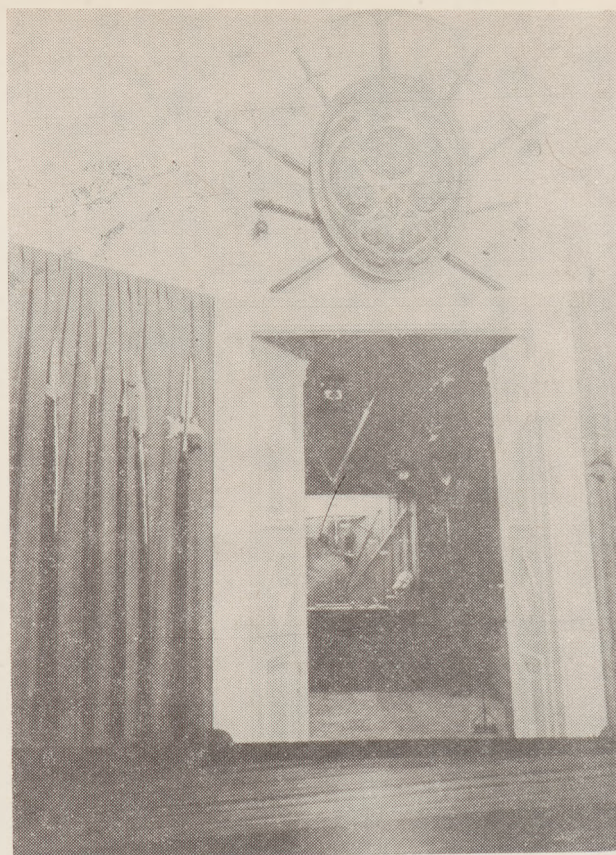
11. Archaizacja osiągnięta przy zastosowaniu kosztownych materiałów i koloru. Ściany w sali wystawowej wybite purpurową materią. Stwarza to wnętrze o szczególnie uroczystym nastroju. Atmosfera ma podkreślać świetność okresu historycznego w dziejach Holandii, o którym mówi wystawa. Tzw. Sala Namiestników (Stadhouders Hall) Rijksmuseum, Amsterdam
11. Archaïsation réalisée au moyen des étoffes coûteuses et des teintes. Les murs de la salle d'exposition, couverts d'étoffe de pourpre, confèrent à l'intérieur une apparence particulièrement solennelle. Cette atmosphère devant accentuer la splendeur de l'époque historique de la Hollande que présente l'exposition. Salle dite des Régents (Stadhouders Hall), Rijksmuseum d'Amsterdam

szoplanowym. W wielu wypadkach momentem dopuszczającym swobodne posługiwanie się substancją zabytkową gmachu przeznaczonego na muzeum jest właśnie niemożność całkowitego odtworzenia jego pierwotnej postaci. Nowa funkcja gmachu (muzealna), a tym samym nowa jego postać architektoniczna (konstrukcyjna, stylowa itp) wysuwa się w programie projektowym jako główne zadanie. W tej sytuacji jest w zasadzie obojętne, jakiego rodzaju dawna budowla zostaje wykorzystana do zaprojektowania no-



12. Rozwiązanie wystawowe będące skrótową „definicją wizualną” wnętrza dawnego (tu: wnętrza okresu klasycyzmu). Ponieważ wystawa urządzona jest we wnętrzu renesansowym, autentyczne elementy tego wnętrza musiały być zneutralizowane. Dlatego okna w sali przesłonięto ekranami, na których zawieszono obrazy. Wszystkie meble „oderwano” od posadzki, by podkreślić ich wyłącznie eksponatowy charakter i nie dopuścić do stopienia się ich z posadzką we wspólny zespół znaczeniowy (tzn. tak jak w typowych wystawach *ensembl’owych*). Wystawa historii wnętrz dawnych w Zamku, Pieskowa Skała pod Krakowem

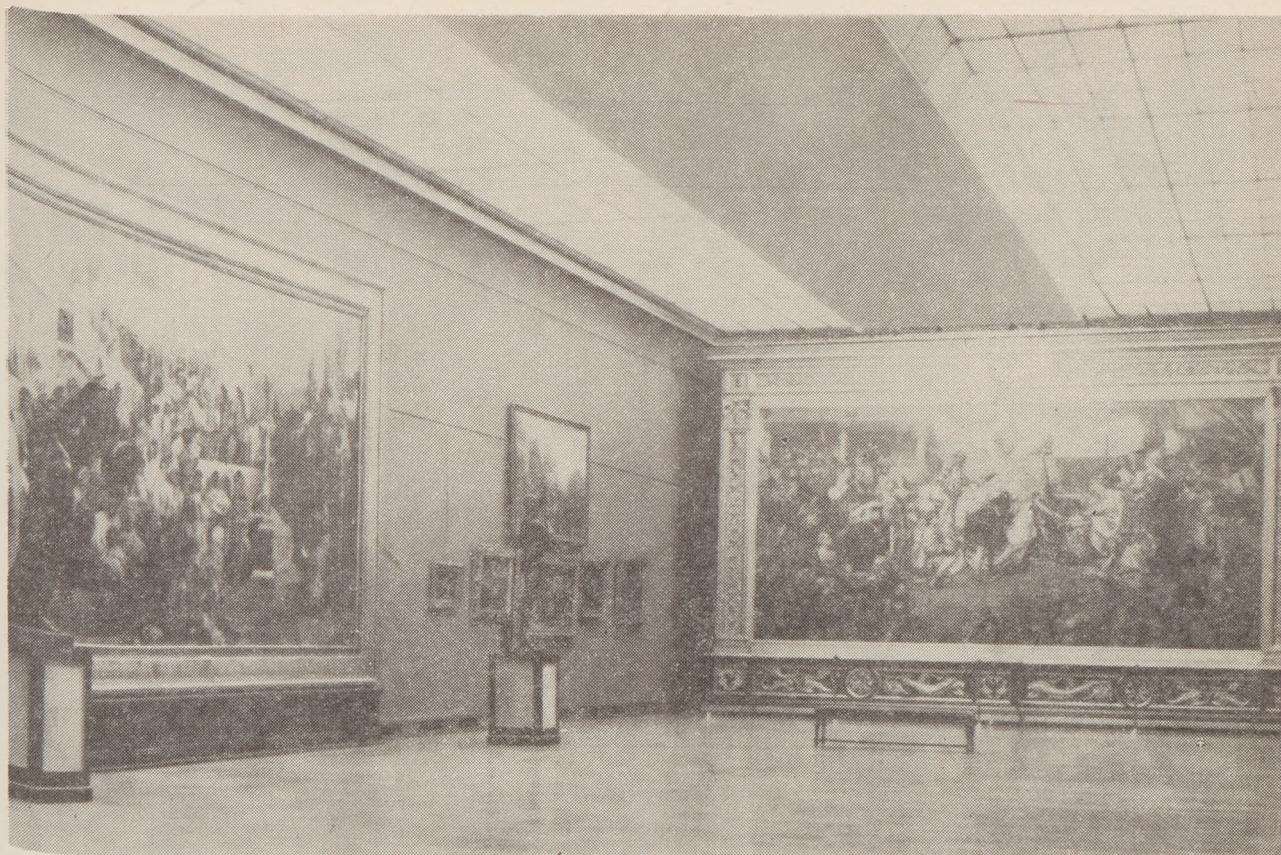
12. Conception d'exposition constituant une "définition visuelle" abrégée de l'ancien intérieur (ici l'intérieur de l'époque classique). Comme l'exposition est arrangée dans un intérieur renaissance, les éléments authentiques de cet intérieur devaient être neutralisés. Pour cette raison, les fenêtres de la salle furent cachées sous des écrans sur lesquels sont fixés les tableaux. Tous les meubles furent "détachés" du parquet afin de mettre un accent sur la fonction exclusive d'objets d'exposition qu'ils accomplissent et de ne pas permettre que les meubles et le parquet se fondent en un ensemble d'une signification commune (c'est-à-dire de l'exposition du type d'ensemble). Exposition d'Histoire des Intérieurs Anciens, Château Pieskowa Skała près de Cracovie



13. Archaizacja dokonana na zasadzie układu przestrzennego eksponatów. Naśladownictwo układów dekoracyjnych w nowoczesnej wystawie historycznej. Muzeum Historyczne m. Krakowa, Kraków

13. Archaïsation faite d'après le principe de la disposition spatiale des objets exposés. Imitation des agencements décoratifs, dans le cadre d'une exposition moderne d'histoire. Musée d'Histoire de la Ville de Cracovie

wego utworu architektonicznego. W wypadku tworzenia w taki sposób muzeów, a zwłaszcza muzealnych wnętrz wystawowych o zgodności architektonicznej „oprawy” z nową jej funkcją, decyduje więc nie pierwotna postać i pierwotna funkcja wykorzystywanej na ten cel dawnej budowli (może być nią zarówno dawny zamek, pałac, kościół jak i kamienica mieszczkańska, dawny hangar, zajezdnia lokomotyw, czy fabryka z ubiegłego stulecia), lecz charakter nowego utworu architektonicznego, powstałego na podłożu elementów zabytkowych: tych zachowanych w stanie nienaruszonym i tych rekonstruowanych. Rozwiązania szeregu muzeów włoskich, zachodnio-niemieckich i węgierskich, uzyskane na podłożu dawnych gmachów muzealnych, lub gmachów nie mających z muzeami

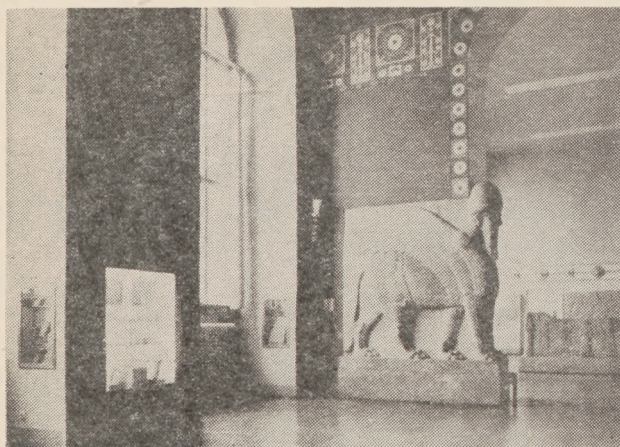


14. Archaizacja dokonana na zasadzie układu przestrzennego eksponatów oraz kolorystyki ścian wnętrza wystawowego. Układ obrazów nawiązuje do sposobu w jaki rozwieszano obrazy w dawnych muzeach. Ściany sali pomalowano na kolor „pompejański”. U góry złożone listwy. Wystawa po 1975 r. Muzeum Narodowe, Kraków, Galeria „Sukiennice”
14. Archaïsation faite d'après le principe de la disposition spatiale des objets exposés et des teintes appliquées aux murs de l'intérieur. L'arrangement de tableaux évoque la façon dont on fixait les tableaux dans les musées d'autrefois. Les murs de la salle sont peints en couleur de Pompéi. En haut-liteaux dorés. Musée National à Cracovie, Galerie „Sukiennice”. Exposition après 1975

pierwotnie nic wspólnego, mogą służyć jako czołowe przykłady tego typu.

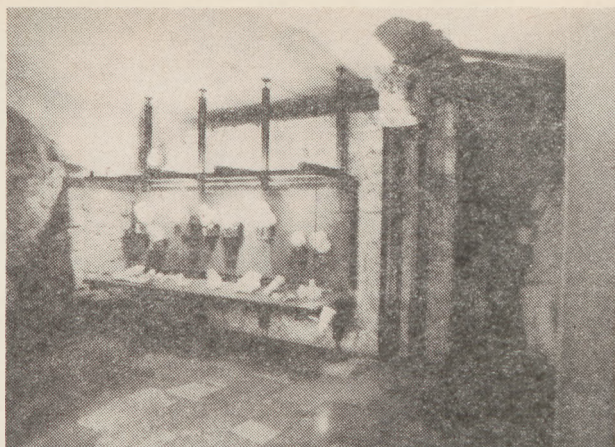
Rozwiązania konfliktowe powstają natomiast wszędzie tam, gdzie tendencja rekonstrukcyjna dominuje nad modernizacją tak dalece, że staje ona w kolizji z nową funkcją dawnego obiektu architektonicznego. W założeniu projektowania jest wtedy bowiem odtworzenie pierwotnej postaci dawnego gmachu, bez względu na jego współczesne przeznaczenie. Rekonstrukcja przeprowadzana jest przy tym nawet wtedy, gdy większość elementów odtwarzanych ma wartość wyłącznie hipotetyczną, czyli gdy dochodzić musi faktycznie do tworzenia ich na nowo w wymiarze koncepcji projektowej. Jedynym warunkiem tego rodzaju rekonstrukcji jest wówczas utrzymanie powstającej budowli w charakterze określonego historycznego stylu. Sytuacje tego rodzaju

charakterystyczne są zwłaszcza dla wypadków, gdy odbudowane obiekty reprezentują znaczną wartość historyczną. Niedopasowanie do nowej funkcji (muzealnej) wynika stąd, że owa historyczna wartość (mimo, że faktycznie może być przypisana już tylko rekonstrukcji obiektu, często bardziej swobodnej, a zatem w konsekwencji dowolnej) uznawana jest za nadrzędną w stosunku do wartości wypływającej z nowej funkcji gmachu. Okoliczność, że tego rodzaju obiekt architektoniczny zostaje przeznaczony na cele muzealne jest w tym ujęciu bez znaczenia dla sposobu realizacji projektu rekonstrukcyjnego. Bez znaczenia jest też sprawa, jakiego rodzaju muzeum ma być pomieszczone w danym budynku: decyzje o „przydziale” gmachu dokonywane są też często na drodze czysto administracyjnej, a więc przypadkowo i bez uwzględniania warunków, jakie określonego typu



15. Archaizacja i rekonstrukcja swobodna. Ekspozyty uzupełnione fragmentami fryzów asyryjskich, jednak nie odtworzonych wiernie, lecz swobodnie przekształconych w układzie. Muzeum Azji Przedniej (Vorderasiatisches Museum), Berlin, NRD

15. Archaïsation et reconstitution libres. Objets d'exposition complétés de fragments de frises assyriennes n'étant pourtant pas des reconstitutions fidèles, mais des transformations indépendantes dans le cadre de l'agencement (Vorderasiatisches Museum), Berlin, RDA



16. Modernizacja, rekonstrukcja i konserwacja. Wystawa poświęcona zabytkom gotyckiego zamku królewskiego w Budapeszcie i urządzona we wnętrzach muzealnych zbudowanych na podstawie resztek tego zamku. Mur jest autentyczny, częściowo zrekonstruowany. Posadzka współczesna z czerwonego marmuru węgierskiego, nie ma funkcji rekonstrukcyjnej. Gablota o konstrukcji stalowej. Stosowanie sztab surowego żelaza jako wsporników dla ekspozycji wskazuje na niewątpliwe wpływy muzealnictwa włoskiego. (Vármuseum), Budapeszt

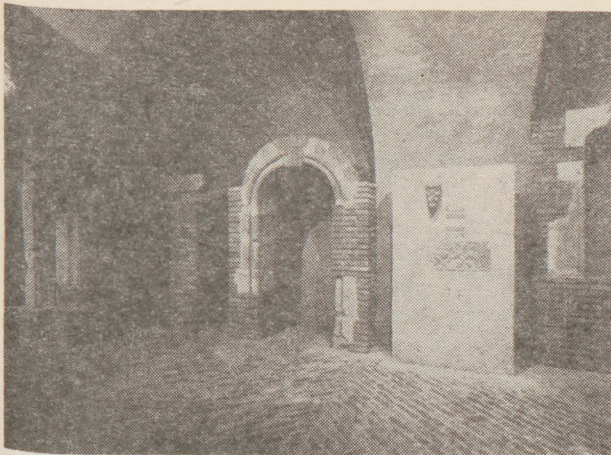
16. Modernisation, reconstruction et conservation. Exposition consacrée aux monuments du château royal gothique de Budapest, arrangée dans les intérieurs de musée, reconstruits dans le cadre des restes de ce château. La muraille est authentique, partiellement reconstruite. Le parquet contemporain de marbre rouge hongrois n'exerce pas de fonction de reconstitution. Vitrine à charpente métallique. L'utilisation des barres de fer cru en qualité de supports pour les objets exposés indique sur les influences indubitables de la muséologie italienne. (Vármuseum), Budapest

muzeum wymaga dla swego poprawnego funkcjonowania. Konflikt między architektoniczną „oprawą” i funkcją muzeum, a w szczególności funkcją ekspozycji pojawia się szczególnie wyraźnie, gdy do rekonstruowanego wnętrza zostaje wprowadzone muzeum obce tematycznie np. gdy we wnętrzu pałacowym zostaje zainstalowane muzeum przyrodnicze lub techniczne. W wypadkach takich powstaje niemożność dopasowania wnętrza (które jako historycznie wartościowe i pod tym kątem zrekonstruowane jest w zasadzie „nietykalne”, jego adaptacja nie może obejmować przebudowy elementów zabytkowych, lub odtwarzających zabytek), a zwłaszcza niemożność zainstalowania w nim urządzeń typowych dla wystaw przyrodniczych, czy technicznych. Jeśli wnętrze takie zawiera elementy dekoracyjne (zwłaszcza malarskie np. polichromię!) powstaje w takich wypadkach nieuchronny konflikt w płaszczyźnie znaczeniowej elementów architektonicznej „oprawy” wystawy (więc właśnie zabytkowego wnętrza) i samej wystawy, głównie zaś materiału wystawienniczego. Rozwiązań poprawnych w tego rodzaju układach właściwie nie ma, chyba że za jedyne właściwe uzna się wykluczenie wnętrza zabytkowych dla celów wystaw innych, niż

historyczne, harmonizujące w naturalny sposób z charakterem wnętrza zabytkowego.

Możliwość gruntownej adaptacji wnętrza rekonstruowanych nie wchodzi w grę często z przesłanek ekonomicznych. Pomijając bowiem zagadnienie konfliktu stylowego i treściowego, każda adaptacja wnętrza dla celów muzealnych (zwłaszcza dla wystaw typu przyrodniczego i technicznego) łączy się z bardzo znacznymi inwestycjami; adaptacje tego typu mają przeważnie na celu maskowanie elementów zastanych we wnętrzach, aż do wprowadzenia do zastanej architektury kompletnej nowej architektury wystawowej (wewnętrznej, działającej na zasadzie „pudełka w pudełku”). W tej sytuacji kosztowna rekonstrukcja wnętrza zabytkowego jest dla instalowanej w takim

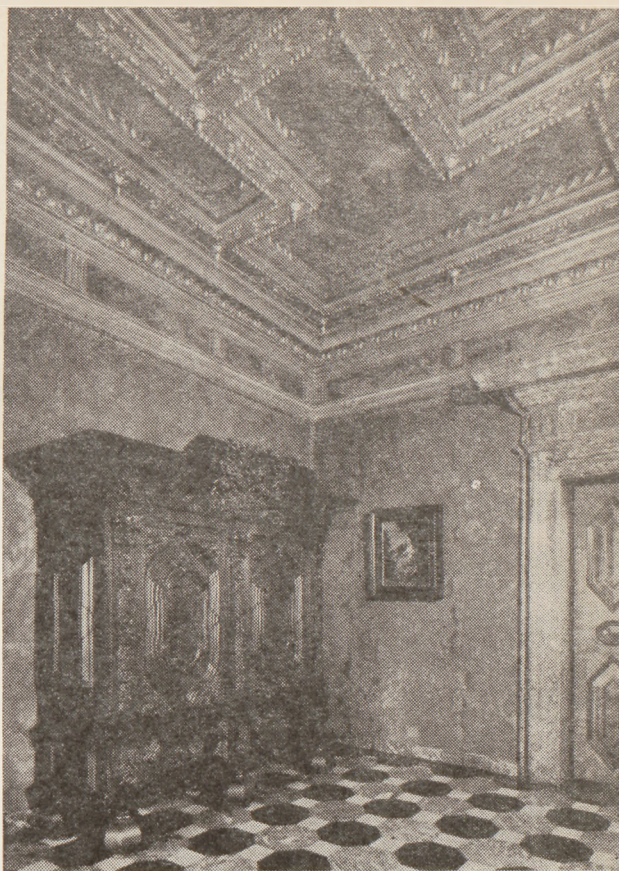




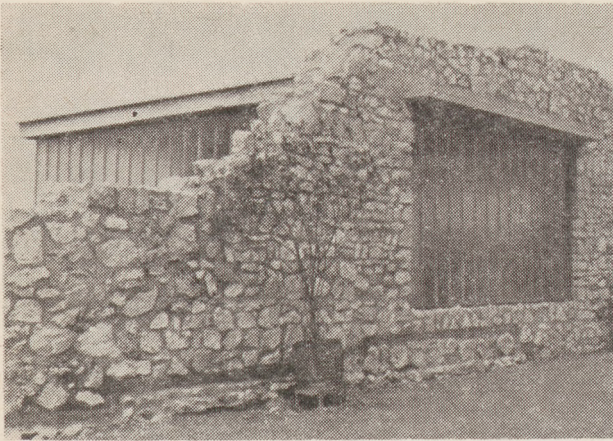
17. Rekonstrukcja syntetyczna. Fragmenty różnych budowli średniowiecznych zmontowane razem tworzą jakby elementy pojedynczej budowli. Muzeum Tihany, Węgry
17. Reconstitution synthétique. Fragments de différents monuments du Moyen-Age, ajustés pour constituer un ensemble, forment comme si des éléments d'une construction singulière. Musée de Tihany, Hongrie

wnętrzu wystawy całkowicie stracona. Trzeba przy tym zauważyć, że bez względu na wiarygodność rekonstrukcji np. na udział w niej elementów tylko hipotetycznych (czy nawet czysto kreacyjnych), obiekty rekonstruowane przedstawiają przeważnie duże walory artystyczne, a więc mogą mieć pozytywne działanie kulturotwórcze (np. w kształtowaniu smaku estetycznego odbiorców). Odbieranie więc tym obiektom tej ważnej dla nich roli przez zamaskowanie ich instalacjami wystawowymi może mieć w ostatecznym rozrachunku wartość ujemną.

Możliwe są oczywiście rozwiązania kompromisowe godzące przesłanki wystawowo-muzealne z zasadami rekonstrukcji wnętrz zabytkowych oraz z wpływającą z tych zasad koniecznością ekspozycji wnętrza zabytkowego. Rozwiązania te prowadzą jednak albo do ograniczenia zakresu rekonstrukcji, albo do ograniczenia programu projektowania wystawy. W wypadku adaptacji wnętrz zabytkowych dla wystaw typu przyrodniczego, lub technicznego głównym źródłem konfliktu jest dekoracja architektoniczna. O ile ma być ona elementem hipotetycznym, nie zostaje po prostu zaprojektowana; rekonstrukcja wnętrza zatrzymuje się więc na którejś fazie wstępnej, która daje jedynie surowy zrąb wnętrza architektonicznego bez jakiegokolwiek wyposażenia dekoracyjnego. Adaptacja takiego wnętrza dla celów wystawowych (ciagle



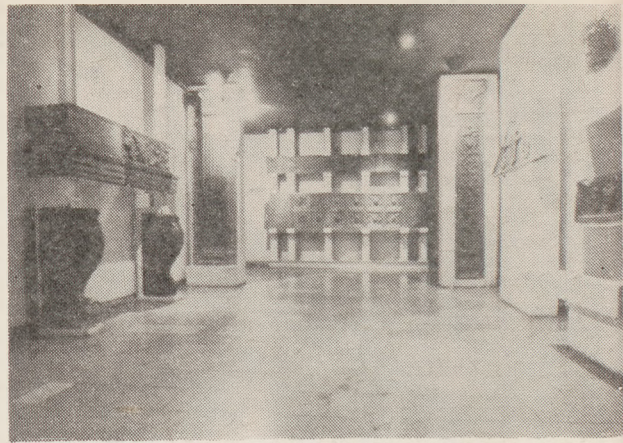
18. Zetknięcie programu rekonstrukcji, archaizacji i modernizacji. Złożony strop odtworzony na podstawie danych pośrednich. Plafony współczesne okresowi rewaloryzacji wnętrza (późne lata 20), wykonane przez Pronaszkę. Na ścianach kurdyban, który nigdy nie należał do wyposażenia dekoracyjnego na Zamku. Meble autentyczne, choć nie pochodzące z wyposażenia Zamku. Posadzka zaprojektowana jako barokowa. Podobnie zaprojektowane są drzwi. Wnętrze stanowi jednak kompozycyjnie zwartą całość o dużym ładunku nastrojowości. Zamek Królewski na Wawelu, sypialnia Zygmunta III Wazy, Kraków
18. Rencontre de programme de reconstitution, d'archaïsation et de modernisation. Voûte dorée reproduite d'après les données indirectes. Les plafonds correspondant à l'époque de révalorisation de l'intérieur (fin des années 20) exécutés par Pronaszkó. Un courdouan au mur, qui n'appartint jamais aux accessoires décoratifs du Château. Les meubles authentiques quoiqu'ils ne proviennent pas de l'équipement du Château. Le parquet et la porte en style baroque. L'ensemble est portant cohérent quant à la composition et crée une atmosphère impressionnante. Château Royal du Wawel, chambre à coucher du roi Sigismund III Wasa



19. Skrzyżowanie modernizacji i rekonstrukcji. Pawilon wystawowy, kryjący wewnątrz rekonstrukcję dwu budowli antycznych, „wetknięty” w zrekonstruowany częściowo mur budowli antycznej. Ciemna linia przy ziemi oznacza gdzie kończy się autentyczna część muru. (Tac-Gorsium), Węgry

19. Croisement de modernisation et de reconstitution. Le pavillon d'exposition abritant la reconstitution de deux édifices antiques fut "fixé" dans le mur de l'édifice antique partiellement restauré. Une ligne sombre allant près de la terre marque le bout de la partie authentique du mur. (Tac-Gorsium), Hongrie

mówimy o wystawach obcych tematycznie!) może być już przeprowadzona stosunkowo łatwiej. Trudności, które w wypadkach takich powstają – a są one zawsze – sprowadzają się głównie do rozwiązania komunikacji w obrębie wystawy. Układ pomieszczeń we wnętrzach zabytkowych jest przeważnie niekorzystny dla wystaw typu przyrodniczego i technicznego, nie zawsze też odpowiadają tym ekspozycjom proporcje pomieszczeń (np. grube mury pomiędzy poszczególnymi salami, wąskie otwory drzwiowe, itp.). Gdy wystawa ma prezentować okazy wielkie (np. w wystawach paleontologicznych: szkielety gadów mezozoicznych; w wystawach techniki różnego rodzaju pojazdy mechaniczne: samochody, wagony, lokomotywy itd.), wtedy wnętrze zabytkowe może okazać się w ogóle niemożliwe do zaadaptowania, głównie z powodu niemożliwości poszerzenia istniejących otworów drzwiowych i wyburzenia ścian działowych. Rozwiązanie w takich wypadkach stanowić może jedynie rezygnacja z proponowanego wnętrza, ani bowiem w wypadku urządzenia w nim wystawy muzealnej nie zyska ono na tym (straci na pewno), ani wystawa nie będzie mogła rozwinąć się w nim odpowiednio

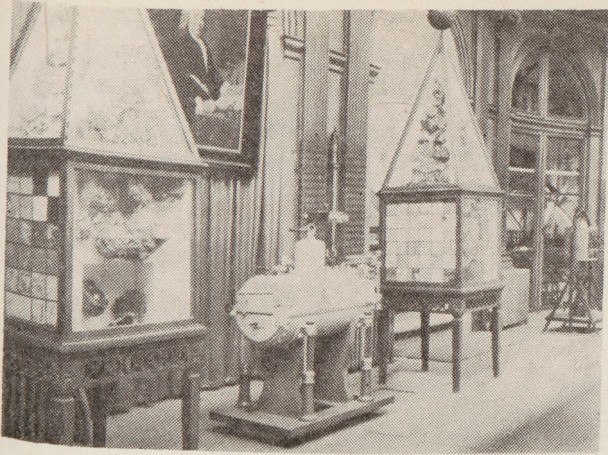


20. Skrzyżowanie modernizacji, konserwacji i rekonstrukcji. Wnętrze jest architekturą całkowicie nową, typu wystawowego, wstawioną do zrewaloryzowanego Zamku Królewskiego w Budapeszcie. Ekspонатami są fragmenty istniejącego niegdyś w tym miejscu zamku z okresu Odrodzenia. Elementy te są zrekonstruowane w sposób maksymalnie maskujący części odtworzone

20. Croisement de modernisation de conservation et de reconstitution. L'intérieur représente une architecture entièrement nouvelle du type d'exposition, placée dans le Château Royal restauré de Budapest. Les fragments d'un château renaissance se trouvant autrefois en cet endroit sont des objets d'exposition. La reconstitution de ces éléments effectuée de manière afin de masquer au plus haut degré quelles parties sont reproduites

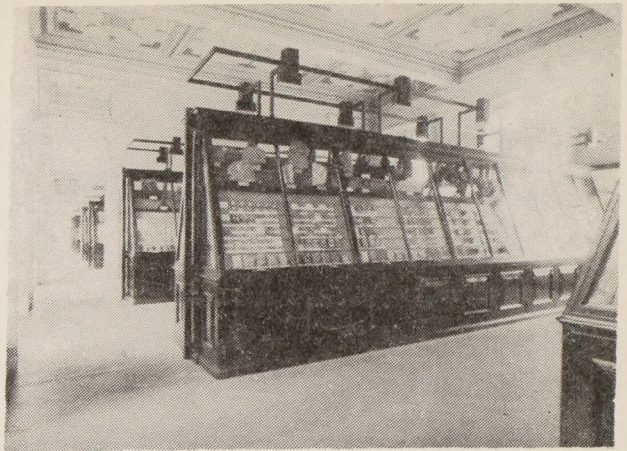
do możliwości materiałowych i będzie musiała zostać ograniczona do jakiegoś ułamka, niekoniecznie najwartościowszego. Projektowanie wystaw w warunkach dających w przewidywaniu tak daleki kompromis traci często w ogóle wszelki sens.

3) Gdy czynnikiem dominującym w adaptacji wnętrza zabytkowych jest konserwacja, sytuacja kształtuje się pod wieloma względami w sposób podobny do wypadków rekonstrukcyjno-modernizacyjnych. Dominacja zasady konserwacji ogranicza znacznie możliwość adaptacji wnętrza zabytkowych dla wystaw tematycznie obcych; przy zgodności tematycznej architektonicznej „oprawy” i ekspozycji większość trudności daje się oczywiście uniknąć. W wypadkach, gdy wnętrza mające być wykorzystane dla celów muzealno-wystawowych przedstawiają wyjątkową wartość historyczną i artystyczną, dokonywanie jakichkolwiek zmian wnętrza w sposób niezgodny z programem konserwacji nie wchodzi zasadniczo w grę, każda bowiem adaptacja, która łączyłaby się z jej wprowadzeniem oznaczałaby jedno-



21. „Skansen dawnej nauki” – wystawa zabytkowa z przełomu XVIII i XIX w. Nie modernizowana, lecz utrzymana w stanie maksymalnie autentycznym. (Teyler's Stichting), Haarlem

21. Musée de plein air de science ancienne – exposition historique de la charnière du XVIII-ème et du XIX-ème siècles qui n'a pas subi de modernisation. Son état authentique est conservé au maximum. (Teyler's Stichting), Haarlem



22. Dyskusyjny przypadek modernizacji. Przez dodanie współczesnej aparatury oświetleniowej do zabytkowych gablot (z drugiej połowy XIX w.) nie uzyskano wystawy nowoczesnej, a zabytkowy charakter gablot muzealnych został stracony. Muzeum Narodowe (Národní Museum), Praga

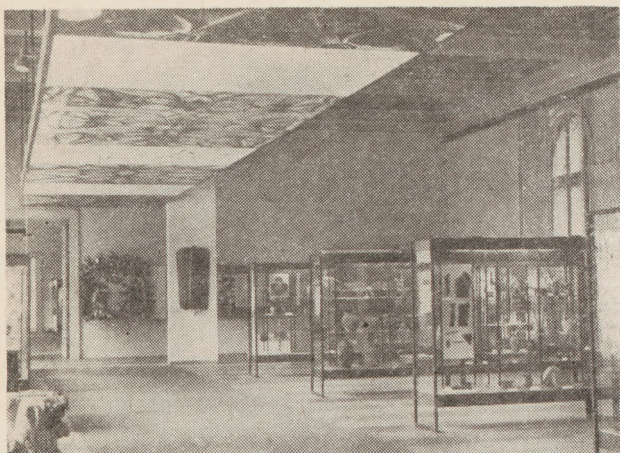
22. Un cas discutable de modernisation. Des installations d'éclairage modernes ajoutées aux vitrines historiques (de la deuxième moitié du XIX-ème siècle) n'en créèrent pas d'exposition moderne et le caractère historique des vitrines fut perdu. (Musée National), Prague

znacznie uszkodzenie substancji zabytkowej. Aranżacja ekspozycji we wnętrzach tego typu może więc ograniczać się jedynie do wprowadzenia do wnętrza elementów wolnostojących lub co najwyżej takich mebli, które nie narusząłyby w jakikolwiek sposób całości wnętrza. Np. wystawy typu przyrodniczego, czy technicznego są więc w takich wnętrzach w zasadzie wykluczone, chyba że w założeniu mamy zamiar ograniczyć je do „skali gablotowej” i rozwiązać je w taki sposób, aby gabloty stanowiły w nim element luźny, nigdzie nie wbudowany w architekturę.

Inna sprawa, czy wystawy tego typu mogą rokować rozwiązania poprawne, a głównie w jakiej płaszczyźnie można oczekiwać od nich poprawności: pod względem zawartości kompozycyjnej, lub cech stylowych wystawy takie będą zawsze wewnętrznie konfliktowe; wystrój meblarski, a głównie zebrane eksponaty będą w takich wypadkach działały zawsze na zasadzie obcego wtrętu.

Specjalnym wypadkiem wystaw podporządkowanych dominującej zasadzie konserwacji są te wszystkie rozwiązania, przy których całość wystawy jest zabytkowa. Mogą tu należeć już ekspozycje wszelkich typów, więc zarówno wystawy historyczne, sztuki, jak przyrodnicze i techniki. W wypadkach takich nawet gdy ich „staroświec-

ki” wystrój, czy „staromodny” sposób urządzenia wnętrza wpływa niekorzystnie na możliwość oglądania eksponatów, dawna aranżacja ekspozycji musi być bezwzględnie zachowana. Dotyczyć to może nawet treściowej strony wystawy np. gdy celowo utrzymuje się tam błędne oznaczenia okazów, nieaktualną już dziś nomenklaturę naukową itp. Nie chodzi tutaj bowiem, ani o percepcję poszczególnych eksponatów dla nich samych, ani o zgodność treści wystawy ze współczesną nauką w dziedzinie, której wystawa była pierwotnie poświęcona, lecz wyłącznie o jej historyczny autentyzm. Gdy więc do tego rodzaju wystaw wprowadzane są zmiany modernizacyjne, mogą one obejmować jedynie instalacje techniczne konieczne do wprowadzenia ze względu na bezpieczeństwo zbiorów i zapewnienia im trwałości; instalacje takie umieszcza się jednak wtedy w sposób możliwie niewidoczny. Gdy jednak wystawie zabytkowej każe się pełnić funkcję wystawy współczesnej (dokładniej: wystawy współczesnej z dziedziny, której była ona pierwotnie poświęcona) wtedy każda modernizacja układu typu estetycznego (np. kompozycji przestrzennej, stylu itp.), a także treści (tu: „poprawianie” dawnych oznaczeń, wprowadzanie aktual-

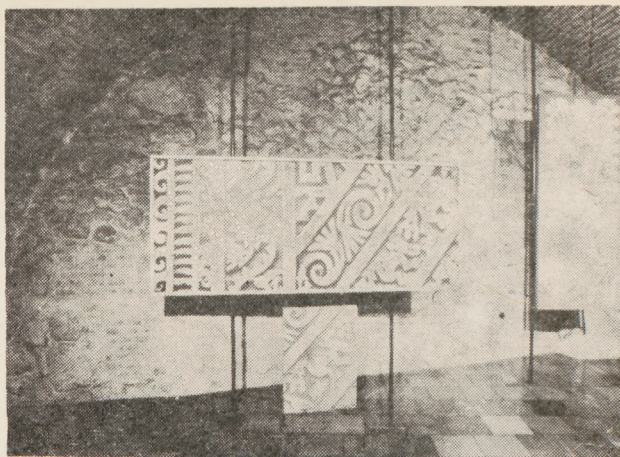


23. Pozytywny przykład modernizacji we wnętrzu muzealnym z drugiej poł. XIX w. Autentyczny strop z polichromią został zachowany. Przez podwieszenie ekranów z fotogramami nawiązującymi do tematyki wystawy, został on tylko jakby odsunięty na plan dalszy. Wprowadzono nowoczesny typ gablot Muzeum Narodowe (Národní Museum), Praga

23. Un exemple positif de modernisation d'un intérieur de musée datant de la deuxième moitié du XIX-ème siècle. Une voûte authentique ornée de la polychromie fut conservée. Par la suspension des écrans avec des photogrammes évoquant le thème de l'exposition la voûte fut comme si reléguée au plan plus éloigné. Application des vitrines modernes. (Musée National), Prague

nej dziś nomenklatury itp.) prowadzi nieuchronnie do zniszczenia zabytkowej substancji wystawy. Wystawy zabytkowe, jeśli traktowane są prawidłowo w stosunku do ich istoty, a więc jako prezentacje zabytkowego materiału o wartości historycznej muszą być oczywiście objaśniane, aby mogły ujawnić się odbiorcy. Objasnienia te, stanowią już jednak jakby inną „warstwę” w strukturze utworu wystawowego; gdy zostają one wprowadzone muszą być wyraźnie wydzielone (czy oddzielone) od strefy wszystkiego tego, co w wystawie jest elementem autentycznym.

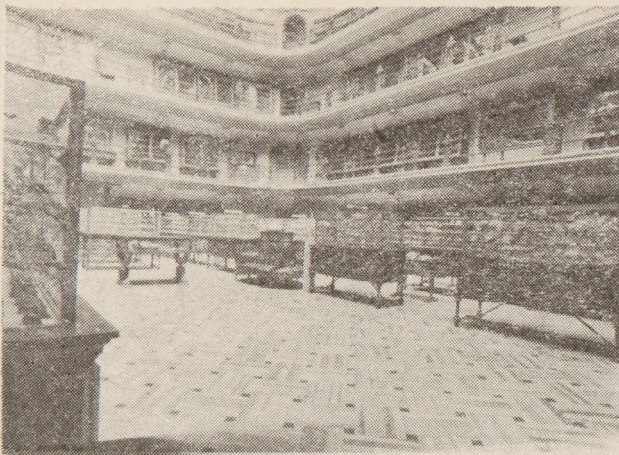
Nieprawidłowe modernizacje wystaw zabytkowych zdarzają się niestety często i są typowe zwłaszcza dla muzeów przyrodniczych, które niejako z natury rzeczy stoją daleko od zagadnień historycznych. Wówczas gdy te ostatnie pojawiają się w takich wystawach, są one często niezauważalne. Dawna wystawa przyrodnicza, mimo że wyraźnie zabytkowa traktowana jest w takich wypadkach wyłącznie jako „przestarzała” stylowo i treściowo,



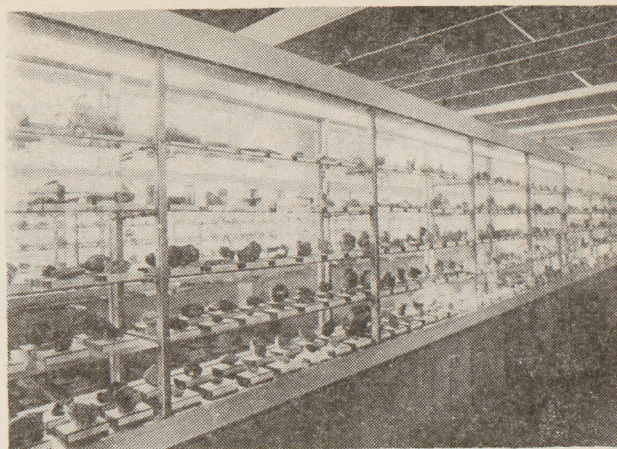
24. Modernizacja i konserwacja. Wnętrze dawnego klasztoru (później austriackiego więzienia) św. Michała adoptowane na muzeum archeologiczne. Posadzka nowoczesna. Wprowadzono zdecydowanie nowoczesne w formie rury jako wsporniki dla okazów. Muzeum Archeologiczne, Kraków

24. Modernisation et conservation. L'intérieur de l'ancien couvent (ensuite une prison autrichienne) de Saint Michel adapté au musée d'Archéologie. Parquet moderne. Application des tuyaux sous forme moderne comme supports sur lesquels reposent les objets d'exposition. Musée d'Archéologie de Cracovie

a zatem wymagająca dostosowania jej do współczesnych wymogów muzeologicznych, lub do wymogów współczesnej nauki, której ona reprezentuje dawną postać. W imię tych zasad usuwane są (jako „niepotrzebne”) elementy dekoracyjne wystroju meblarskiego, niszczone są zabytkowe postumenty pod okazami (bo „sam” okaz jest ważny, nie zaś jego postument, choćby właśnie całość okazu wraz z jego zabytkowym postumentem stanowiła obiekt o wartości historycznej), a niekiedy nawet niszczone są dawne okazy jako „naukowo bezwartościowe” (tzn. nie nadające się do współczesnych badań zoologicznych, geologicznych itp.). Unowocześnieniu podlega z reguły oświetlenie wnętrza, usuwane są „staroświeckie” kinkiety (nierzadko jeszcze gazowe!) i instalowane na ich miejsce lampy jarzeniowe. Wprowadzane są też nowoczesne meble wystawowe, przeważnie standardowe i nie wkomponowane w określone wnętrze. Koryguje się również z reguły treść dawnych tekstów objaśniających okazy, poprawia „błędne oznakowania”, nie bacząc, iż w tej swojej błędności są one dokumentem określonej fazy poznania naukowego. Straty kulturowe, które mogą wynikać z tego rodzaju działań mogą być w wielu wypadkach nieodwracalne:



25. Tradycja. Wnętrze muzealne z pierwszej połowy XX w. Wygląda jednak tak, jakby powstało w połowie XIX w. Instytut Geologiczno-Górnictwa (Instituto Geológico y Minero), Madryt
25. Tradition. L'intérieur de musée de la première moitié du XX-ème siècle. Il a pourtant l'apparence d'un intérieur du milieu du XIX-ème siècle. Institut de Géologie et des Mines, Madrid



26. Tradycja. Wystawa współczesna, lecz typ gablot powtarza koncepcję mebli muzealnych (magazynowo-wystawowych) z XIX w. Tradycyjalny jest też szeregowy układ eksponatów, jak w zbiorach magazynowych. 1964, Muzeum Geologiczne Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
26. Tradition. Une exposition contemporaine, mais le type des vitrines appliquées rend vieille la conception des meubles de musée du XX-ème siècle. L'arrangement linéaire des objets exposés est traditionnel également, comme dans les collections se trouvant en dépôt. Musée de Géologie de l'Université Jagellone, 1964

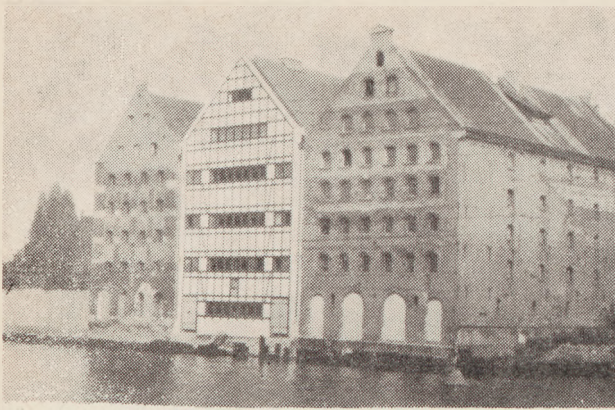
w wyniku pochopnie przeprowadzonej modernizacji zniknąć mogą bowiem zabytki dawnej nauki, lub dawnego muzealnictwa o unikalnej wartości historycznej.

Odtwarzanie pierwotnej postaci takich obiektów, o ile w ogóle wchodzi w grę (bo zmodernizowana wystawa może w danym ośrodku uchodzić za cenniejszą) nie ma z reguły szans na pełne urzeczywistnienie. Wynikiem takiego odtwarzania jest już bowiem zawsze tylko jakaś rekonstrukcja, lub falsyfikat autentycznej dawności.

4) I wreszcie, przy zestawieniu tendencji projektowania modernizacyjnego z tendencją utrzymywania się w ramach tradycji, konflikty mogą zachodzić tylko w tych wypadkach, gdy tradycja rozumiana jest jako system sztywnych barier, uniemożliwiających poszukiwanie nowoczesnej formy wystaw. Modernizacja zostaje w takich wypadkach obciążona czynnikami odziedziczonymi przeważnie po dawnych koncepcjach muzeologicznych, w wyniku czego projektowanie przekształca się faktycznie w powtarzanie „raz na zawsze ustalonych” wzorów. Te dawne wzory, wprowadzane do rozwiązań w których nie ma potrzeby trzymania się zasad konserwacji, lub rekonstrukcji wystawowego (czyli w wypadkach gdy wystawa nie jest zabytkiem wartościowym historycznie), nie są z reguły poddawane analizie pod względem ich wartości, głównie funkcjonalnej i estetycznej (np.

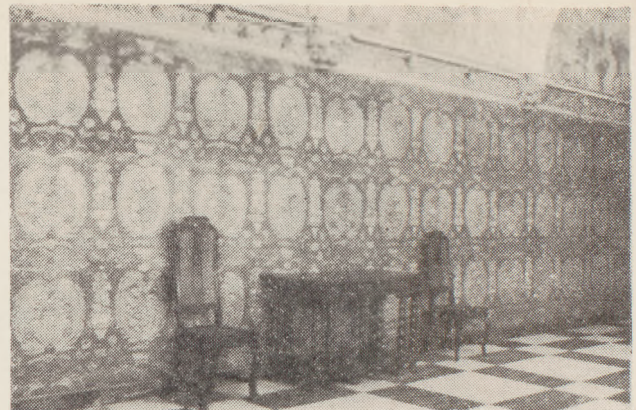
kompozycyjnej i stylowej). Fakt iż były one stosowane „od lat” stanowi przeważnie jedyny argument dla ich dalszego powielania. Na tej zasadzie wiele muzeów europejskich wykazuje opóźnienia rozwojowe; wystawy tych muzeów, choć niedawno projektowane wyglądają tak, jakby powstały przed pół wiekiem.

Zupełnie inaczej dzieje się jednak, gdy tradycja rozumiana jest jako tendencja projektodawcza charakterystyczna dla regionu (kraju, dzielnicy, nawet miasta) w którym muzeum powstaje, nawet bez względu na czas jej powstawania. Modernizacje zaprojektowane w taki sposób dobarwiają się jedynie pewnym zespołem cech, stanowiących dla nich jakby „znak rozpoznawczy”, przeważnie niepowtarzalny i stanowiący podstawę tego, co określa się niekiedy jako „narodowy charakter” rozwiązań muzealnych. Na tej zasadzie tradycja może splatać się bezkonfliktowo z rekonstrukcją i konserwacją, dając rozwiązania złożone, ale zawsze charakterystyczne dla miejsca w którym powstały, lub z którego się wywodzą (to ostatnie dotyczy tradycji obcych przenoszonych z jednych regionów do innych, przykładowo: „italianizmy” we współczesnym muzealnictwie węgierskim, polskim, a nawet angielskim).



27. Zrekonstruowany i częściowo zmodernizowany spichlerz nad Motławą z przeznaczeniem na budynek Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Rozwiązanie fasady nawiązujące do tradycji architektury gdańskiej, jednakże w szczegółach nie będące wierną kopią dawnego, lecz noszące niewątpliwie cechy współczesnego myślenia o formach architektonicznych

27. Un grenier ancien reconstruit et particulièrement moderne, adoptée pour le Musée Central Marine de Gdańsk. La solution de la façade correspondent à la tradition architectural de Gdańsk mais réalisée en details selon les regles de la composition moderne.



28. Wprowadzenie współczesnej tkaniny obiciowej, specjalnie projektowanej do dawnego wnętrza i nawiązującej do wzorów historycznych, choć nie będącej repliką żadnego dawnego autentyku, w rozwiązaniu szczegółów niewątpliwie współczesnym. Muzeum Historii Miasta Gdańska w Ratuszu Gdańskim

28. Introduction d'une tapicerie moderne dessinée spécialement pour une intérieur antique et correspondant en style aux motifs historiques. Musée d'Histoire de Gdańsk dans ce Hôtel de Ville

(Fot. J. Świecimski 1-7, 9, 11, 13, 16, 17, 19-26; Z. Świecimski 10, 15; Ł. Schuster 8, 12, 18; Z. Malinowski 14; tabl. J. Świecimski)

C. Mając już ustalone rozróżnienia pomiędzy podstawowymi programami projektowymi i ich głównymi kombinacjami, można przejść obecnie do analizy typów rozwiązań muzealnych powstających w wyniku poszczególnych tendencji, zwłaszcza tendencji mieszanych. Można tu rozróżnić wiele takich typów, cechujących się bardzo charakterystyczną „morfologią” i strukturą wewnętrzną.

## I. Rozwiązania modernizacyjno-archaizacyjne

Zaliczone tu zostały te wszystkie rozwiązania wystawowe, które zgodnie z podstawową tendencją projektowania archaizacyjnego, „dobrawiają się” w kierunku „udawnienia” elementów projektowanych, przy jednoczesnym akcentowaniu ich współczesności. Całość rozwiązań ma bądź wyraźny charakter modernizacyjny, bądź nabiera pozorów rekonstrukcji dawnego autentyku. Rozwiązania takie realizowane są zazwyczaj na podłożu wystaw dawnych, lecz nie na tyle wartościowych historycznie i artystycznie by musiały obowiązywać wobec nich ściśle rygory konser-

wacji i rekonstrukcji. Stylistyka tych rozwiązań może być niekiedy bardzo złożona np. wystawa może mieścić się w budynku muzealnym z drugiej połowy XIX w. stylizowanym na sakralną architekturę romańską i posiadać wystrój meblarski XIX-wieczny, zaś nowe elementy archaizowane mogą być stylizowane na późne średniowiecze, choć z góry wiadomo, że w tym czasie muzeów we współczesnym znaczeniu nie było, a tym bardziej nie mogło być wystaw muzealnych o tematyce, która pojawiła się dopiero w nauce XIX-wiecznej (np. odkrycia paleontologiczne). Brytyjskie Muzeum Historii Naturalnej w Londynie jest przykładem takiego rozwiązania.

Fakt, że projektowanie modernizacyjno-archaizujące dokonywane jest na podłożu dawnego utworu wystawowego sprawia, że to, co jest w tym utworze autentycznie dawne, ulega zniekształceniu, a niekiedy zniszczeniu. Nowe elementy wystawowe, choć stylizowane na „dawność” postawione są wtedy wyraźnie w y ż e j pod względem wartości, od elementów autentycznych; ta dawność autentyczna zostaje więc w procesie archaizacyjnym jakby zdewaluowana, jest ona tym, co się unowocześnia, a także tym co się stylizuje na innego rodzaju „dawność”, oczywiście fałszywą,

niekiedy fikcyjną. To przesunięcie wartościowania wynika stąd, iż archaizacja jest – jak już wspomiano – wyrazem działania twórczego i stanowi niejako dokument „widzenia artystycznego” obrazu epok dawnych w naszej współczesności. W niektórych przypadkach archaizacja utworów wystawowych ma wyraźną funkcję dydaktyczną; choć schematyczna i w wielu momentach przerysowana, ma ona ułatwiać współczesnemu widzowi dostrzeżenie typowych rysów epoki, którą przedstawia. Rozwiązanie należące do tej grupy nie są więc prostymi odtworzeniami wycinków ze „świata przedmiotowego” określonej epoki historycznej, lecz skrótowymi ujęciami, w których cechy typowe (np. stylowe, kompozycyjne itp.) ulegają jakby zagęszczeniu. Rozwiązania wystawowe poświęcone epoce baroku z amsterdamskiego Rijksmuseum, oraz „wizualne definicje” stylów historycznych w Galerii Morawskiej w Brnie są przykładami klasycznymi takich archaizacji dydaktycznych. Pewne podobieństwa z tą tendencją można znaleźć także w rozwiązaniach innego typu, np. takich, które reprezentuje Zamek Królewski na Wawelu. W swej genezie rozwiązania wnętrza Zamku nie były podporządkowane przesłankom dydaktycznym; moment ilustracyjny (owo „powoływanie dawności do życia”) jest tam jednak niewątpliwie obecny. I choć wizja wnętrza, którą stworzono w czasie odbudowy Zamku (głównie w końcu lat 20-tych) nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu rekonstrukcją stanu pierwotnego, jest jednak tak bardzo artystycznie trafna, że daje się zaakceptować w tej postaci, w której została ona ukształtowana przez projektantów. Wśród modernizacji archaizujących wyróżnić można kilka odmian, różniących się zasadą realizacji programu projektodawczego.

a) Gdy głównym środkiem służącym dla osiągnięcia efektu „udawnienia” jest surowość (niekiedy wręcz „prymitywność”) tworzywa technicznego, powstaje bardzo charakterystyczny typ utworów o dużej sile działania estetycznego. Rozwiązanie obejmują tu głównie elementy „oprawy” architektonicznej wystaw np. krat, balustrad, wykładzin podłogowych itp. Elementy te projektuje się z najprostszych materiałów i poddaje ręcznej obróbce. Elementy metalowe projektuje się więc z żelaza kutego, przy czym nadaje się im charakter „z gruba ciosany” („prosto od młota”) unika się powierzchni gładkich, szlifowanych z połyskiem lustrzanym, będących często synonimem nowoczesności i luksusu. Elementy te są w formie niewątpliwie nowoczesne, lecz wykonane są tak, jakby pochodziły z głębokiego średniowiecza.

Efekt „dawności” wzmocniony jest niekiedy stroną ikonograficzną tych utworów, które nawiązują czasem do motywów średniowiecznych. Muzeum Zamkowe w Budapeszcie zawiera szereg znakomych rozwiązań tego właśnie typu. Elementy drewniane traktuje się w tej odmianie rozwiązań podobnie: zamiast kosztownych gatunków drewna stosuje się gatunki najpospolitsze, bądź takie, które charakterystyczne są dla stolarki „zamierzchłych czasów” (np. dębina odpowiednio dobrana, celowo zniszczona na powierzchni, np. opalona, grubo obrobiona itp.). Stosowane jest z reguły drewno pełne, bez oklein a deski, lub belki dobierane są jak najgrubsze. Im bardziej „dawne” wydają się elementy wykonane w ten sposób, im bardziej uwidacznia się ich rękodzielniczy charakter, tym wyżej oceniany jest zamierzony efekt. Na podobnej zasadzie traktowany jest również kamień. Unika się więc powierzchni gładkich, szlifowanych, luksusowych gatunków kamienia. Prymitywizm obróbki, celowo wprowadzony, ale zarazem wysoko wysmakowany staje się w tych rozwiązaniach wyrazem nowej estetycznej wytworności. Rozwiązania muzeów węgierskich dostarczają tu wielu wybitnych przykładów.

Odmiana ta stoi pod względem koncepcyjnym bardzo blisko tej grupy rozwiązań, w których zasadą jest również stosowanie materiałów surowych (np. szorstko obrobionego kamienia, sztab żelaza, a także surowego betonu itp.), jakkolwiek bez intencji archaizowania wnętrza wystawowego. Rozwiązania tu należące mogą być więc łatwo mylone z rozwiązaniami archaizacyjnymi tym bardziej, że często elementy wykonane z materiałów surowych wprowadzane są jako współkomponenty rozwiązań rekonstrukcyjnych np. w adaptacjach dawnych zamków na cele muzealne. Sens stosowania tego rodzaju elementów polega na zestrojeniu się wystawy z dawnym wnętrzem na zasadzie podwójnego kontrastu: we wnętrzach, które komponowane są przy użyciu tego rodzaju elementów występują bowiem nie tylko resztki dawnej substancji architektonicznej (np. zachowane fragmenty murów, kolumny, reliefy wykonane w kamieniarce itp.), lecz również nowe elementy architektoniczne, nie będące rekonstrukcją dawnego i wykonane bardzo „luksusowo” np. szlifowane na lustrzany połysk granitowe, lub marmurowe posadzki, nowoczesne urządzenia oświetlające z chromowanej stali, płyty plexi itp. Wybitnie „topornie” wykonane elementy wystawowe, wprowadzone do tego rodzaju zespołu uzyskują bardzo silny walor estetyczny. Jest on odmienny od tego,

który mógłby dostrzeżony być w tych samych elementach, gdyby nie zadziałał na drodze kontrastu: szorstkość powierzchni i prymitywizm w doborze tworzywa działa w kontrastowym zestawieniu jako specjalny rodzaj estetycznego wyrafinowania właśnie, jako antyteza zwykłej codziennej prymitywności czegoś i zarazem jako antyteza pospolitej „maszynowej” (a zatem taniej!) elegancji przedmiotów masowo produkowanych.

Elementy te działają tam jako unikaty rękodzieła, coś cennego w swojej przypadkowości i wyjątkowości. I o ten tylko efekt w rozwiązaniach tych właściwie chodzi. Muzea włoskie dostarczyły przykładów tak wybitnych, że wpływy ich sięgnęły daleko poza Italię, dając w wyniku szereg rozwiązań w większym, lub mniejszym stopniu nawiązujących do pierwowzoru. Te „italianizmy” w aranżacjach muzealnych spotykane są na Węgrzech, sporadycznie w Polsce (fragmenty wystawy z lat powojennych w Zamku Królewskim na Wawelu), w Hiszpanii (Museo Arqueologico Nacional w Madrycie), a nawet w Anglii (fragmenty wystawy archeologicznej w Muzeum Brytyjskim w Londynie z lat 60-tych).

b) Gdy środkiem wyrazu staje się dobór materiałów kosztownych (a przynajmniej o wyglądzie kosztownym) to może on w niektórych wypadkach nadać ekspozycji posmak „dawności”. Jest to tendencja odmienna od poprzedniej o tyle, że stwarza ona zupełnie inny gatunek nastroju. W rozwiązaniach tych nie ma już mowy o celowym prymitywizmie i surowości przeciwnie, efektem staje się estetycznie wyrafinowany przepych, atmosfera uroczystości i odświętności. Wzorcem staje się skarbiec, lub sala audiencjonalna pałacu, niekiedy świątynia, gdzie przechowywane są relikwie. Rozwiązania tego typu charakterystyczne są przeważnie dla wystaw w muzeach historycznych, poświęconych epokom młodszym od średniowiecza: renesansowi, a przede wszystkim barokowi, choć także dziewiętnastowiecznemu *fin-de-siècle*. Elementy wystawiennicze nie nawiązują i tu bezpośrednio do zabytków, co najwyżej tylko podchwytują ich estetyczny „charakter” pojęty w płaszczyźnie wizualno-emocjonalnej. Na tej zasadzie np. jedną z sal działu historycznego w amsterdamskim Rijksmuseum wybito purpurowym sukniem, w londyńskich zbiorach złotnictwa (Victoria and Albert Museum) zastosowano w gablotach szkarłatny i ciemno błękitny aksamit, w skarbcu koronnym na Wawelu gabloty zawierające okazy złotnictwa wyłożono materiałem udającym czarny aksamit itp.

We wszystkich tych wypadkach uzyskany efekt plastyczny łączy się jednoznacznie z nastrojem, który usiłowano wywołać, zaś eksponaty stają się dla widza „tym bardziej cenne”, bo pokazane są nie jako „obiekty z kolekcji”, lecz jako unikaty o wartości nieoszacowanej, skarby narodowe, lub skarby kultury w ogóle. Podobną funkcję, choć prowadzącą do wywołania odmiennego nieco nastroju spełniają elementy aranżacji wnętrz w ekspozycji XIX w. w Gallerii Sukiennice Muzeum Narodowego w Krakowie (po 1975 r.). Wprowadzenie do wnętrza aksamitów o ciepłej, jakby spłowiałej tonacji, „pompejańskiego” koloru na ścianach, złożonych listew oraz precyzyjnie wyważonych w działaniu plam głębokiej czerwieni aksamitnych dywanów, aktywizujących brunatną gamę wystawionych płócien, narzuca nieomylnie skojarzenie z kameralnym, niemal intymnym nastrojem salonów dawnego Krakowa, kawiarni okresu *fin-de-siècle*, czy XIX-wiecznych galerii sztuki z ich niepowtarzalnym (choć niestety całkowicie już zaginionym) klimatem pałacu, a trochę antykwariatu. Wszystko to nie jest *sensu stricto* rekonstrukcją, choć niewątpliwie opiera się na danych źródłowych, w sposobie interpretacji obrazu epoki. Przypomina to dekorację teatralną w której swobodna, subiektywna interpretacja twórcy jest czynnikiem, który zbliża nas do minionego czasu, jakkolwiek nie odtwarza go dosłownie.

c) Modernizacje archaizujące mogą być wreszcie zbudowane na zasadzie układu eksponatów w przestrzeni. Rozwiązania te są przeważnie *quasi*-rekonstrukcjami, a przynajmniej zbliżają się do rekonstrukcji przeszłości. W wielu wypadkach układ przedmiotowy dominujący w rozwiązaniu może być wzmocniony elementami doboru tworzywa technicznego, a więc środkami z wariantu (a) lub (b). Przykłady tych rozwiązań spotyka się głównie w muzeach historycznych, w których realizowane są wystawy o typie wnętrz pseudo-mieszkalnych lub pseudo-reprezentacyjnych. Projektowanie nie prowadzi więc tu, ani do powstania wnętrza o charakterze typowej sali ekspozycyjnej (wnętrze + wstawione do niego eksponaty), ani wnętrza mającego wiernie naśladować wnętrze mieszkalne, pałacowe, itp. Wynikiem projektowania jest wnętrze o charakterze pośrednim między wystawą muzealną, a wnętrzem mieszkalnym, przy czym logika aranżacji przestrzennej elementów wystawowych (głównie okazów oryginalnych) wskazuje na tendencję do stworzenia nowej „rzeczywistości wystawowej” mającej wyraźną funkcję wizualnego

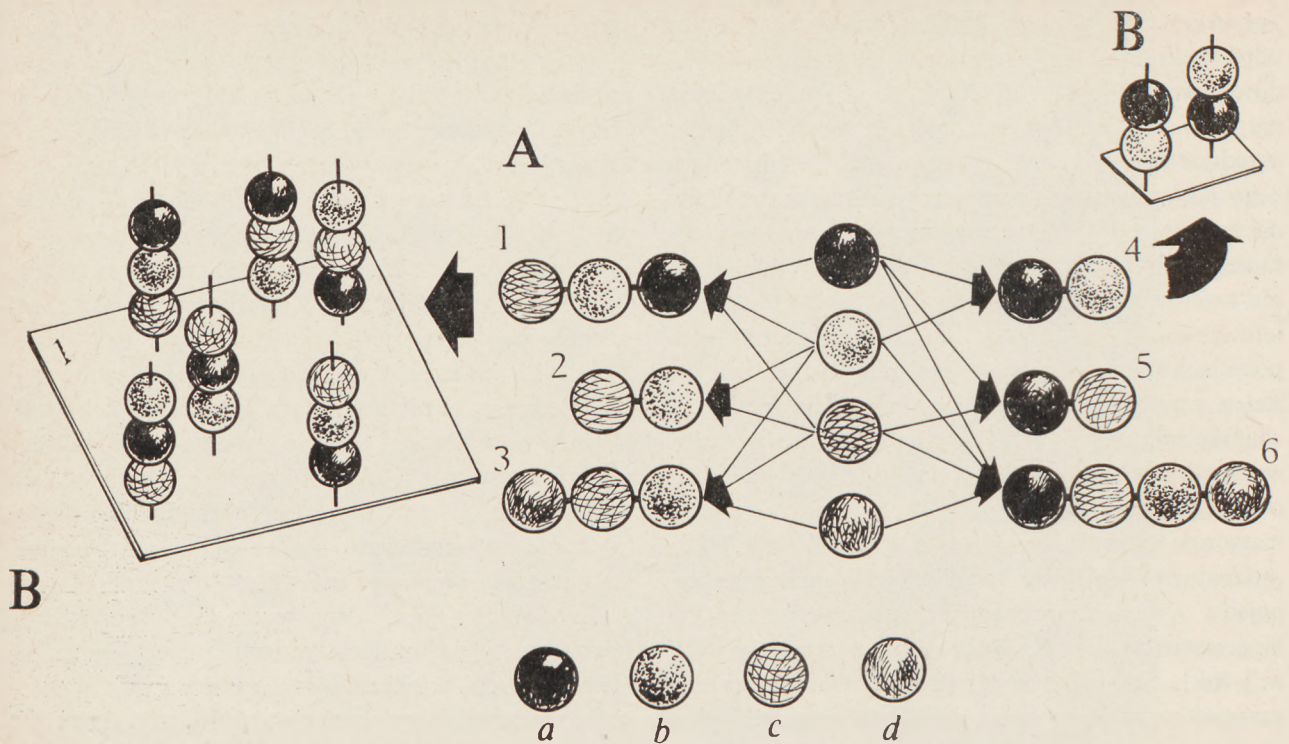


„opowiadania” o danej architekturze przy pomocy odpowiednio dobranych zestawów eksponatów i układów przestrzennych. Okoliczność, że w ekspozycji nie dochodzi do bezpośredniej prezentacji danego przedmiotu, a tylko do „opowiadania” o nim z pewnego jakby dystansu, że zestaw i układ eksponatów działa jako rodzaj „wizualnego języka” przy pomocy którego odbiorca ma skonstruować sobie odpowiednie twierdzenie o „cechach rozpoznawczych” przedmiotu ekspozycji. Zdarza się też w tego rodzaju ekspozycjach bardzo często, że przedmiotem ich nie jest żaden przedmiot jednostkowy (np. jakieś konkretne wnętrze zabytkowe), lecz **p r z e d m i o t o g ó l n y**, wyraźnie konceptualny, który z racji swej ogólności musi być przedstawiony mniej lub bardziej schematycznie. Przedstawienie takie staje się więc jakby „wizualnym odpowiednikiem” pojęcia ogólnego (np. pojęcia „wnętrza rezydencji barokowej”, „salonu biedermeierowskiego” „wnętrza mieszczańskiego XIX w.” itd.). Schematyzm czy (też umowność) i celowe przerysowanie w sposobie przedstawienia na wystawie takiego przedmiotu jest więc środkiem pomocnym do uchwycenia tego, co w zawartości odpowiedniego pojęcia mówi o elementach typowości, dających się wypatrzyć w każdym z jednostkowych „przedstawicieli”, które należą do grupy przedmiotowej oznaczonej danym pojęciem ogólnym. Od zwiedzającego wymagana jest przy odbiorze tego typu wystaw znaczna **a k t y w n o ś ć p e r c e p c y j n a**: jeśli odbiorca jedynie ogląda to, co jest w sali muzealnej „wystawione”, sens ekspozycji nigdy mu się nie ujawni. Zanotuje on co najwyżej tylko pewną mnogość przedmiotów i ich zestawień, ale nie dostrzeże tego, co mają mu zakomunikować przedmioty i ich zestawienia. Ekspozycje tego typu adresowane są więc do odbiorców dojrzałych, umiejących samodzielnie konstruować definicje naukowe z zaprezentowanych zestawów przedmiotowych.

Założeniem „opowiadania” o przedmiotach tłumaczy się występująca w takich wystawach **p o z o r n a a - l o g i c z n o ś ć u k ł a d ó w e k s p o n a t ó w**. Jest ona szczególnie wyraźna w wypadkach, gdy ekspozycje instalowane są we wnętrzach zabytkowych i gdy narzucony im zostaje obcy tematycznie zestaw eksponatów, przez co takie wnętrza mimo swej zabytkowości zostaje jakby zdegradowane w swej wartości. W rozwiązaniach takich cały wysiłek projektantów skierowany jest też na deformację zastanego wnętrza zabytkowego, mającego być „oprawą” ekspozycji, i to na taką, by na jej podłożu mógł pow-

stać klarowny wizualny obraz przedmiotu ogólnego, o którego przedstawienie chodzi. W tym celu wszystko, co w wystawie stanowić ma „strefę eksponatową” oddziela się starannie od architektonicznej „oprawy” ekspozycji. Gdy więc w adaptowanym na taką wystawę wnętrzu zabytkowym znaleźć się mają meble, wtedy dla uniknięcia niepożądanego zespolenia tych eksponatów z posadzką w jedną znaczeniową całość (taką, jaka powstaje np. w ekspozycjach typu *ensemble*), ustawia się je na specjalnych płaskich podestach. Widz może je wówczas oglądać jakby „osobno” od wnętrza, do którego zostały wstawione. Z podobnego powodu obrazy i tkaniny zawieszają się bezpośrednio nie na ścianach, lecz na ekranach wbudowanych do wnętrza. Piece, które w normalnym wnętrzu (a także w wystawach *ensemble’owych*) powinny stać w rogu komnaty, ustawia się na środku niby rzeźby wolnostojące. Gdy w strefie eksponatowej muszą, ze względów tematycznych znaleźć się jakieś elementy architektoniczno-wnętrzarskie i gdy adaptowane wnętrza zabytkowe elementów takich akurat nie posiada, wprowadza się je tam, niekiedy jako eksponaty akcesoryczne, w uproszczonej syntetycznej, lub umownej postaci. Wyraźnie charakter wrętowy tych elementów w stosunku do wnętrza adaptowanego (do jego własnej logiki przestrzennej, stylu itp.), może wyrażać się także w sposobie umiejscowienia ich w przestrzeni: np. gdy wąskie ekrany mające symbolizować pilastry typowe dla wnętrza klasycystycznego wstawia się na przeciwko okien zasłaniając je w adaptowanej na wystawę komnacie renesansowego zamku (wystawa historii wnętrz dawnych na Zamku w Pieskowej Skale pod Krakowem). Odmienny od konwencjonalnego sposób wstawiania elementów architektonicznych do wnętrza zabytkowego jest w takich wypadkach sygnałem, że odbiór wystawy musi odbywać się inaczej, niż w postawie „naiwnego oglądania” i że wymaga on **o d c z y t y w a n i a** treści naukowej, zakodowanej w danym do oglądu zestawie i układzie przedmiotowym.

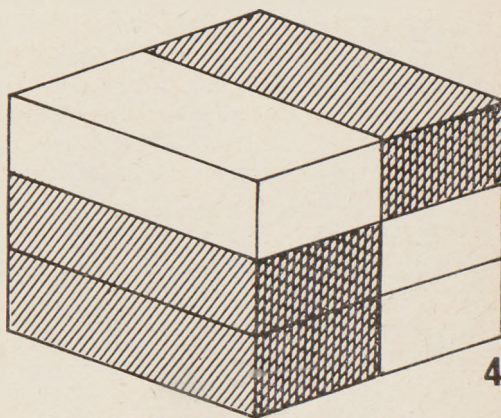
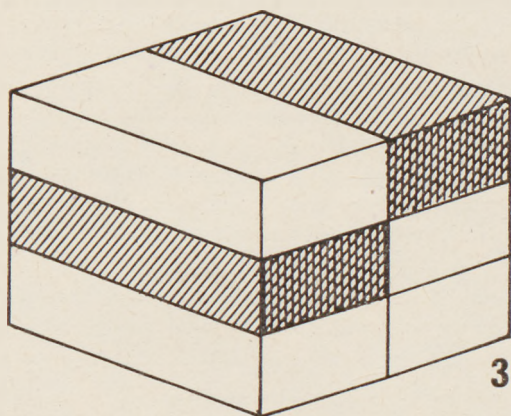
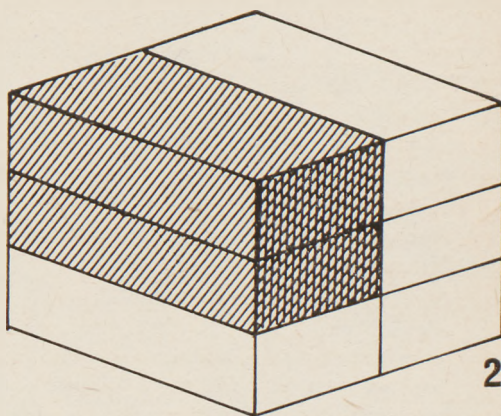
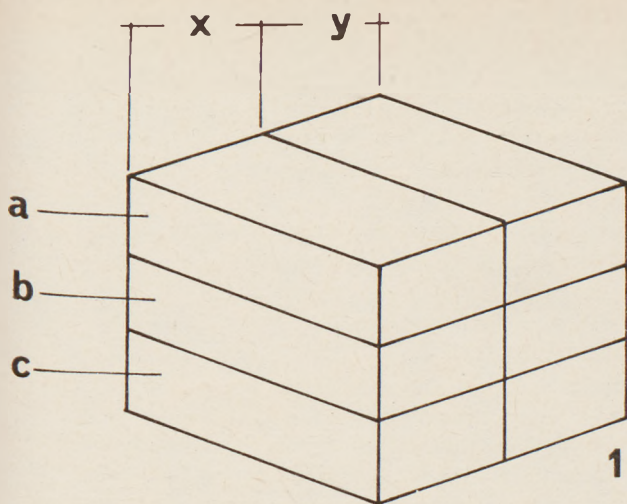
Pewną odmianę tego rodzaju modernizacji są rozwiązania oparte na zasadzie **s c e n o g r a f i c z n e j**. Niosą one szczególnie spotęgowany ładunek nastrojowości. Przykładowo sytuacja taka pojawia się, gdy w ekspozycjach dawnych militariów okazy nie są „po prostu wystawione” w przestrzeni muzealnej, lecz stwarzają własną przestrzeń przedstawioną (czyli tak, jak dzieje się to w malarstwie przedstawiającym, lub na scenie teatru) sugerującą pewne zdarzenie osadzone w konkretnym czasie historycznym,



1. Zagadnienie doboru różnych tendencji projektowania wystaw i powstawania rozwiązań mieszanych i granicznych
  - A. Schemat pokazuje jak kombinacje czterech podstawowych tendencji projektowania (a – modernizacji, b – archaizacji, c – rekonstrukcji i d – konserwacji) dają układy złożone z dwu, trzech, lub czterech tendencji. Mogą one pojawiać się w różnych zestawach. Wówczas gdy w zestawie są wszystkie cztery kombinacje możliwa jest tylko jedna
  - B. Niezależnie od rozmaitych doborów, mogą występować zróżnicowania zależne od tego, która z poszczególnych tendencji jest dominująca w układzie, a która jest najmniej ważna itd. Wybrano przykładowo układ trzech tendencji projektowania: modernizacji, archaizacji i rekonstrukcji. Układ ten daje, przy różnych zależnościach między tendencjami, sześć typów rozwiązań  
Tendencji i tradycji nie uwzględniono w tym schemacie, ponieważ „dobarwia” ona każdy z możliwych układów swoistym „kolorytem” stylowym, zależnym od kraju, w którym projekt powstaje, lub z którego się on wywodzi, a także od czasu w którym powstaje. Pełny zestaw dałby więc bardzo wielką ilość możliwych rozwiązań

#### Formes limites et mixtes de modernisation des expositions de musée

1. Problèmes de la sélection entre différentes orientations de projet concernant les expositions et de la création des formes mixtes et limites
  - A. Le schéma montre comment les combinaisons de 4 orientations de projet fondamentales telles: a) modernisation, b) archaïsation, c) reconstitution, d) conservation, donnent des compositions de deux, de trois ou de quatre orientations. Les orientations peuvent se manifester dans différents arrangements. C'est seulement au cas où toutes les 4 orientations se trouvent dans l'arrangement qu'une seule combinaison est possible
  - B. Indépendamment des combinaisons variées, des différences peuvent surgir en fonction de la position qu'occupe l'orientation dans le cadre de l'arrangement: laquelle des orientations est dominante, laquelle d'une moindre importance etc.  
On a choisi à titre d'exemple l'arrangement de trois orientations de projet: modernisation, archaïsation et reconstitution. Une telle composition offre six types de solutions. La "tradition" n'est pas prise en considération dans ce schéma, étant donné que la tradition ajoute à chacune des combinaisons possible un "coloris" spécifique stylisé en fonction du pays où le projet est établi, duquel il est originaire ainsi que de la période dans laquelle il fut conçu. Une pleine composition offrirait donc un grand nombre de solutions possibles



2. Schemat możliwości modernizacji utworu wystawowego wedle stref i stron jego budowy

1. Podstawowa budowa utworu wystawowego (rozumianego jako dzieło architektoniczno-plastyczno-językowe), wg jego stref i stron a – strefa eksponatów, b – strefa mebli wystawowych, c – strefa architektury wystawowej („oprawa” architektoniczna wystawy: wnętrze wystawowe, niekiedy cały budynek muzealno-wystawowy)  
 X – strona przedmiotowo-rzeczowa (tu należy także kompozycja plastyczna w utworze wystawowym)  
 Y – strona treściowo-znaczeniowa poszczególnych elementów wystawowych
2. Modernizacja dwustrefowa, lecz jednostronna. Zmodernizowano tylko stronę przedmiotowo-rzeczową. Architektura wystawowa bez zmian, zmodernizowano tylko meble wystawowe, a w strefie eksponatów jedynie typ kompozycji. Tematyka wystawy nadal „staroświecka” np. wystawa nie unowocześniona pod kątem dydaktyki, wprowadzenia nowej problematyki naukowej itp. Rozwiązanie w rezultacie bardzo powierzchowne, choć zewnętrznie efektowne. Należą tu modernizacje z grupy niecałkowitych
3. Modernizacja dwustrefowa, w strefie eksponatów jednostronna. Architektoniczna „oprawa” nieruszona. Zmieniono meble na nowsze (wzgl. udoskonalono dawne), wprowadzono nową tematykę wystawy, ale układ i typ kompozycji okazów, jak w dawnych muzeach. Modernizacje tego typu nie dają przeważnie rozwiązań pozytywnych, bywają trudno czytelne, często nieciekawe wizualnie ze względu na tradycyjny układ okazów
4. Modernizacja trójstrefowa. W strefie eksponatów tylko jednostronna. Przykładowo: dokonano unowocześnienia architektonicznej „oprawy” ekspozycji, wprowadzono nowe meble wystawowe, zaproponowano nowy rodzaj problematyki naukowej, wzgl. nowy temat wystawy, ale układ eksponatów pozostawiono tradycyjny. Typowy przykład wystaw, w których projektowanie plastyczne nie wkracza w strefę eksponatów. Wystawy takie mają mimo wszystko charakter tradycyjny. Mimo często efektownej „oprawy” i mimo nowoczesnej tematyki mogą być nieciekawe dla widza i trudne do odczytania

Podano tu oczywiście tylko niektóre, przykładowo wybrane typy układów. Pominięto też zróżnicowania wynikające z rozmaitych zakresów modernizacji w poszczególnych strefach i stronach. Modernizacja mogą mieć bowiem mniej, lub bardziej rozległe zakresy

2. Schéma présentant les possibilités de modernisation de l'exposition suivant les domaines et les aspects de sa structure
  1. Structure de base de l'exposition (conçue comme une oeuvre architecturale-plastique et linguistique) suivant les domaines et les aspects.
    - a) domaine des objets exposés, b) domaine des meubles d'exposition, c) domaine de l'architecture d'exposition ("cadres" architecturaux) de l'exposition: intérieur d'exposition, parfois le bâtiment tout entier abritant le musée et l'exposition.
  - X) aspect d'objectivité (y compris la composition plastique de l'exposition).
  - Y) aspect de substance et de signification des éléments d'exposition particuliers.
2. Modernisation opérée dans deux domaines, mais dans un aspect seulement. On ne modernisa que l'aspect d'objectivité. Architecture d'exposition inchangée. Modernisation des meubles d'exposition, et dans le domaine des objets exposés – de l'arrangement seulement. Le thème de l'exposition continue d'être "suranné", par exemple la modernisation ne touche pas à la didactique ou à la problématique scientifique nouvelle etc. En résultat, les solutions très superficielles quoique produisant apparemment de l'effet. Y appartiennent des modernisations dites incomplètes
3. Modernisation réalisée dans deux domaines et dans un seul aspect celui d'objectivité. "Cadres" architecturaux intacts. On échangea des meubles installant plus modernes (ou on renova les anciens) un nouveau programme d'exposition fut adopté, mais la disposition et le genre de la composition des objets exposés – comme dans des musées anciens. La modernisation de ce genre ne donne pas pour la plupart de solutions positives (dessins)
4. Modernisation opérée dans 3 domaines et quant aux objets exposés touchant à un aspect seulement. Par exemple: modernisation des "cadres" architecturaux de l'exposition, installation de nouveaux meubles d'exposition, proposition d'une nouvelle problématique scientifique à présenter ou d'un nouveau programme d'exposition, mais la disposition d'objets exposés demeure traditionnelle. Cas type d'expositions où la conception plastique ne pénètre pas au domaine des objets exposés. Les expositions de ce genre ont un caractère traditionnel. Malgré leur "cadre" produisant de l'effet et leur programme moderne, elles peuvent être peu intéressantes pour le visiteur et difficiles à déchiffrer.

Les combinaisons ci-dessus sont indiquées à titre d'exemple seulement. Les différences résultant de la variation de portée de modernisation quant aux domaines et aux aspects particuliers furent omises. En effet, la modernisation peut avoir une plus ou moins grande portée.

choć nie zawsze określone szczegółowo (tzn. podobnie jak zdarzenia w literaturze „historycznej”). Scena przedstawiona może być w realizacji muzealnej pozbawiona cech realności. Przykładowo, urządzona w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie ekspozycja zbroi husarskich jest klasycznym typem takich właśnie rozwiązań. Oparta na zasadzie dramatyzacji światłocieniowej (wyciemniona sala, reflektory punktowe) i symbolicznej ilustracyjności, pokazuje sytuację dającą się odnieść do określonej przeszłości historycznej (do ogółu wojen toczonych przez Polskę w końcu XVII w.), choć nie przedstawia żadnego konkretnego zdarzenia historycznego. Wyłaniająca się z ciemności ława połyskujących zbroi osadzonych na wysokości jeźdźca, mimo, że pozbawiona manekinów koni i ludzi (zbroje są „puste”, nie mają twarzy i rąk) jest niewątpliwie w swym wyrazie czymś więcej, niż tylko „zbiorem obiektów muzealnych” i na pewno nie jest naiwnie naturalistyczną „dioramą”. Pustka zamiast twarzy, abstrakcyjność ustawienia (w powietrzu –

zbroje umocowane są na stalowych rurach; rury te kojarzą się wszelako z „łasem kopii”), dramatyzm oświetlenia i nieruchomości grupy, która wydaje się na coś czekać w milczeniu, nadaje ekspozycji charakter niemal widmowy, a przy tym przez swą symbolikę jakoś ogromnie „polski”. Narzuca ona skojarzenia nie tylko z minionym, ale pełnym chwały okresem, lecz i z poezją heroiczną osnutą na tle naszej dziejowej przeszłości. I choć jest to wyłącznie wystawa historyczna, a nie ekspozycja poświęcona literaturze narodowej, jest w niej niewątpliwie coś z ducha Wyspiańskiego, czy Słowackiego. Archaizacja ta jest pod względem typu o tyle odmienna od poprzednich, że nie dotyczy ona zastanego wnętrza architektonicznego (nie archaizuje się tu żadnej sali), lecz wyłącznie sytuacji czasowej, której powierzono funkcję „opowiadania” o czasie przeszłym. Faktyczny, współczesny czas, w którym dana ekspozycja istnieje i trwa, obrazuje jakiś wycinek „czasu dawnego”. Analogie z utworami teatralnymi, lub filmowymi są

tu więc szczególnie bliskie. Jak bardzo inne jest to rozwiązanie od rozwiązań, w których występują także dawne militaria zestawione w grupach (jako „tłum zbrojnych postaci”) pokazuje porównanie z ekspozycją w dreźnieńskiej Sempærgalerie lub w zbiorach wiedeńskich. Ustawienie wielu zbroi obok siebie działa, w jednym wypadku jako nadmierne zatłoczenie wystawy eksponatami, w drugim jako monumentalna dekoracja eksponatami dawnych militariów wspinających wewnątrz pałacowych.

Wszystkim modernizacjom archaizującym przeciwstawić należy archaizacje „czyste”, a więc rozwiązania wykluczające wprowadzenie jakiegokolwiek elementu nowoczesności: wszystko, cokolwiek wprowadzone tam zostaje do wystawy jest w pełni „ucharakteryzowane” na dawność. Rozwiązania takie współdziałają przeważnie z rekonstrukcjami i, jak już wspomniano, należą przeważnie do konfliktowych, gdyż zamazują granice między autentycznym i tym co tylko „udane”, zwykle na niekorzyść autentyku, który współistniejąc z „pseudozabytkami” i różnego rodzaju falsyfikatami traci w znacznym stopniu siłę swego działania, zmieniając w nowym kontekście przedmiotowym swój sens itd. Zasada jednorodności stylowej bywa w tych rozwiązaniach czynnikiem decydującym.

Wprowadzenie do wystaw elementów będących „pseudozabytkami” podyktowane bywa niekiedy względami technicznymi, jak np. koniecznością instalacji urządzeń ogrzewczych, oświetleniowych itp. Niekiedy tendencja taka wynika ze stanu zniszczeń obiektu adaptowanego na cele muzealne, np. gdy w obiekcie takim brak jest autentycznych drzwi, podłóg itp. a jednocześnie gdy nie ma dokładnych przekazów o tych elementach w przeszłości, co automatycznie uniemożliwia dokonanie ich rekonstrukcji. Gdy jednocześnie działa w danym założeniu zasada zachowywania jednorodności stylowej wnętrza, wtedy wszystkie elementy, które do wnętrza się wprowadza muszą, bez względu na ich funkcję nosić cechy stylizacji.

Pierwsza faza odbudowy wnętrza Zamku Królewskiego na Wawelu (w latach międzywojennych), może służyć za typowy przykład takich właśnie rozwiązań. Musiano tu bowiem projektować nie tylko brakujące posadzki, drzwi, stropy, ale również osłony dla grzejników, które wystylizowano na renesansowe tralki. Zasada tak przeprowadzonej odbudowy nie jest oczywiście „jedyną słuszną”. Rozwiązań przeciwnych (czysto-modernizujących) można by przy-

toczyć bardzo wiele, choć głównie spoza Polski (z Węgier, Włoch, Anglii, Hiszpanii, Czechosłowacji i inn.). Są też one wszystkie znacznie młodsze czasowo (przeważnie z lat 50-tych i 60-tych). Pokazują one jak bardzo odmienne mogą być sposoby myślenia o adaptacji obiektów zabytkowych na cele muzealne, a tym samym jak bardzo odmiennie może być traktowany autentyk, gdy poddany zostaje zabiegom adaptacyjnym. Rozwiązania z Palazzo Rosso w Genui adaptowanego przez Franco Albini w 1961 r.; realizacja Galleria della Sicilia w Palazzo Abatellis w Palermo (1954 r.); adaptacje Zamku Królewskiego jako Varmuseum w Budapeszcie, czy Zamku na Hradczanach w Pradze mogą służyć tu jako przykłady klasyczne.

## II. Modernizacje i rekonstrukcje

O ile występują one razem, przedstawiają nieco odmienne układy i dają w wyniku odmienne typy utworów wystawowych.

Jak już wspominao, zabiegi modernizacji i rekonstrukcji mogą pojawiać się na zasadzie niezależności i rozdzielności, nawet w obrębie jednego i tego samego utworu. Rekonstrukcja przeważnie dotyczy strefy eksponatów. Jeśli eksponat ma charakter elementu architektonicznego i jest „wtopiony” w architektoniczną „oprawę” wystawową, wtedy rekonstrukcja automatycznie rozciąga się jednocześnie na strefę architektury i eksponatów. Jako przykład posłużyć tu może wystawa poświęcona dziejom Zamku Królewskiego w Budapeszcie, umieszczona w tymże Zamku (jako Varmuseum). W obrębie ekspozycji odnaleźć można obok siebie elementy zamku średniowiecznego, wtopione w mury późniejszej, narosłej na tym samym miejscu budowli zamkowej, której ostatecznym kształtem stał się zamek XIX-wieczny. Niezależnie od tego, w niektórych salach wystawione są fragmenty dekoracyjne pochodzące z renesansowej fazy budowy Zamku: fragmenty te wtopione są w elementy architektury typowo już wystawowej (płyty gipsowe, ścianki itp.). Rekonstrukcja całości zrealizowana jest więc w kilku skalach: dotyczy ona zarówno owych resztek średniowiecznego muru, „luźnych” fragmentów pochodzących ze średniowiecza, głównie rzeźbiarskich, jak i „luźnych” elementów dekoracji renesansowej. Wszystkie elementy „luźne” mają charakter typowych eksponatów: zestawione są bowiem w sposób niezależny do zabytkowej substancji „oprawy” architektonicznej. Adaptacja Zamku, rekonstruk-

cja jego zabytkowych części realizowana jest na zasadzie równoległości z tendencjami archaizacyjnymi (wspomnianymi już wyżej) i typowo modernizacyjnymi. W wyniku tego całość przedstawia strukturę bardzo złożoną i urozmaiconą pod względem plastyczno-kompozycyjnym. Zdecydowane oddzielenie elementów dodanych jako współczesne od elementów zabytkowych wzmacnia tam działanie tak jednych, jak i drugich. Odmienność stylowa poszczególnych „stref” odbudowy, (elementów zabytkowych rekonstruowanych elementów współczesnych archaizowanych i zdecydowanie nowoczesnych, a także „strefy architektury” i „strefy eksponatów”) sprawia, że złożoność struktury nie jest tam zamazana, lub ukryta (np. „by nikt się nie domyślił” co w Zamku jest dodane jako nowe), przeciwnie wszystkie elementy kompozycji są tam wyraźnie czytelne i dają się podporządkować poszczególnym tendencjom projektodawczym. Jest to nb. zasada typowa dla rewitalizacji zabytków na Węgrzech w ogóle, można ją spotkać na przykład w odbudowie miast (np. zabytkowej Budy), zamków, kościołów itp. Przypadek muzeum zamkowego (Varmuseum) jest więc tylko rozwiązaniem szczegółowym w obrębie całego zespołu podobnych rozwiązań.

Współdziałanie modernizacji i rekonstrukcji rzadko ma jednak postać, aż tak bardzo skomplikowaną, jak w wypadku zamku budapesztańskiego. Najczęściej polega ono na modernizacji dawnego wnętrza muzealnego (np. XIX-wiecznego) i jednoczesnej rekonstrukcji (przeważnie niedostrzegalnej) zabytku, który jest „wtopiony” w takie wnętrza na stałe np. jako wbudowany we wnętrza muzealne obiekt architektoniczny, lub architektoniczno-rzeźbiarski. Układ taki powstał np. w nowej aranżacji (po 1968) ekspozycji archeologicznej Muzeum Brytyjskiego w Londynie, gdzie z dawnego wystroju sal pozostało bardzo niewiele, zaś płyty z reliefami rzeźbiarskimi wtopiono w ściany sali.

### III. Modernizacja i konserwacja

Przypadki takie, w postaci czystej zdarzają się stosunkowo rzadko, najczęściej bowiem konserwacja występuje łącznie z rekonstrukcją. W zasadzie rozwiązania te polegają na zachowaniu substancji zabytkowej w stanie nienaruszonym (zabezpiecza się ją tylko przed zniszczeniami, lub regeneruje), zaś elementy współczesne dodaje głównie w postaci urządzeń konstrukcyjnych, instalacyjnych itp. służących

celom wystawowym. Rozwiązania typowe można znaleźć np. na Węgrzech, w muzeach typu lapidarium, gdzie trzonem wystawy jest zabytek, z reguły antyczny pozostawiony w stanie jego pozyskania, natomiast cała struktura ekspozycji sprowadza się do odbudowy, jakby osłony takiego zabytku. Elementy dodane są z reguły znakomicie skomponowane z zabytkami, a jednocześnie zdecydowanie się od nich odróżniają pod względem stylowym i materiałowym. Nie dochodzi więc tam do budowania „pseudozabytku” czy utworów archaizowanych (przykładowo: Muzeum Janus Pannonius w Pécs, rozwiązanie w Gorsium itd.). Niekiedy niewielki stosunkowo element zabytkowy np. jakaś resztką średniowiecznego muru może stać się elementem nowej budowy muzealnej. W ten sposób rozwiązano wystawę muzealną w Esztergóm. Zasadą jest dowiązanie do nienaruszonego (i w zasadzie nie uzupełnianego niczym) zabytku architektonicznego.

### IV. Modernizacja i tradycja

Jak wspomniano w rozróżnieniach wstępnych, współdziałanie tych dwu tendencji może mieć znaczenie zarówno konstrukcyjne, twórcze, jak zachowawcze, dające się identyfikować z ograniczeniami, a głównie zahamowaniami rozwojowymi w procesach projektowych. Wśród rozwiązań konstruktywnych na czoło wysuwają się, jako szczególnie charakterystyczne, różnego rodzaju regionalizmy, a więc stylizacje dotyczące głównie architektonicznej „oprawy”, jak wystroju meblarskiego wystaw. Zaznaczyć należy, że nie muszą tu należeć bynajmniej tylko muzea etnograficzne, choć te są szczególnie predystynowane do takiej właśnie „regionalizacji”. Mowa tu o wszelkiego typu muzeach, pod warunkiem, że znajdują się one w regionach o wybitnym charakterze kultury folklorystycznej np. na terenie Polski w rejonie Podhala. Regionalizacja polega więc na tego rodzaju projektowaniu modernizacyjnym, że wszystkie elementy nowe: wnętrza architektoniczne i meblarskie noszą charakter typowy dla architektury i meblarstwa regionu np. jakiś specjalny sposób profilowania desek tworzących gzymsy, zacinania belek, czasami jakiś dyskretny ornament itp. Gdy tradycja łączy się z archaizacją mogą powstawać formy bardzo typowe dla poszczególnych regionów kulturowych np. krajów, czy miast, nie dające się dostrzec właściwie nigdzie indziej poza nimi. Zakres projektowania może

być tu bardzo rozmaity: począwszy od architektury muzealnej, wystroju wnętrza, dekoracji, skończywszy na kolorystyce wnętrz. Rozwiązania węgierskie, a zwłaszcza włoskie dostarczają tu przykładów klasycznych.

## Zakończenie

### Czy modernizacje są zawsze konieczne?

Dokonano oto krótkiego przeglądu podstawowych sposobów modernizacji wystaw muzealnych i zestawiono główne odmiany utworów wystawowych, powstających w wyniku zastosowania poszczególnych sposobów modernizacyjnych. Stwierdzono jednocześnie, że przeprowadzanie modernizacji wystaw w muzeach dawnej daty jest praktyką niemal codzienną, i że objęte są nią ekspozycje muzealne wszelkich odmian tematycznych, funkcyjnych itp. Pozostaje teraz pytanie ostateczne: czy w każdym wypadku, gdy istnieje ekspozycja muzealna dawnego typu, jej modernizacja jest konieczna. Czy są np. wystawy, których modernizacja oznacza dla nich wyraźną szkodę? Czy każda ekspozycja, która starzeje się musi być koniecznie uznana za „staroświecką”, a zatem w jakimś sensie za złą?

Zastrzeżenia o niewłaściwym przeprowadzaniu modernizacji wypowiedziane były już kilkakrotnie. Z drugiej zaś strony jest niewątpliwe, że każde muzeum, niezależnie od tego na jak długi czas trwania jest projektowane i jak na tym etapie wydaje się „nowoczesne”, musi kiedyś stać się przestarzałe. W tym sensie nie ma podstaw do różnicowania między wystawami „stałymi” i „czasowymi”; wszystkie wystawy są bowiem w jakimś wymiarze czasowe, a różnica między nimi polega jedynie na długości czasu trwania ich aktualności. Zagadnienie, które w kontekście tych pytań się pojawia należałoby sformułować więc tak: czy pozostawianie czegoś w jego trwaniu, mimo że stało się ono już nieaktualne wynika jedynie z niemożności odnalezienia środków na dokonanie odpowiednich zmian (aż do zburzenia dawnego utworu muzealnego w całości), czy może są pewne okoliczności, które nakazują (niekiedy przynajmniej) utrzymanie ekspozycji „staroświeckich” właśnie dlatego, że są one przestarzałe, a więc niejako w imię ich nieaktualności? Czy zatem każdy fakt utrzymywania ekspozycji dawnej w jej pierwotnym

ukształtowaniu jest genetycznie równoznaczny, a jeśli nie, to jakie istnieją tu kryteria różnicowań?

Za poglądem, wedle którego wszystko co „staroświeckie” w wystawach muzealnych winno być bezwzględnie („w imię postępu”) modernizowane, zdaje się przemawiać okoliczność, że ekspozycja muzealna zawiera innego rodzaju wartość, niż np. dzieło sztuki. Fakt, że ekspozycja zawiera jako utwór elementy architektury i plastyki, które mogą być ukształtowane na podobieństwo dzieła sztuki (niekiedy są one dziełem wybitnym pod względem swej wartości artystycznej), zdaje się nie odgrywać roli przy zestawieniu ekspozycji z tymi utworami, które się za dzieła sztuki tradycyjnie uważa a więc, które w ekspozycji sztuki są eksponatami. Wydaje się więc, że wartości jedynie dzieł sztuki (tych „prawdziwych” a więc nie ekspozycji, nawet gdyby była ona pod względem artystycznym wybitna!), są trwałe. Ekspozycje natomiast mogą być wprawdzie artystycznie wartościowe, nawet wybitne, lecz wartość ich jest zawsze przemijająca. Z chwilą wygaśnięcia ich aktualności, stają się one tylko przeżytkiem. Wartość artystyczna (czy ogólnokulturowa) ekspozycji zdaje się więc znaczyć tylko tyle, co wartość artystyczna przedmiotów „modnych”. Gdy „moda” mija, odrzucamy ją niezależnie od tego, jak wysoko niegdyś była ceniona. Piękno staje się wtedy śmiesznością, wyrafinowanie formy – afekcją i pozą, a cały utwór stanowiący niegdyś realizację pewnego ideału estetycznego, pretensjonalnym kiczem. W przeciwieństwie do tej efemeryczności, rzeczywiste dzieło sztuki (obraz, grafika, rzeźba itd), jeśli jest naprawdę wielkiej miary, wykazuje niebywałą „odporność na czas”. Odkrywanie „aktualności” artystycznej, jeśli nie wręcz nowoczesności w dziełach dawnych epok jest przesłanką do słuszności tego poglądu.

Twierdzenie o efemeryczności walorów artystycznych wystaw muzealnych sprawdza się w ogromnej ilości wypadków. Obok nich istnieją jednak i takie, które wykazują wyraźną niepodatność na działanie czasu. Należy zauważyć, że utworów tych nie modernizuje się, nawet gdy tytułem próby wprowadzane są do nich pewne unowocześnienia, zmiany te nie wytrzymują zetknięcia z sytuacją zastaną i zostają wycofane; ekspozycja powraca do stanu pierwotnego. Muzea, które istnieją w ten sposób mają przeważnie charakter zabytku tzn. wszystko cokolwiek znajduje się w obrębie gmachu muzealnego jest zabytkowe albo samo, albo przynajmniej stanowi część składową większej całości zabytkowej. Zabytkowość rozciąga

się tym samym nie tylko na eksponaty (często już dla dziedziny, którą reprezentują całkowicie bezużyteczne!), lecz także na całą „oprawę” architektoniczną i wystrój meblarski muzeum. W strefie eksponatowej zabytkowy jest wtedy nie tylko ich dobór, lecz również układ i koncepcja merytoryczna, wedle której eksponaty zostały zgromadzone, opracowane naukowo i wystawione. Muzea tego typu są przeważnie dokumentami nauki, lub dawnego kolekcjonerstwa artystycznego i stanowią rodzaj jakby „skansenu naukowego“, gdzie wszystko, co ukształtowała minioną epoka zastygło w nienaruszonym stanie.

Odporność na działanie czasu w ekspozycjach muzealnych tej grupy polega na zmianie funkcji ekspozycji. To samo bowiem, co niegdyś spełniało rolę aktualnie naukowego materiału np. do badań o przyrodzie (pewien zbiór skamielin, wypchanych ptaków itp.) dziś jest także materiałem do badań, jednakże zgoła innych, bo mających za przedmiot już nie daną dziedzinę, której wystawa była niegdyś poświęcona, lecz wyłącznie dawną naukę o tej dziedzinie (np. naukę o przyrodzie z okresu linneuszowskiego). Analogicznie przedmioty, które służyły niegdyś jako w pełni funkcjonalne meble wystawowe, dziś stają się przedmiotami demonstrującymi w jaki sposób niegdyś wystawiono je w muzeach, lub przechowywano w nich zbiory naukowe. Od mebli wystawowych dawnego czasu nie wymagamy więc tego samego, czego winniśmy oczekiwać od mebli współczesnych. Fakt, że zarówno dawnych eksponatów muzealnych, jak i sprzętów wystawowych nie można używać „normalnie”, zgodnie z ich pierwotną funkcją natomiast zachowana zostaje w stosunku do nich postawa, jak do zabytku (i pod tym tylko względem jako do przedmiotu badania), która staje się zasadniczą przesłanką. Wedle niej modernizacja dawnych, zabytkowych wystaw staje się dziś nie tylko nonsensowna, ale w wymiarze kulturowym wręcz szkodliwa. Zwiedzając np. barokową bibliotekę nie wymagamy przecież, by spoczywające na półkach foliały były na nowo oprawione i by zachowano w księgozbiore tylko te dzieła, które zawierają aktualnie naukowe treści. Tymbardziej nie żądamy, aby wszystkie dzieła dawnej literatury naukowej były zniszczone z racji tego, że zawierają „naukowe bzdury”. Dawna biblioteka jest przecież wtedy tylko wartościowa, gdy jest w swej substancji zabytkowej nienaruszona, a więc autentyczna. Identycznie ma się z dawnymi wystawami muzealnymi: zwiedzając wystawę dawną, stanowiącą

jako całość zabytek nie możemy uważać za wadę, że sprzęty wystawowe są nieoświetlone, że układ eksponatów jest nieczytelny, a etykiety pisane odręcznie piórem. Aktualność takiej ekspozycji dla nas, ludzi współczesnych polega na jej nieaktualności (niefunkcjonalności) w stosunku do dziedziny, której ekspozycja taka była pierwotnie poświęcona. Paradoksalność tej niewątpliwie wyjątkowej sytuacji sprawia jednak, że wystawy tego typu, gdziekolwiek się jeszcze zachowały (bo modernizowano je niestety bezlitośnie!), konserwowane są bardzo troskliwie i cały wysiłek kustoszów skierowany jest na utrzymanie pierwotnego ich stanu, wraz z całą jego „niefunkcjonalnością”. Przeciwnie, fakt modernizacji, a tym bardziej likwidacji tego typu muzeów odczuwany jest zawsze jako strata kulturowa, wynika najczęściej z pomieszania wartości.

Jest oczywiście sprawą nietatwą do rozstrzygnięcia, gdzie leży granica między sytuacjami zastanymi, w których modernizacje wolno, lub należy wprowadzać, a takimi gdzie wprowadzenie ich oznacza jedynie zniszczenie zabytku muzealnego. Nie jest wykluczone, że zagadnienia tego nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć właśnie z tego powodu, iż sytuacja kulturowa w której aktualnie żyjemy, nieustannie (i jakby niepostrzeżenie) się zmienia, że przemijanie norm estetycznych w sztuce (lub ogólnie, w artystycznym kształtowaniu otaczającego nas świata), jak również norm poznania naukowego nie dokonuje się nagle, a ponadto, że to o co chodzi to jest dopiero „wczorajsze” (a nie „bardzo dawne”), choć ma w sobie często „zadatek” na stanie się zabytkiem, lecz w momencie odejścia, czy tym bardziej odchodzenia nie jest pod kątem tej przyszłej swej (często tylko możliwej) wartości odczuwane. To, co przed dwudziestu laty uchodziło tylko za przeżytek, dziś zaczyna być często odbierane w kategoriach przedmiotu zawierającego już pewne wartości pozytywne, a za kilkadziesiąt lat być może stanie się bezcennym unikatem, podlegającym rygorystycznym prawom ochrony zabytków. Jest niewątpliwie, że granice takie będą przebiegać inaczej w ośrodkach, gdzie nasycenie zabytkami dużej klasy jest znaczne, inaczej zaś tam, gdzie jest ich mało, i gdzie każda rzecz dawna uratowana od zniszczenia może wzbogacić w istotnym stopniu stan kulturowego posiadania.

Otwarta staje się też tym samym kwestia, wprowadzenia modernizacji dawnych wystaw muzeal-



nych, a zwłaszcza sprawa stylu elementów nowo do tych wystaw wprowadzanych. Wydaje się, że nie ma i nie może tu być żadnego jednoznacznego „przepisu” ani powszechnie przyjętej „recepty” na rozwiązanie prawidłowe; każdy wypadek powinien być rozpatrywany indywidualnie, pod kątem wszystkich możliwych parametrów. Nieustanne usiłowanie „poprawiania” tego, co dokonali nasi poprzednicy w muzeach i o czym sądzili, że jest rozwiązaniem ostatecznym i bezwzględnie prawidłowym, jest jego wymownym dowodem. Nie wiadomo też, czy to co w najlepszej intencji my sami dokonujemy w muzeach dziś, nie zostanie choćby przez nas samych ocenione negatywnie, gdy pojawi się nowa perspektywa czasu. Na taką możliwość trzeba być w każdym razie zawsze przygotowanym. Należy sobie jednak uświadomić i to, że właśnie ta świadomość zachodzenia nieuchronnych zmian w projektowaniu i ocenie tego, co zostało zaprojektowane w muzeach, i stanowi właśnie o postępie w muzealnictwie. Świadomość ta, to bowiem nic innego, jak manifestacja naszego myślenia o przedmiocie, który nigdy nie jest przecież w swym trwaniu nieruchomy, lecz znajduje się stale *in statu nascendi*. Muzeum i wystawa muzealna są tworam i żywymi, nieustannie przez nas kształtowanymi, ale i kształtującymi nas, zarówno projektantów, teoretyków muzealnictwa jak też odbiorców. W tej swojej nieustannej zmienności są one wplecione w stale zmieniający się nurt zjawisk kulturowych. I na tym właśnie polega ich aktualność.

## Przypisy

1. Przez „pseudo-zabytki” rozumiem tu przedmioty nie będące w ścisłym tego słowa znaczeniu falsyfikatami (gdyż mogą one nie mieć żadnego konkretnego wzorca w postaci autentyku, który usiłują naśladować), ile przedmioty archaizowane tak dalece, że sprawiają one wrażenie autentyku, a przede wszystkim postawione są w funkcji autentyku. Wykonanie „pseudo-zabytku” jest więc pewnego rodzaju mistyfikacją, gdyż przedmiot taki niewątpliwie „udaje” dawny autentyk, mimo że jest czymś nowym w sensie koncepcji artystycznej.
2. *Quasi-rekonstrukcja* – można ją określić także jako rekonstrukcję rzekomą, lub czysto intencyjną. Jest to w rzeczywistości kreowanie elementów których nie można odtworzyć na drodze analizy naukowej. Elementy te, choć całkowicie „wymyślone” przez ich autora postawione są jednak w funkcji elementów rekonstruowanych. Liczy się więc niejako na to, że będą one przyjęte przez odbiorcę tak, jakby były elementami odtworzonymi na drodze analizy naukowej. Zdarza się, że autor *quasi-rekonstrukcji* jest tak głęboko przekonany o trafności „wymyślonych” przez siebie elementów, iż traktuje je na równi z elementami odtworzonymi naukowo. Intuicja artystyczna o pierwotnym wyglądzie odtwarzanego przedmiotu może grać tu wielką rolę. Rekonstrukcje paleontologiczne dostarczają tu przykładów typowych.
3. Zachodzi tu bliska analogia do zagadnienia prawdy w literaturze pięknej. Por. R. Ingarden, *Studia z Estetyki*. Warszawa t. 2: 1948.

## Border-line and complex types of museum exhibition modernization

In the presented paper a special group of "mixed" museum exhibition modernizations is discussed. These solutions arise on the basis of the combination between typical modernization programme with four different designing programmes, which can cooperate with it singularly or in sets (in different combinations and different mutual relations), and namely: 1. with **archaization** which is understood here as a designing tendency of giving to exhibition elements the outer semblance of age, and, which is carried out by creative interpretation of old stylistic forms, 2. with **restoration** which is meant as a tendency of reproduction either of external features of a given object (real or conceptual) or of its general structure, 3. with **tradition** which is interpreted here in the sense of a principle of design carried out according to the norms or systems of value established in the past and specific for particular cultural regions, and finally, 4. with the principles of **conservation** of material objects of culture.

Among **modernization-archaization solutions** several variants are distinguished: a) where the main means of expression of design is the roughness of the material of which the objects of the architectural "framing" of the exhibits are designed, b) where the means of expression is the choice of precious materials (or at least, precious-looking ones), this being intended to give the exhibitions an "antique flavour", c) solutions which are built on the principle of styling and of arrangement of exhibits in the museum space. Closing the problems of **archaization** the question of value of the so-called "pseudo-relics" is discussed.

This question is especially important for the cases where such objects are introduced into museum exhibitions as accessory exhibits or as a completion of authentic relics.

Discussing the exhibitions which is built on the principle of **modernization "mixed" with restoration or conservation**, the problem of conflictive, contradictory solutions is discussed as an especially important one for museum practice. The cases where restored, old architecture objects of originally non-museum function are adjusted for museum exhibition aims (and especially for exhibitions which are alien to their primary character) are taken into special regard.

The tendency of **tradition** is discussed in the aspects of its creative or regressive impact on the process of design (tradition as inspiration for museum designers or as traditionalism which limitates the scale of design).

In conclusion the question of **necessity of modernization** in all cases where "old-fashioned" museum exhibitions are given, is discussed. The author asks, whether there are museum exhibitions, the modernization of which may become a **damage of valuable objects of culture** (e.g. objects which represent museological ideas from the past, science from the past etc.). The author formulates his opinion that such cases should be subordinated exclusively to the rules of conservation and preserved in unchanged original state.

The analyses are based on factographic material collected by the author in 14 countries of Europe and in the United States of America.

## Na marginesie muzealnej statystyki

Już w poprzednim tomie „Muzealnictwa” przy raporcie o stanie muzeów redakcja miała zamiar zamieścić podstawowe dane liczbowe. Istniały jednak wątpliwości co do niektórych wprawdzie, ale podstawowych danych, którymi można było dysponować na podstawie oficjalnej statystyki GUS-u i niektórych wyliczeń zamieszczonych w Biuletynie Informacyjnym ZMiOZ, zwłaszcza, że zbierane od kilku lat przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków ankiety zawierały niekiedy jeszcze inne dane przesyłane przecież przez te same muzea. W 1982 r. nadarzyła się okazja ich częściowej weryfikacji, gdyż sprawozdawczość GUS-u wykonywaną na formularzach Km-1, dla muzeów opracowywał ODZ. Ujawniła ona dodatkowe wątpliwości i potrzebę wyciągnięcia wniosków zarówno przez instytucje zbierające informacje, jak i przez muzea, które je dostarczają. Mam nadzieję, że poniższe uwagi zobrazują stan rzeczy przynajmniej w ogólnych zarysach i zostaną wzięte pod uwagę przez zainteresowanych.

### Ile jest w Polsce muzeów?

Na to pytanie wcale niełatwo jest znaleźć odpowiedź w pełni zadawalającą i zgodną z faktycznym stanem rzeczy. Zgodnie z danymi GUS-u w 1980 r. było ich 427. Wg danych Ośrodka – około 100 więcej. Niestety początek 1982 r. nie sprzyjał kompletowaniu danych. Trudności pocztowe i telefoniczne uniemożliwiły często zasięgnięcie informacji u źródła. Po wielu miesiącach dopiero w końcu maja, a więc kilka miesięcy po terminie nadsyłania, ankiety Km-1 zostały zebrane od 482 muzeów i taka liczba ich podana została oficjalnie<sup>1</sup>. Brak jednak było jakichkolwiek danych (poza adresem) od co najmniej kilkunastu muzeów, w sumie więc można powiedzieć, że w dn. 31 grudnia 1981 r. liczba muzeów w Polsce sięgała 500. A więc więcej o 73 od liczby ustalonej dla ubiegłego roku. Czyżby więc w ciągu jednego 1981 r. powstało w Polsce aż tyle placówek muzealnych. Nic podobnego. Od lat co roku powstaje tylko od kilku do kilkunastu

nowych muzeów. Po prostu w danych za 1980 r. brakowało co najmniej 50 muzeów. Nasuwa się logiczne pytanie, jak mogło dojść do takich rozbieżności, czy przypadkiem nie włączono w poczet muzeów izb muzealnych, okazyjnych ekspozycji itp. Z całą odpowiedzialnością należy temu zaprzeczyć. Na liście „nowych” muzeów znalazły się m. in. działające od wielu lat Muzeum Szwecji i Muzeum Kolejnictwa, a z ostatnio powstałych, ale szeroko opisywanych w prasie – Muzeum Struga w Warszawie.

Nie są to również tylko placówki zorganizowane w innych resortach, poza kręgiem oddziaływania resortu kultury i sztuki (choć takie również), ani też położone w odległych miastach czy wsiach. Muzeów „przybyło” bowiem w resorcie kultury i sztuki – 30, w innych – 26; najwięcej w wielkich miastach – w Warszawie – 10, gdańskim – 6, bydgoskim – 5, wrocławskim – 5, zielonogórskim i poznańskim po 3. Wśród muzeów, które na pewno istnieją, ale nie można było ich uwzględnić w statystyce, są np. Muzeum Dworek Jana Matejki w Krakowie, Muzeum Pożarnictwa w Alwernii, Muzeum Konstantego Łaszczyki w Dobrem, Muzeum Sopera w Gozdowicach. Ich brak nie wypacza danych dotyczących liczby widzów, eksponatów czy działalności oświatowej, gdyż są to placówki niewielkie i przy dużych liczbach dla całego kraju nie mające większego znaczenia, jednak danych wyliczonych z dokładnością do jednostek z tych, a także innych względów, nie można uznać za precyzyjne. W związku z tym podane są one w tym tekście w przybliżeniu. Nasuwa się pytanie, czy definicja muzeum użytkowana dla wyliczeń statystycznych jest właściwa i co jest uznawane za jednostkę muzealną. Mogą tu być zastosowane kryteria formalne (zatwierdzenie przez Ministra Kultury i Sztuki, istnienie statutu) i takie niekiedy były stosowane. Jednakże tryb formalny zatwierdzania muzeum trwa nieraz długi okres, w którym *de facto* muzeum zostało już powołane przez instytucję finansującą go, istnieje i działa. Mogą też być stosowane kryteria merytoryczne. Rozpatrzmy je drogą eliminacji. Istnieją i są nawet wyliczone muzea zamknięte, a więc nie zwiedzane przez publicz-

ność, nie to więc decyduje o tym czy placówka istnieje. Istotnym jest natomiast, że posiada ono zbiory, które podlegają inwentaryzacji. Jest jednak sporo instytucji naukowych i innych mających zbiory ze swoich badań i są one zinwentaryzowane, ale nie mają charakteru muzeum. To co nadaje im cechy muzeum to ich wydzielenie w osobny dział, gabinet traktowany jako samodzielna jednostka organizacyjna, nawet jeśli działa ona jako część większej instytucji. Zrozumiałe, że odrzucić należy wszystkie tego rodzaju zbiory prywatne, gdyż te zakwalifikujemy do kolekcji<sup>2</sup>.

Mając to na uwadze do muzeów należy zaliczyć – moim zdaniem bez wątpliwości – kilkanaście placówek, które w odpowiedzi na ankietę ODZ nadesłały informację, że same nie uważają się za muzea. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że inne, posiadające zupełnie analogiczny status placówki nie wysuwają takich zastrzeżeń i są zaliczane do muzeów np. Dział Muzealny Biblioteki Kórnickiej PAN, zbiory Zakładu Systematyki Zoologii PAN w Krakowie i inne. Warto wymienić te, które choć są muzeami, nie zgadzają się nimi być formalnie. Tworzą one zespół ważnych dla polskiej kultury muzeów, pozostający poza statystyką, co gorsza poza polem widzenia instytucji upoważnionych do nadzoru i opieki nad muzeami. Należą do nich: Muzeum Zakładu Nauk Geologicznych PAN we Wrocławiu, Zbiory Farmaceutyczne Zakładu Historii Medycyny i Farmacji w Łodzi, Muzeum i Archiwum Ftyzjatrii Polskiej, Instytutu Gruźlicy w Warszawie, Zbiory Prac Studyjnych Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, Muzeum Wojsk Inżynieryjnych WP we Wrocławiu, Dział Numizmatyczno-Sfragistyczny Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Graficznych Biblioteki Jagiellońskiej, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej UW, a także Muzeum Brata Alberta w Krakowie i Skansen pszczelarski w Swarzędzu (zaliczany przez wszystkie publikacje do istniejących muzeów skansenowskich). Dodajmy, że nigdy w statystyce muzealnej nie było, także i nie jest, ujmowane Muzeum Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, które z racji swoich zbiorów, a od wielu lat i form działalności ekspozycyjnej i wydawniczej powinno być zaliczane do rzędu ważniejszych muzeów polskich.

Brak wymienionych wyżej placówek w statystycznych ujęciach niestety zdecydowanie wypacza dotychczas podawane i rozpatrywane informacje. Podsumowując powtórzmy jeszcze raz, co można ustalić

jako kryterium jednostki muzealnej. Muzeum jest instytucją, która gromadzi, bada i upowszechnia. Może jednak nie badać i nie upowszechniać z różnych względów, musi natomiast, aby można było mówić o jego istnieniu – gromadzić. Muzeum jest jednostką państwową lub społeczną wyodrębnioną w jakikolwiek formalny sposób jako jednostka samodzielna (dział, gabinet, zakład, instytucja samodzielna, oddział), co wiąże się z faktem zatrudnienia pracowników zajmujących się zgromadzonymi zbiorami. Istnienie takiej jednostki wyklucza traktowanie zbiorów jako źródeł naukowych gromadzonych dla celów wyłącznie badawczych, doraźnych.

Przy takim ujęciu należałoby wyraźnie stwierdzić, że w 1981 r. mieliśmy ok. 510–530 muzeów, choć w statystyce ujętych zostało tylko 482.

Należałoby też dodać, że w świetle wymienionych faktów opieka Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich, które od Ośrodka Dokumentacji Zabytków dowiadywały się o istnieniu na ich terenie jednostek muzealnych, wydaje się nad nimi w wielu wypadkach niewystarczająca, a wiedza o konsekwencjach wynikających z ustawy „O ochronie dóbr kultury i o muzeach” – iluzoryczna.

## Jakiego rodzaju mamy muzea ?

Również na to pytanie informacje zawarte w dorocznych zestawieniach statystycznych dają odpowiedź częściową i niepełną. Wynika to poniekąd z faktu, że w muzealnictwie reprezentowana jest znaczna liczba nietypowych dziedzin, a rubryki formularzy Km-1 z konieczności wymieniają tylko kilka podstawowych. Drugim powodem jest wielodyscyplinarność niektórych muzeów, tak więc autonomiczna i specjalistyczna jednostka jaką jest Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi nie będzie nigdy zaliczone do muzeów archeologicznych, czy etnograficznych, znajdzie się natomiast w grupie muzeów wielopredmiotowych, do której zaliczana jest większość muzeów regionalnych. Bliższe przyjrzenie się niektórym kwalifikacjom wykazuje, że np. Muzeum Farmacji zaliczane jest z braku rubryki do muzeów historycznych, a jego zabytki do działu techniki. Muzeum Hutnictwa Starożytnego w Pruszkowie, jako żywo, specjalizujące się w archeologii zaliczone zostało w 1980 r. do muzeów techniki. Muzeum Szolańskich – Oddział Muzeum Narodowego znajdziemy w placówkach typu muzea artystyczne, ale samo Muzeum Narodowe w wielopredmioto-

wych (!). W poszczególnych grupach mamy jednakowo traktowane muzea specjalistyczne duże i małe. Możemy więc wynotować, że muzeów archeologicznych mamy 21 (ale bez łódzkiego) gdy w rzeczywistości przedstawiając tę grupę muzeów należałoby stwierdzić, że jest ich 7, pozostałe zaś to albo rezerwaty typu Biskupina czy Giecz albo muzea regionalne o profilu archeologicznym np. w Łęborku. Muzeów etnograficznych mieliśmy, wg danych z 1981 r. -30. W tej liczbie kryje się 6 muzeów etnograficznych, specjalistycznych i kilka mniejszych, regionalnych, pozostałe zaś to muzea skansenowskie ( a więc co najmniej 11-22), których związki z etnografią nie budzą zastrzeżeń, ale są wyodrębniającą się wyraziście grupą, o której ze statystyki nie dowiemy się w ogóle. Według listy ostatnio publikowanej przez J. Czarkowskiego jest ich zresztą 34 (!) ; część z nich „ukryta” została więc zapewne w muzeach technicznych lub historycznych. Muzea historyczne tworzące największą grupę (78) po wieloprzedmiotowych (179), to grupa wyjątkowo enigmatyczna. Muzeów *sensu stricto* historycznych, takich jak np. warszawskie czy krakowskie mamy zaledwie kilka, zalicza się do nich natomiast wszystkie muzea ruchu rewolucyjnego, w wyniku czego ta odrębna grupa w statystyce nie istnieje. Do tychże muzeów historycznych zalicza się również muzea związane z dziejami wojskowości, rzemiosła, morskie i wszelakie inne, słowem jest to wygodny dział typu worek z różnościami.

Wyraziście wyodrębnione zostały tylko muzea martyrologiczne i biograficzne, choć np. już Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza do nich zapewne nie należy i liczy się jako historyczne (lub inne?), a pokrewne mu poświęcone pisarzom na pewno tkwią w biograficznych. Podzielić muzea na rodzaje przy ich znacznej różnorodności nie jest łatwo i wątpliwe, aby można było stworzyć system całkowicie precyzyjny niemniej obecny ma jedną cechę negatywną – nie ujawnia bogactwa tematycznego polskiego muzealnictwa obejmującego wszystkie dziedziny dóbr kultury, a przeciwnie tworzy obraz zamazany, prezentuje jednostki statystyczne, które bez analizy i odrębnych wyliczeń nie mogą służyć żadnemu uogólnieniu. Nadmienię więc tylko, że w 1981 r. przybyło muzeów we wszystkich rodzajach z wyjątkiem artystycznych (mniej o 4) i tzw. innych. Przybyło najwięcej regionalnych – wieloprzedmiotowych (32) i cztery „zgubione” artystyczne zapewne zostały przekwalifikowane do tej właśnie grupy. Nie zmieniła się natomiast liczba muzeów martyrologicznych.

W grupie muzeów innych resortów najwięcej jest przyrodniczych – 23, techniki – 14, regionalnych – 31.

## Ile muzea posiadają eksponatów?

Niestety i na to pytanie nie można w chwili obecnej dać prostej i jednoznacznej odpowiedzi, choć na pewno w znacznym przybliżeniu. Zaliczenie wielu zbieranych przez muzea dóbr kultury do jednej z wyróżnionych kategorii zabytków nie jest łatwe, a szczegółowa analiza informacji przekazanych przez muzea wykazuje niezrozumiałe niekiedy różnice w poszczególnych latach. Wskazuje to z jednej strony na zmiany w kwalifikacji niektórych obiektów, a niekiedy po prostu na rozbieżności w sposobie ich inwentaryzowania. Niestety w obliczeniach z 1981 r. przekazanych do GUS-u nie uniknięto błędów. Analiza wstępna wykazała, że w danych tych źródła błędów i zmian są różne. Jednym z nich jest niekompletność danych. Z tego powodu z działu „inne” wypadły zbiory Muzeum Galerii Dziecka w Toruniu, z którego nie nadesłano sprawozdania (86000 obiektów). Z działu tego ubyło również ponad 314 000 jednostek, które uprzednio wykazywało Muzeum Narodowe w Krakowie, stanowiących dokumentację niektórych działów (uprzednio wykazywano ich obecność bezzasadnie). W dziale „technika” nastąpiło przypuszczalnie przesunięcia części danych do innych np. w woj. zielonogórskim, gdzie uprzednio zaliczano do zabytków techniki eksponaty winiarstwa (ponad 1000). Opuszczono w nim również zabytki farmaceutyczne z Krakowa w liczbie 18 000. Natomiast nie wyjaśniono dotąd znacznego ubytku zabytków techniki w woj. warszawskim (o 50%). Jak się wydaje w 1980 r. zaliczono do nich eksponaty Muzeum Hutnictwa Starożytnego w Pruszkowie, które są zabytkami archeologicznymi. W sumie po weryfikacji okazało się, że na pewno liczba zabytków techniki sięgnęła 60 000 obiektów, a w stosunku do ok. 10 000 sprawę trzeba zbadać dokładniej.

Znacznie przykrzejsze niedopatrzenie nastąpiło w dziale numizmatyki wskutek nieprecyzyjnego wypełnienia formularza Muzeum Narodowego w Krakowie. Z tej przyczyny opuszczono numizmaty w niebagatelnej liczbie 276 000 obiektów (Zbiory Czapskich). Nie wpłynęło to na ogólną liczbę zbiorów, gdyż rubryka „ogółem” uwzględniała zabytki numizmatyczne. Źródłem błędów zarówno w 1981 r., jak i w poprzednich latach było wliczenie lub pomijanie de-

pozytów. Właśnie w numizmatyce taka sytuacja nastąpiła w woj. łódzkim, gdyż jak się wydaje w 1980 r. do liczby eksponatów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi dodano depozyty, a w 1981 r. nie wzięto ich pod uwagę. Sprawa ta wymaga generalnego ustalenia, gdyż część, i to znaczna, depozytów ma charakter stały i nie figuruje w wykazach innych muzeów. W takim wypadku powinny one być brane pod uwagę jako zbiory będące w posiadaniu muzeum. W sumie jednak w numizmatyce również zbiorów przybyło. Ubytek zanotowano w dziale „militaria”, ale w tym wypadku przyczyna była zgoła inna, a mianowicie nieprawdziwe i zawyżone okazały się liczby w kilku województwach z 1980 r. Ponownie przeliczenie danych muzeów ze sprawozdań wykazało, że liczby zbiorcze były podwyższane i trudno doprawdy znaleźć przyczynę takich zabiegów. Następować to nie tylko w tym dziale. Wprawdzie w pozostałych w roku 1981 ogólne liczby eksponatów były wyższe niż w 1980 r. dla całej Polski, ale w wieku województwach (od 5 do 15 dla różnych działów) było ich mniej niż w 1980 r. We wszystkich tych przypadkach dane opublikowane za 1980 r. okazały się wyższe niż sumy wynikające z dodania liczb przekazanych przez muzea. Ostatecznie stwierdzono, że ubytki liczby eksponatów w 1981 r. nastąpiły tylko w 34 muzeach, a mniej więcej w połowie dotyczą one kilku czy kilkunastu obiektów, w innych natomiast sprawa wymaga skrupulatniejszego wyjaśnienia. Sprawdzianem prawdziwości i danych przekazywanych przez muzea są rubryki sprawozdań wskazujące na liczby nabytków. W 1981 r. wzrost był tu niebagatelny, bo ok. 330 000 obiektów (niemal dwa razy więcej niż w roku poprzednim). Tymczasem porównanie liczby ogólnej eksponatów obu lat wykazuje wzrost zaledwie o ok. 31 000. Brak ten jednak okazał się fikcyjny. Z jednej strony bowiem liczby z 1980 r. były wielokrotnie zawyżone, z drugiej zaś wyłączenie tylko w Muzeum Narodowym w Krakowie 314 000 niewłaściwie zakwalifikowanych obiektów brak ten wyrównuje.

Po uwzględnieniu wszystkich dokonanych wyjaśnień możemy przyjąć i przedstawić dane faktyczne w przybliżeniu i określić też liczbę obiektów, których sytuację należy wyjaśnić (w nawiasie):

sztuka	1 270 000	(8 000)
archeologia	1 760 000	(8 000)
etnografia	504 000	
historia	940 000	(4 000)
militaria	115 000	

numizmatyka	1 340 000	
przyroda	60 000	
technika	60 000	(10 000)
inne	1 041 000	(11 000)
razem	7 090 000	

Należy więc sądzić, że w 1981 r. liczba eksponatów w muzeach polskich przekroczyła 8 000 000 i wzrosła o ok. 4,5%. Dokładne wyliczenia po wymienionych sprawdzeniach można będzie dokonać dopiero w następnym roku sprawozdawczym.

## Iludzi odwiedza muzea?

Rok 1981 zapowiadał się najgorzej. Według wstępnych obliczeń, na podstawie wybranych sprawozdań frekwencja spadła o 40%, jednak końcowe wyniki okazały się lepsze niż przewidywano. Muzea w tym roku odwiedziło 16 570 400 osób tj. 82,5% liczby z 1980 r. (spadek o 17,5%), kiedy to przekroczyła ona 10 mln. Spadek frekwencji nie był przy tym jednolity. W muzeach podległych Ministerstwu Kultury i Sztuki sięgnął 23%, jednak w muzeach centralnych był on mniejszy o 14%, w pozostałych natomiast muzeach tego resortu sięgnął 29%. Wzrost zanotowały natomiast muzea innych resortów (o 31,3%); organizacji społecznych o 5% (ale muzea PTTK zanotowały spadek o 70%), a kościelne wzrost o 35,3%.

Biorąc pod uwagę ograniczenie zwiedzania w miesiącach, gdy muzea są często odwiedzane (zima, jesień) oraz liczne wydarzenia odciągające uwagę publiczności od „codziennych” zainteresowań można powiedzieć, że muzea wyszły z kryzysu obronną ręką, zwłaszcza w porównaniu z teatrami i kinami, w których frekwencja w 1981 r. spadła bardziej niż w muzeach. Aktywność muzeów w organizacji wystaw była w 1981 r. mniejsza. Wprawdzie liczba placówek otwartych była identyczna, jak w poprzednim sezonie (92%), ale wystaw czasowych zorganizowano 1338 (o 12% mniej), objazdowych 382 (o 8% mniej), z zagranicy przyjechało 66 wystaw (mniej o 34%), wysłaliśmy za granicę 77 (o 27% mniej).

Również w działalności oświatowej niemal wszystkie wskaźniki z 1981 r. są niższe. Prelekcji było mniej o 20%, seansów filmowych o 30% koncertów o 30%. Natomiast w tym kontekście zaskakuje pozytywne zjawisko zwiększanie liczby lekcji z młodzieżą o ponad 2 000, co stanowi również 30%, ale *in plus*. Przyjemnym zaskoczeniem jest także znaczny wzrost aktywności w działaniach oświatowych muzeów in-

nych resortów. Liczba prelekcji wzrosła u nich o 100%, seansów o 400%, koncertów o 240%, lekcji czterokrotnie. Dane statystyczne niestety nie pozwalają, bez dodatkowych obliczeń, ukazać zróżnicowania działalności od ich rodzajów, wielkości czy wyposażenia. Można jednak na ich podstawie stosunkowo łatwo porównać działalność muzeów centralnych, finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki (I), do których, jak wiadomo, zaliczają się narodowe w Warszawie, Poznaniu i Krakowie (wraz z oddziałami), Państwowe Zbiory, PMA, PME, muzea martyrologiczne, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego i Lenina w Warszawie, z muzeami terenowymi podległymi pośrednio resortowi kultury i sztuki (II), które tworzą jakby podstawową sieć różnorodnych placówek w całym kraju, a także porównać z grupą trzecią (III), na którą składają się muzea innych ministerstw i instytucji państwowych (wśród nich np. Muzeum Wojska Polskiego, muzea NOT-u, PAN-u) organizacji społecznych (wśród nich PTTK) i kościelne. Porównanie takie wydaje się nader interesujące.

grupy	liczba muzeów (w %)	wystawy czasowe	wystawy objazdowe	wystawy z zagranicy	frekwencja
I	10	6,5%	16,7%	18,0%	35%
II	68	80,2%	72,0%	78,8%	46%
III	22	13,3%	11,3%	3,2%	19%

grupy	liczba prelekcji	seanse filmowe	koncerty	lekcje
I	4,6%	55,6%	21,6%	22%
II	77,3%	36,0%	66,6%	65%
III	8,1%	9,4%	11,2%	13%

### Kilka uwag podsumowania

Tekst ten nie pretenduje do miana wnikliwej i wielostronnej analizy ani statystycznych danych, ani pracy polskich muzeów. Jest, co najwyżej, komunikatem przedstawionym w formie refleksji nasuwających się po przejrzeniu, powszechnie dostępnych dzięki GUS-owi, danych. Ale nawet te obserwacje na marginesie statystyki pozwalają sformułować

kilka ocen i postulatów. Pierwszy z nich dotyczy nadzoru Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich nad muzeami im podległymi. Jest niezrozumiałe, że placówki działające przez wiele lat nie znajdują się nawet w spisie tych Wydziałów, że brak zainteresowania muzeami podległymi innym resortom, tak jakby istniały w innym kraju czy mieście. Stan Muzeum Kolejnictwa w Warszawie dla przykładu jest chyba ilustracją tego spostrzeżenia. Drugi wiąże się z trybem zbierania informacji statystycznych. Do połowy roku 1982 nie zdołaliśmy uzyskać wszystkich formularzy Km-1, a przecież są to tylko 4 stronicie wypełniane jeden raz w roku. Niesolidność ta obciąża zarówno muzea, jak i wydziały kultury, które mając do czynienia z kilkoma, rzadko kiedy kilkunastoma muzeami mogłoby stosunkowo łatwo dopilnować wykonanie tego obowiązku. A trzeba pamiętać, że istnieje wiele muzeów działających bardziej z racji wysiłku społecznego, zapалу miłośników niż jako instytucja „urzędowa”. Jeden z kierowników takiego muzeum (wymienianego zresztą w wielu pracach muzeologicznych) zapytał w liście – dlaczego ma wypełniać i jakieś formularze, jeśli pracuje społecznie i żadne z instytucji państwowych nie interesuje się tym i nie daje żadnej pomocy. Trudno nie przyznać racji takiemu rozumowaniu. Natomiast trudno się nie dziwić dużej placówce muzealnej, która stwierdza, że nie mogła w terminie odesłać formularza, bo otrzymała go dopiero 5 stycznia, a potrzebowała czasu na wyliczenia co najmniej 2 miesiące. Wydaje się, że po wielu latach identycznego schematu sprawozdawczości można byłoby już nie czekać na instrukcje, lecz przygotować dane wcześniej.

Najwięcej uwag nasuwa sprawa liczby eksponatów. Sygnalizuje ona istniejące w dalszym ciągu znaczne braki w inwentaryzacji muzealnej oraz braki w nadzorze sprawowanym przez wydziały kultury, a także brak analizy materiałów statystycznych i ich porównywania. Obrazują one bowiem wiele zmian wymagających wyjaśnienia. Niekiedy jest ono, być może, proste, np. zmiany w kwalifikacji eksponatów, ich przemieszczenia itp., ale również wyjaśnia je brak właściwej opieki nad muzealiami. Czyż bowiem możliwe są ubytki w liczbie posiadanych przez muzea eksponatów rzędu kilku tysięcy obiektów? Muzeum, z różnych niezależnych od instytucji względów, może ograniczyć działalność naukową czy oświatową, nie może jednak zaniechać pracy podstawowej, jaką jest ochrona dóbr kultury, które zostały mu powierzone w opiekę.

## Przypisy

1. Przekazane przez ODZ GUS-owi dane zostały opublikowane w powielonej publikacji GUS-u pt. „Teatry i instytucje muzyczne, przedsiębiorstwa estradowe, cyrki i wesołe miasteczka, kina, muzea, biblioteki publiczne, sprzedaż gazet i czasopism w 1981 r. – opracowania statystyczne”. Następnie jednak w Roczniku Statystycznym 1982 ukazały się dane całkowicie zmienione, ponownie zaniżające liczby – ogólną muzeów i ich rodzajów. Autorowi nieznane są źródła tych danych i sposób ich wyliczenia. Można tylko stwierdzić autorytatywnie, że nie odzwierciedlają one stanu faktycznego. Tak więc w artykule tym, ilekroć mowa jest o danych przekazanych GUS-owi, zawsze dotyczy to wstępnej publikacji, a nie drukowanego Rocznika.
2. Formalnym, ale nie budzącym wątpliwości kryterium jest odrębność lokalizacji muzeum niezależnie od jego powiązań organizacyjno-administracyjnych. Tak więc zarówno Wilanów, Pieskowa Skała czy Biskupin mimo, że są częścią muzeum narodowego, Wawelu czy archeologicznego, traktowane są zawsze jako osobne muzea.
3. *Raport o stanie muzealnictwa skansenowskiego w Polsce*. Oprac. J. Czajkowski. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” 1981 nr 143.

Marek Konopka

## En marge des statistiques muséales

En 1982, le Centre de Documentation des Monuments à élaboré le rapport annuel sur les musées en Pologne de l'Office Central de Statistique. L'auteur de l'article présente ses remarques et ses doutes à propos des données y renfermées. Il constate d'abord que les renseignements ne sont pas précis. Selon les données officielles, il y avait 482 musées en 1982 alors que leur nombre s'élève à 520-530 au moins, y compris des collections muséales. Un certain nombre de musées n'est pas englobé par les statistiques, faute de rapports sur leurs activités. Une partie d'établissements muséaux ne sont pas considérés comme des musées bien qu'ils satisfassent aux conditions requises. L'auteur attire l'attention sur le problème de la définition du musée optant pour les critères plus libres admettant notamment que les institutions n'exerçant pas toutes les fonctions formelles de musée, comme les recherches scientifiques ou les activités éducatives, mais possédant des collections réunies dans un département à part, doivent être reconnues comme les établissements muséaux.

L'auteur constate ensuite que la typologie des musées est trop générale et peu précise. En résultat, les données officielles ne distinguent pas de différents types de musées tels que du martyr, biographiques ou de plein air.

L'auteur de l'article à également des doutes quant aux informations sur les collections précisant, qu'il y a des difficultés de classification ainsi que des erreurs dans le calcul fait par des musées. Des inexactitudes furent découvertes aussi bien dans les calculs concernant l'an 1981 que 1980. L'auteur indique, qu'en 1981 les collections des musées polonais possédaient quelque 8 millions d'objets d'exposition. Un accroissement de 4,5% par rapport à l'année précédente est donc à noter.

L'auteur se penche sur la question du public et des programmes éducatifs.

En 1981, 16 millions et demie de personnes ont visité des musées, moins de 17,5% que l'année précédente.

Deux tableaux présentent les données quantitatives concernant les expositions temporaires itinérantes, venant de l'étranger et envoyées à l'étranger.

Le nombre de films, de concerts et de conférences a diminué de quelque 20-30%, d'autre part une augmentation des cours à l'intention des jeunes a eu lieu.

L'auteur souligne enfin la nécessité d'intensifier la protection des musées par les Départements de la Culture des Mairies de voïvodies et d'élaborer plus scrupuleusement des rapports statistiques annuels par les musées.



## Problemy muzealnictwa polskiego w 1981 r. — odbicie w prasie

W 1981 r. prasa – jak zwykle – poruszała, na ogół dość ogólnie, tematy związane z polskim muzealnictwem. Oprócz wielu wzmianek i krótkich notatek informujących o wystawach urządzanych w muzeach oraz przypominających o dniach i godzinach ich otwarcia, znalazły w niej odbicie wydarzenia i problemy, nad którymi gorączkowo dyskutowało społeczeństwo polskie. Wiele miejsca poświęcono, niestety niezbyt optymistycznym, realiom polskiego muzealnictwa. Pisano o niedoskonałym systemie finansowania i administrowania tą dziedziną kultury, o sprawach kadrowych i placowych oraz o sposobach zabezpieczania dzieł sztuki przed kradzieżami i pożarami. Krytykowano nieprawidłową dokumentację zbiorów muzealnych, co w konsekwencji prowadzi do tego, że muzea nie widzą gdzie i co posiadają, podkreślano powszechną bolączkę jaką jest wprost fatalny stan urządzeń alarmowych i zabezpieczających w muzeach oraz kłopoty ze skompletowaniem straży. Prasa zamieszczała informacje na temat zwrotów dzieł sztuki, które w nieprawidłowy sposób były wypożyczane z muzeów w okresie przed 1980 r. Według tych informacji w latach 1980–1981 wróciło na swoje miejsce ponad 270 dzieł sztuki, m. in. z MSW, czy od byłego I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka. Wiele muzeów, na łamach prasy, upominało się o swoje ekspozyty zdeponowane lub wypożyczone niegdyś Muzeum Narodowemu w Warszawie. Z notatek relacjonujących obrady Sejmu przebijała nadzieja na to, że w dużym stopniu zaawansowane są prace legislacyjne, których uwieńczeniem mają być akty prawne powołujące do życia Narodowy Fundusz Rozwoju Kultury i Narodową Radę Kultury\* – byłyby wówczas realne szanse na złagodzenie, czy wręcz pozbycie się aktualnych bolączek i problemów w tej dziedzinie.

Kilka wydarzeń w polskim życiu kulturalnym rozpełtało ogólnonarodową dyskusję mającą swe odbicie również w prasie. Jednym z nich, wiodącym, był problem zagospodarowania Zamku Ujazdowskiego w War-

szawie. Propozycji w tym względzie było wiele, temat ten pojawił się także w radio i telewizji, narosło wokół niego wiele nieporozumień, wzajemnych animozji i zarzutów. Urządzano publiczne dyskusje w gronie architektów, historyków i krytyków sztuki, literatów, artystów – dyrektorów muzeów, przedstawicieli MKiS, dziennikarzy i filmowców. W jego wnętrzach plastycy pragnęli urządzić Muzeum Sztuki Nowoczesnej, ZBOWiD – Muzeum Czynu Zbrojnego Polaków, historycy sztuki – Muzeum Sztuki Zdobniczej.

Środowisko twórców i krytyków sztuki lansowało koncepcję urządzenia w Zamku Ujazdowskim i sąsiadujących z nim budynkach Centrum Sztuki Współczesnej. Zwolennicy tych i innych koncepcji wiedli w prasie, i nie tylko, spór przez przeszło pół roku, wreszcie mimo ostrych protestów już w kwietniu 1982 r. zapadła ostateczna decyzja przeznaczenia Zamku Ujazdowskiego na Centrum Sztuki Współczesnej. Czy słuszna – okaże czas, trzeba jednak stwierdzić, że chyba dawno żaden problem z dziedziny kultury nie poruszył tak głęboko wielu środowisk zawodowych i tak dużej części społeczeństwa i rzadko w przeszłości mieliśmy okazję śledzić tak zażarty spór i płomienną dyskusję w prasie. Poza tym dyskusja wokół spraw zagospodarowania Zamku Ujazdowskiego niewątpliwie była przyczyną urządzenia przez Muzeum Narodowe w Warszawie wystawy pod wymownym tytułem „Skazane na magazyn”. W marcu b.r. publiczność miała okazję obejrzyć zaledwie jeden procent spośród 65 000 obiektów wyjątkowo bogatej kolekcji sztuki zdobniczej z różnych krajów i epok, która zalega składy Muzeum Narodowego. Po kilkudniowym pokazie bezcenne dzieła sztuki wróciły znów do ciemnych magazynów.

Duże poruszenie w społeczeństwie wywołało sensacyjne i doskonale przeprowadzone w lipcu 1981 r. włamanie i kradzież w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wartość skradzionych wówczas 13 obrazów i 1 rzeźby z okresu ekspresjonizmu uczyniło z tej kradzieży sprawę wagi międzynarodowej. Rok 1981 – jak się okazało – był pod względem kradzieży rekordowym, gdyż wartość skradzionych dóbr kultury przekroczyła

\* Na podstawie ustawy sejmowej z 4 maja 1983 r. została powołana do życia Narodowa Rada Kultury jako doradczy i opiniodawczy organ rządu.

160 mln zł. W tym okresie włamano się przecież do Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu kradnąc obrazy, kielichy, świeczniki i inne zabytki sztuki sakralnej wartości 70 mln zł, do cerkwi w Zabłudowcach ogołocając ją z ikon wartości ok. 1 mln zł, do Muzeum Diecezjalnego w Płocku wynosząc z niego 1700 sztuk monet i puchar o łącznej wartości ok. 2,5 mln zł, oraz do wielu obiektów sakralnych, muzeów i prywatnych kolekcjonerów. Prasa rozpisywała się o tych wypadkach bijąc na alarm, krytykując nieudolność ludzi oraz urzędów alarmowych w ochronianiu dóbr kultury przed zakusami przestępców. Obliczono przy tym co, procentowo, najczęściej pada łupem złodziei dzieł sztuki i tak: wyroby sztuki użytkowej z XVIII–XIX w. (31%); naczynia i szaty liturgiczne (19%); obrazy i ikony (14,9%); rzeźby i figury sakralne (6,6%); numizmaty (6,5%); wyroby medalierskie (5,8%); militaria (4,7%); zbiory filatelistyczne (4,6%); książki i rękopisy (3,3%). Osoby piszące o kradzieżach podkreślały fakt ciągłego utrzymywania się zagrożenia przestępczością przeciwko dobrom kultury i nawoływały do ogólnego wzmożonego wysiłku w ich zabezpieczeniu i ochronie.

Tematami nieustannie przewijającymi się w prasie 1981 r. były także:

- problemy związane z odbudową Zamku Królewskiego w Warszawie i otwarciem jego podwoi dla zwiedzających;
- ciągle aktualne sprawy konserwacji „Panoramy Racławickiej” oraz dyskusja nad miejscem jej ekspozycji;
- organizowanie Muzeum Powstania Warszawskiego; zbiór pamiątek i dyskusja nad lokalizacją Muzeum;
- odwieczne problemy muzeów ze zbyt cianymi lokalami, zbyt małymi funduszami, skąpym personelem zwłaszcza technicznym, szczupłością fachowej kadry naukowej i małym zainteresowaniem sprawami muzeów ze strony władz terenowych i resortu;
- organizacja Muzeum Wisły w Tczewie – sytuacja, w jakiej znalazła się Polska spowodowała, że program „Wisła” nieprędko powróci na łamy prasy i nieprędko zacznie być wdrażany w życie. Ostała się z niego bodaj jedynie koncepcja utworzenia muzeum królowej rzek polskich, a i realizacja tego zadania natrafiła na wiele trudności i przeszkód.

Teoretycznie działające od stycznia 1981 r. muzeum jest jeszcze ciągle w stadium organizacji i potrzeba jeszcze zapewne sporo czasu oraz środ-

ków, aby Muzeum Wisły zaczęło prowadzić normalną działalność.

Prasa doniosła o powstaniu w 1981 r. nowych muzeów – Muzeum Andrzeja Struga w Warszawie, Muzeum Kościuszkowskiego w Miechowie, Muzeum O. Maksymiliana Kolbego w Zduńskiej Woli, Muzeum Strażackiego w Koniakowie oraz o projektowanych lub w organizacji – Muzeum Historii Jazzu w Kamieniczkach, Muzeum Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum PCK w Warszawie, Muzeum Sadownictwa w Woli Worowskiej, Muzeum Witkiewiczów w Zakopanem, Muzeum Wiślanej Żeglugi w Warszawie, Muzeum Żeglugi na Brdzie w Bydgoszczy i Diabelskiego Muzeum w Białymstoku.

Kończąc ten, skrócony oczywiście i bardzo ogólny, przegląd prasy z 1981 r. pod kątem poruszanych w niej problemów muzealnych należy stwierdzić, że zbyt mało było w niej artykułów problemowych, polemik i dyskusji na tematy ogólne, związane z zagadnieniami teoretycznymi muzealnictwa czy muzeologią jako dziedziną nauki, a zbyt wiele powtarzających się po wielokroć krótkich notatek mających charakter czysto informacyjny, pozbawionych głębszych analiz i wniosków. Nie mówiąc oczywiście o prasie codziennej, która ma na celu głównie informowanie, tygodniki i miesięczniki polskie rzadko poruszają tematy związane z rodzimym muzealnictwem. Ciągle jeszcze niedoceniony jest wkład jego w Polską kulturę, wciąż mało pisze się o jego wadach, błędach a także osiągnięciach, zbyt wiele spraw ciągle jeszcze się przemilcza, puszcza w niepamięć, bagatelizuje. Należy więc cieszyć się z faktu, że wznowiono po latach przerwy wydawanie czasopisma „Muzealnictwo”, które – miejmy nadzieję stanie się płaszczyzną wymiany twórczej myśli i w którym żaden problem polskiego muzealnictwa nie zostanie pominięty ani zbagatelizowany.



## O potrzebie powołania muzeów harcerskich w Polsce

Obserwowane w 1981 r.<sup>1</sup> żywiłowe organizowanie wystaw „70-lecia Harcerstwa Polskiego” uprzytomniło, jak bardzo żywa jest w Polsce tradycja tej najstarszej organizacji młodzieżowej. Zarówno starsi wiekiem druhowie, jak i młodsze pokolenie zebrali wiele cennych dokumentów, książek, fotografii i pamiątek harcerskich. Okazało się, że w wielu środowiskach regionalnych tradycje harcerskie były przekazywane z pokolenia na pokolenie, wzbogacając o wiele istotnych treści kulturę społeczną swojego regionu.

Większe wystawy zorganizowano m.in. w Tarnowie, Warszawie, Gdańsku, Szczecinie, Łodzi, Krakowie, mniejsze ekspozycje w Skierniewicach, Bieczu, Środzie Wielkopolskiej, Katowicach, Toruniu, Lesznie, Zamościu i jeszcze w wielu innych ośrodkach. Masowość tego zjawiska pozwala więc na wyciągnięcie szerszych wniosków. Według szacunkowych obliczeń 50% archiwaliów przechowywana jest w muzeach, izbach pamięci i tradycji, archiwach, bibliotekach, instytutach naukowych, itp. z tego część archiwaliów znajduje się w posiadaniu harcerskich drużyn, hufców i chorągwi. Pozostałe 50% archiwaliów to własność kolekcjonerów oraz dawnych harcerzy i ich rodzin. W rękach osób prywatnych znajdują się zarówno wielkie i bezcenne zbiory, jak i pojedyncze archiwalia.

Jeszcze bardziej rozproszone są pamiątki harcerskie. Tylko 1/3 eksponatów zgromadzona jest w muzeach, izbach pamięci i tradycji, jednostkach harcerskich i szkołach, pozostałe znajdują się u osób prywatnych. Należy tu podkreślić wyjątkowo zły stan zachowania pamiątek (szczególnie tkanin) oraz brak możliwości dokonywania konserwacji, tak ze względu na ogromne ich rozproszenie, jak i brak środków. Dodatkowo pogarsza sytuację fakt braku ewidencji pamiątek harcerskich zarówno w skali całego kraju, jak i poszczególnych regionów.

Pierwszym wyłomem, próbą uporządkowania tych pamiątek były właśnie wspomniane wystawy, z których wiele zorganizowano przy współpracy miejscowych muzeów. Tak np. wystawa „70 lat Harcerstwa Polskiego” w Szczecinie została organizo-

wana w Muzeum Historycznym m. Szczecina (2.10.1981 r. – 16.03.1982 r.). Na wystawie zgromadzono pamiątki, dokumenty, zdjęcia z historii skautingu i harcerstwa polskiego oraz sztandary: z Kazachstanu, Niemiec Zachodnich, Szczecina, itd. W jednej z gablot eksponowano książki i czasopisma harcerskie pochodzące z lat 1912–1960.

Wystawę zwiedziło w wycieczkach zorganizowanych ok. 10 tysięcy osób, w tym 5 tysięcy harcerzy. W okresie letnim ma być ona pokazywana na Wybrzeżu, a po jej zakończeniu wiele eksponatów zostanie zdeponowanych w Muzeum m. Szczecina, niektóre wrócą z powrotem do właścicieli, już jednak zewidencjonowane.

Największa wystawa „70-lecia” była zorganizowana w Warszawie w Muzeum Woli (Oddział Muzeum Historycznego m. Warszawy). Jej inicjatorami byli młodzi instruktorzy phm. Kuba Kozłowski i phm. Krzysztof Kopczyński. W efekcie zgromadzono 4,5 tysiąca eksponatów wystawionych w 4 salach Muzeum. Wystawa trwała od kwietnia do września 1981 r. i zwiedziło ją ok. 20 tysięcy osób, bijąc wszelkie dotychczasowe rekordy frekwencji w Muzeum Woli. Równolegle organizowano seminaria dotyczące historii harcerstwa, które stały się frapującymi spotkaniami różnych środowisk i pokoleń. Brali w nich udział m. in. seniorzy organizacji, którzy uczestniczyli w zakładaniu pierwszych drużyn skautowych w swoim regionie. Doświadczenia wystawy w Muzeum Woli pokazywały, że tematyka harcerska nie jest wcale hermetyczna i przyciąga również ludzi, którzy dotąd się z nią nie zetknęli. Ścisłą współpracę z harcerzami nawiązała Marzena Grudzińska, adiunkt Muzeum Woli włączając się do dalszych prac nad zabezpieczaniem i ewidencjonowaniem pamiątek harcerskich. Niestety w Warszawie nie udało się dotąd rozwiązać problemu, gdzie i jak gromadzić pamiątki harcerskie, aby móc następnie je eksponować.

Warto też wspomnieć o imponującej wystawie zorganizowanej przez Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne w Muzeum Historii Fotografii w Pałacu Pugetów. Zestaw fotogramów z historii harcerstwa

okresu międzywojennego był najbogatszym zbiorem dokumentującym różnorodne formy życia organizacyjnego, jaki dotychczas kiedykolwiek prezentowano.

Rozwój zbieractwa pamiątek harcerskich można już dziś podzielić na 3 okresy. Pierwszym etapem były Izby Pamięci i Tradycji. Odegrały one bardzo pozytywną rolę w budzeniu zainteresowań historią zarówno harcerstwa, jak i własnego regionu, ale nie zapewniały jednak właściwego przechowywania i eksponowania zbiorów.

Drugi etap, to właśnie ów żywiołowy ruch organizowania wystaw związanych z obchodami 70-lecia Harcerstwa Polskiego. Rada Naczelna ZHP przyjmując w maju 1981 r. program uroczystości pozytywnie je oceniła oraz podjęła uchwałę w sprawie powołania Muzeum Harcerstwa Polskiego. Nawiązując do niej przewodniczący i sekretarze chorągwi Komisji Historycznych i Komisji Historycznej Rady Naczelnej ZHP – na spotaniu w Jachrance w dniach 14–16 maja 1982 r. – jednogłośnie opowiedzieli się za przyjęciem „Założeń systemu muzealnictwa harcerskiego w Polsce”. Zakłada on poparcie dla wszystkich inicjatyw wspomagających powstanie harcerskich placówek muzealnych w oparciu o istniejące ośrodki muzealnictwa regionalnego w Polsce. Powołanie muzeów harcerstwa pomogłoby w gromadzeniu, konserwacji i renowacji pamiątek harcerskich i ich naukowego opracowania, a zarazem upowszechniłoby wiedzę o historii harcerstwa. Ruch społeczny zorganizowany wokół muzealnictwa harcerskiego mógłby stanowić przeciwwagę dla rosnącego handlu pamiątkami harcerskimi. Jeżeli cieszyłby się on autorytetem wśród miejscowego społeczeństwa dawałby gwarancję, że zbiory będą nie tylko właściwie zabezpieczone i udostępniane, ale także i wzbogacane pamiątkami przekazywanymi przez rodzinę właścicieli.

Trzeci etap to przejście z amatorskiego ruchu zbieractwa do form zorganizowanego w muzeach.

Warto tu powołać się na artykuł Krzysztofa Gołębnika „Zbiór muzealny w aspekcie genezy i funkcji społecznej”<sup>1</sup>, w którym podkreśla on, że gdy do tworzenia muzeów biorą się ludzie z różnych kręgów i środowisk społecznych, to obudzenie tych tendencji świadczy pozytywnie o dojrzałości grup uczestniczących w tworzeniu tego specyficznego dobra kultury, i że potrzeba społeczna dyktująca konieczność powstawania muzeów kształtuje oblicze i wartość zbioru podnosząc obiekty często niemuzealne do rangi zabytku. Nic dziwnego, że w czasie spotkania w Jachran-

ce działacze harcerscy opowiadając się za tworzeniem muzeów, upomnieli się o przyspieszenie działań na rzecz reaktywowania Domu Harcerstwa w Warszawie przy ul. Łazienkowskiej, mającego pomieścić m. in. Muzeum Harcerstwa w Warszawie.

Ze strony środowiska muzealników życzliwy stosunek do pamiątek harcerskich jest notowany od dawna. Muzealnicy nie uchylają się od współpracy przy tworzeniu harcerskich muzeów. W czerwcu 1982 r. odbyło się spotkanie z wicedyrektorem Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, dr Franciszkiem Midurą, gdzie omówiono możliwość rozwoju harcerskiego muzealnictwa, a głównie współpracy działaczy harcerskich z pracownikami placówek muzealnych, służb konserwatorskich itp. To zamierzone współdziałanie jest niezwykle cenne, gdyż bez niego amatorski ruch zbieractwa pamiątek harcerskich może ulec zwyrodnieniu. Jest to zgodne z tezą postawioną przez K. Gołębnika w cytowanym artykule, że indywidualne dążenia środowiska do zaznaczenia własnej odrębności wpływają na przyspieszenie budowy zasobów muzealnych, ale oparcie się tylko na ruchu społecznym stwarza sytuację, w której środowisko uzyskuje dominację, powodując chaos w aspekcie naukowo-badawczym, a ... *bierne poddanie się tej tendencji daje w efekcie zbiór będący zlepkiem przypadkowych dążeń indywidualnych ofiarodawców ... Dynamizm rozbudzonego środowiska i ambicje poszczególnych jednostek są silne, trzeba umieć je wyzyskać, nie tamując energii społecznej a korygując kierunek jej przepływu*<sup>2</sup>. Od wytrwałości harcerzy, których ambitne działania, miejmy nadzieję, nie zakończyły się na organizowaniu wystaw „70-lecia”, ale i od życzliwości muzealników będą zależały dalsze losy pamiątek harcerskich. Idealną sytuacją jest oczywiście połączenie w jednej osobie harcerza i pracownika muzeum. Dlatego może zorganizowana w Tarnowie w 1981 r. wystawa „70-lecia” cieszyła się takim sukcesem. O swoich doświadczeniach z jej organizacji pisze hm. Maria Żychowska.

#### Przypisy

1. K. Gołębnik, *Zbiór muzealny w aspekcie i funkcji społecznej*. „Muzealnictwo” 1974 nr 22, s. 7–15.
2. jw.

*Maria Wiśniewska*

## Au sujet du besoin d'organiser des musées de scoutisme en Pologne

Le développement du collectionnement des objets liés à l'histoire du scoutisme en Pologne s'étale sur 3 périodes. La première est celle des Chambres du Souvenir National et de la Tradition. Les Chambres jouèrent un rôle important dans l'éveil de l'intérêt pour l'histoire du scoutisme et des régions particulières, mais elles n'assuraient pas la conservation et l'exposition convenables de collections.

La deuxième période correspond aux actions spontanées d'organisation des expositions à l'occasion du 70-ème anniversaire du scoutisme en Pologne, célébré en 1981. Approuvant en mai 1981 le programme des célébrations, le Conseil Central de l'Union des Eclaireurs Polonais les apprécia comme positives, adopta une résolution sur la fondation du Musée de Scoutisme Polonais et accepta les "Principes du système d'organisation des musées de scoutisme en Pologne". Il s'agit notamment d'encourager toutes les initiatives ayant pour but de mettre sur pied des musées de scoutisme, basés sur les musées régionaux existant en Pologne.

L'organisation des musées de scoutisme aiderait dans le collectionnement, dans la conservation et la renovation des collections scoutées et dans l'élaboration scientifique de celles-ci. En même temps, les musées de ce genre contribueraient à la propagation des connaissances sur le scoutisme. Ce serait donc la troisième étape consistant en le passage du collectionnement d'amateur au collectionnement organisé dans les musées.

## Harcerstwo w dziejach Tarnowa 1910 — 1980

### Wystawa

W okresie od 13 września do 31 grudnia 1980 r. w salach Muzeum Okręgowego w Tarnowie zaprezentowano wystawę „Harcerstwo w dziejach Tarnowa 1910–1980”.

Wystawa zorganizowana była przez Archiwum Państwowe Oddział w Tarnowie, Muzeum Okręgowo i Komendę Chorągwi ZHP w Tarnowie. Autorką scenariusza i komisarzem wystawy była pfm Maria Żychowska, kierownik Oddziału Archiwum Państwowego w Tarnowie; projektantem i wykonawcą oprawy plastycznej oraz plakatu, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Włodzimierz Depukat. W bezpośrednim wykonaniu wystawy pomagali niemal wszyscy pracownicy Muzeum Okręgowego na czele z dyrektorem Muzeum mgr Stanisławem Potęgą. Żadna dotąd wystawa zorganizowana w gmachu Muzeum nie wzbudziła tak szerokiego rezonansu społecznego i nie ściągnęła takich tłumów (8,5 tys. osób) młodzieży i starszych, jak właśnie ta, harcerska.

W zasadzie ekspozycja dotycząca lat 1910–1963 urządzona była z darów osób prywatnych, które w ciągu ostatnich 10 lat na skutek interesowania się autorki scenariusza historią lokalnego harcerstwa, zostały jej przekazane lub udostępnione. Część z nich, głównie akta drużyn i normatywy, zdeponowano już w Archiwum Państwowym Oddział w Tarnowie, gdzie obecnie opracowuje się je jako kolekcję materiałów dotyczącą ZHP. Przyjęcie owej kolekcji do zasobu państwowego jako zespołu otwartego, pozwoli na dalszy swobodny dopływ akt, gromadzonych dla przyszłych badaczy.

W odróżnieniu od dokumentów, wydawnictw i wszelkiego rodzaju materiałów piśmiennych, wszystkie przedmioty typu wystawienniczego np. mundury, proporce, symbolika itp. przyjmowane są w depozyt do Archiwum Państwowego z przeznaczeniem do przyszłego Muzeum Harcerstwa Ziemi Tarnowskiej. Właściciele darów otrzymali oficjalne podziękowania a kopie tychże zatrzymane w odrębnych aktach stanowią nie tylko ewidencję, ale jakby metrykę pochodzenia, wiążąc dany przedmiot z konkretną osobą.

Ten system gromadzenia, jakkolwiek bez odpowiedniego zaplecza i właściwej dokumentacji, pozwala przy systematycznych i konsekwentnych zabiegach i penetrowaniu terenu, a szczególnie przy pozyskaniu zaufania swoich interlokutorów, ocalić jeszcze wiele pamiątek, które inaczej uległyby zatraceniu.

To, co ocalało i dotarło do Archiwum Państwowego w Tarnowie, w dużej części (nie wszystko można było z braku miejsca umieścić) trafiło na wystawę.

Sam układ wystawy nastęrczał duże kłopoty. Muzeum mieści się w XVI-wiecznej kamieniczce, której wnętrza adaptowane do nowych celów nie są zbyt funkcjonalne, stąd konieczność przystosowania się do istniejących warunków. Ponieważ założono, że będzie to wystawa historyczna, wypadało poszczególne okresy zmieścić w odrębnych salach dla większej przejrzystości i czytelności ekspozycji.

Centrum wystawy stanowi mały hol na I piętrze z dużym, drewnianym krzyżem harcerskim na tle biało-czerwonej draperii, w której prawym dolnym rogu na podłodze umieszczono drewnianą tablicę z zamieszczonym mottem powtórzonym za „Jednościówką” II Tarnowskiej Drużyny Harcerzy z 1928 r. „Co przeszło nie wróci, jeżeli jednak pięknie przeszło, długo jeszcze świecić będzie”. Na bocznych ścianach reprodukcja W. Kossaka „Straż nad Wisłą” oraz trzy olejne, duże portrety braci Jerzego i Juliusza Braunów oraz Władysława Wodnieckiego (także hufcowego) pędzla W. Kossaka i J. Dutkiewicza, autoportret Alojzego Majchra i budzący powszechne zainteresowanie portret byłej hufcowej Wandy Marokini malowany przez Witkacego – wszystkie z wyjątkiem autoportretu będącego własnością Muzeum – wypożyczono od rodzin. Prezentowano również wybór prac naukowych byłych harcerek i harcerzy tarnowskich; odznaki „Za zasługę” i kolejne fazy nabijania krzyża po uzyskiwaniu stopni młodzieżowych. W poszczególnych salach eksponowano materiały z lat 1910–1918; a więc fotogramy, wydawnictwa, symbolikę, oryginały dokumentów zachowanych lub ich reprodukcje, a także sztandary (sokoli, Hufca Mościce z 1939 r., OH PL i Hufca im. gen. J. Bema), afisze

35-lecia i 70-lecia ZHP, zestaw kolejnych tekstów Prawa i Przyrzeczenia na przestrzeni 70 lat.

Odrębną salę poświęcono okresowi okupacji, a do-robek młodej Chorągwi Tarnowskiej z lat 1975–1980 wyeksponowano w obszernym holu na parterze. W podziemiu umieszczono kilka ciekawych kolekcji o tematyce harcerskiej, m. in. zbiory ekslibrisów harcerskich inż. Norberta Lippóczego, który ofiarował je przyszłemu Muzeum Harcerstwa Ziemi Tarnowskiej, zestaw materiałów dr Bolesława Leonharda odnoszący się do 10 punktu prawa; poczta harcerska Szczecin – hm PL Józefa Grabarczyka, falerestyki – hm Andrzeja Zasadzkiego, filatelistyki – hm Jana Ryblewskiego z Krakowa.

Dzięki Komisji Historycznej Głównej Kwatery, szczególnie dzięki staraniom drухen: hm PL Mariany Głowińskiej i hm Marii Zürnowej – zabezpieczono dokumentację fotograficzną omawianej wystawy. Zrobiono także przeźrocza a hm Antoni Berowski sfinansował 25 minutowy film. Dokonano bezpośredniego nagrania, podczas oprowadzania jednej z grup tak, że w zasadzie Archiwum Państwowe Oddział w Tarnowie posiada pełną dokumentację dotyczącą wystawy.

Materiały wypożyczone, zostały zwrócone właścicielom, aczkolwiek było to zaledwie 5% eksponatów. Pozostałe wróciły do kolekcji akt ZHP w Archiwum Państwowym oraz do prywatnych jeszcze zbiorów autorki scenariusza. W przyszłości zostaną także przekazane do Archiwum.

Pozostałe materiały przechowywane są nadal w depozycie Archiwum Państwowego w Tarnowie, istnieje jednak realna nadzieja na ich pełne i właściwe wkrótce wykorzystanie. Dyrektor Muzeum Okręgowego mgr Adam Bartosz zwrócił się bowiem do niżej podpisanej „doceniając wagę zbiorów” z propozycją utworzenia stałej ekspozycji poświęconej harcerstwu w naszym regionie, po ukończeniu adaptacji budynku w Rynku nr 19.

W ten sposób uzyskane dotąd w drodze darów, zakupów i wypożyczeń (do reprodukcji) materiały dotyczące działalności tarnowskiego ruchu harcerskiego zostaną zabezpieczone w najbardziej do tego celu powołanych placówkach: akta – w Archiwum Państwowym, przedmioty kultury materialnej – w Muzeum Okręgowym z przeznaczeniem na stałą ekspozycję.

Równocześnie autorka niniejszego artykułu finalizuje badania nad dziejami harcerstwa z obszaru obecnej Chorągwi Tarnowskiej za okres 1910–1939, gdyż

dotychczas jest to zupełnie biała plama w historii regionu.

Im bliżej poznaje się działalność poprzednich pokoleń, tym więcej odczuwa się szacunku i szczerego podziwu dla tej niezwyklej idei, która kształtując „biskoptów” na wspaniałych, ofiarnych ludzi, potrafiła przetrwać tak niezwykle trudne okresy, jakie naród nasz przeżywał w ciągu ostatnich 70 lat i zawsze wychodziła z nich zwycięsko.

# Muzeum Powstania Warszawskiego



Aleksander Żółkiewski

## Kronika Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego (fragmenty)

*Warszawa, czerwiec 1981 r. Nawiązując do rozmowy w sprawie inicjatywy utworzenia Muzeum Powstania Warszawskiego oraz powołania – w celu realizacji tego zamierzenia – Społecznego Komitetu Organizacyjnego, pozwalam sobie zwrócić się z prośbą o formalne potwierdzenie deklaracji udziału w składzie i pracach tego Komitetu. A.Ż.*

Następuje 26 nazwisk osób zawiązujących Komitet, w większości uczestników Powstania Warszawskiego, z zawodu muzealników różnych specjalności, historyków zajmujących się tematyką powstańczą, architektów, plastyków, filmowców i fotografików, architektów i dokumentalistów, bibliotekarzy, ekonomistów i prawników – członków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami.

Z pisma z dnia 17.VI-1981 r. do Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami:

*...działania zmierzające do utworzenia Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego wchodzi w końcową fazę... Komitet będzie korzystał ze źródłowej wiedzy tematycznej Rady Programowej, w której skład wejdą znani, zasłużeni, cieszący się autorytetem społecznym b. uczestnicy Powstania... otrzymano już pierwsze zgłoszenia darów, mających charakter muzealiów... środki finansowe zamierza się gromadzić poprzez kwesty, imprezy artystyczne o tematyce poświęconej Powstaniu, a także w drodze indywidualnych wpłat na konto... ze wstępnego rozeznania wynika, że Muzeum Powstania Warszawskiego mogłoby być zlokalizowane w budynku b. Banku Polskiego u zbiegu Bielańskiej i Daniłowiczowskiej, co miałoby symboliczne znaczenie i wymowę... Wnosi się, by Zarząd Główny Towarzystwa Opieki nad Zabytkami zechciał uznać, iż Społeczny Komitet Organizacyjny Muzeum Powstania Warszawskiego jest komisją Zarządu Głównego naszego Towarzystwa, a także o rozważenie możliwości nadania Regulaminu Działania Komitetu oraz statutu Muzeum, jak również aprobowania składu Zarządu Komitetu i składu Rady Progra-*

*mowej w przeddzień zbliżającej się XXXVII rocznicy Powstania Warszawskiego. A.Ż.*

Z pisma Zarządu Głównego TOnZ do Ministerstwa Kultury i Sztuki – Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 19.VI.1981 r. 1. dz. 7211-1/81: ZG TOnZ przedkłada w załączeniu wnioski Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego w sprawie objęcia jego działalności strukturą naszego Towarzystwa... Na posiedzeniu w dniu 17 bm. uznaliśmy inicjatywę utworzenia Muzeum Powstania Warszawskiego za zasługującą na, jak najdalej idące poparcie. Przed podjęciem wiążących decyzji realizujących chcielibyśmy uzyskać stanowisko Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w tej sprawie... Wiceprzewodniczący J.W.

Z uchwały ZG TOnZ z dnia 8.VII.1981 r.:  
Uchwala się, co następuje:

- utworzyć – w porozumieniu z Ministrem Kultury i Sztuki – Muzeum Powstania Warszawskiego, jako jednostkę Towarzystwa Opieki nad Zabytkami,
- powołać – w celu realizacji tego zadania – Komisję ZG TOnZ, działającą pod nazwą „Społeczny Komitet Organizacyjny Muzeum Powstania Warszawskiego”,
- zaakceptować skład członków – założycieli Komitetu, jako Zarząd...

Z pisma Ministerstwa Kultury i Sztuki – Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków do ZG TOnZ z dnia 26.VII.1981 r. 1. dz. MOZ-Dyr-20/81:

*Odpowiadając na wystąpienie z dnia 19 czerwca br. ... uprzejmie informujemy, że Minister Kultury i Sztuki z zadowoleniem przyjął tę inicjatywę, udzielając jej poparcia. Życząc Społecznemu Komitetowi Organizacyjnemu Muzeum Powstania Warszawskiego owocnej pracy potwierdzamy, że uchwała Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami z dnia 8 lipca*



1981 r. w tej sprawie została podjęta – zgodnie z postanowieniami art. 50 ust. 3 ustawy z 15.II.1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. Nr 10, poz. 48) – w porozumieniu z Ministrem Kultury i Sztuki. Dyrektor Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków d/s Muzeów dr B.R. Pieczęć okrągła MKiS z godłem państwowym.

26 lipca 1981 r. Komitet zorganizował na dziedzińcu b. Banku Polskiego przy ul. Bielańskiej, w bezpośrednim sąsiedztwie projektowanej siedziby Muzeum, całodzienne spotkanie z mieszkańcami stolicy i licznymi przyjezdnymi, potencjalnymi ofiarodawcami eksponatów, którzy prezentowali swoje pamiątki z Powstania Warszawskiego. Darów jeszcze nie przyjmowano ze względu na brak odpowiedniego pomieszczenia magazynowego; uzyskano natomiast pisemne zgłoszenia – deklaracje. Spotkanie było transmitowane przez TV.

Z uchwały Prezydium ZG TOnZ z dnia 31.VII.1981 r.:

Nadaje się Społecznemu Komitetowi Organizacyjnemu Muzeum Powstania Warszawskiego Regulamin Działania i Regulamin Funduszu Organizacyjnego...

Z Regulaminu Działania Komitetu:

1. ...Komitet realizuje swe cele przez:

- a) gromadzenie, opracowywanie i inwentaryzowanie muzealiów związanych z Powstaniem Warszawskim;
- b) prowadzenie spraw związanych z uzyskaniem siedziby dla Muzeum Powstania Warszawskiego oraz jej architektonicznym, wnętrzarskim i wyposażeniowym przystosowaniem do potrzeb ekspozycyjnych itp.;
- c) informowanie społeczeństwa o postępie prac oraz o podejmowanych przez Komitet działaniach, zmierzających do utworzenia Muzeum...

7. Zarząd Komitetu może:

- a) utworzyć Radę Programową, składającą się w szczególności z wybitnych uczestników Powstania Warszawskiego, która czuwać będzie nad opracowaniem programu i funkcji tworzonego Muzeum oraz udzielać konsultacji dot. historycznych aspektów ekspozycji stałej i wystaw czasowych;
- b) powoływać zespoły problemowe, złożone z osób wyróżniających się kwalifikacjami lub umiejętnościami przydatnymi do realizacji zadań Komitetu;
- c) organizować akcje propagujące cele Komitetu m. in. przy pomocy środków komunikacji społecznej;
- d) przeprowadzać publiczne zbiórki funduszków... z odprowadzaniem zebranych pieniędzy na konto spe-

cialne... wydzielone dla Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego...

Z decyzji Konserwatora Zabytków m. st. Warszawy z dnia 1 sierpnia 1981 r. 1. dz. KL/1187/1260/81, podjętej na wniosek Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego:

*Decyzja 1187 A w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków. Na podstawie art. 4 pkt 1 i 14 ust. 1 ustawy z dnia 15.02.1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. Nr 10, poz. 48) oraz art. 104 kpa wpisuje się do rejestru zabytków m. st. Warszawy: zespół budynków dawnego Banku Polskiego, położonego w Warszawie przy ul. Daniłowiczowskiej 18 – Bielańskiej 10... Uzasadnienie decyzji: budynki wzniesione zostały w roku 1905 wg proj. arch. Leontiego Nikołajewicza Benois; wczesnomodernistyczne z klasycyzującym wystrojem architektonicznym; budynki ściśle związane z historią Powstania Warszawskiego (reduta powstańcza)... Z upoważnienia Prezydenta m. st. Warszawy mgr inż. arch. F.P. Pieczęć okrągła Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy z godłem państwowym.*

Z pisma do Prezydenta m. st. Warszawy z dnia 17.IV.1982 r. 1. dz. MPW/7211/Og-I-2/82:

... Założyliśmy, iż siedzibą Muzeum Powstania Warszawskiego będzie fragment budynków b. Banku Polskiego u zbiegu ulic Bielańskiej i Daniłowiczowskiej, który to obiekt – ze względu na wartości architektoniczne i historyczne (reduta powstańcza) – objęty jest rejestrem zabytków i znajduje się pod szczególną ochroną prawa. Wspomniana koncepcja lokalizacyjna ...uzyskała pełną aprobatę opinii społecznej, w tym również... uczestników Powstania Warszawskiego. Omawiany fragment zabytkowej nieruchomości, użytkowany obecnie przez „Unitrę-Polkolor” jako magazyn, znajduje się w stanie daleko posuniętej destrukcji i wymaga bezzwłocznego podjęcia prac remontowych, które nie tylko usuną zagrożenie bezpieczeństwa (aktualnie ustawione są płoty ochronne i tablice ostrzegawcze), ale w szczególności spowodują jego trwałe zabezpieczenie i adaptowanie do nowych funkcji, a tym samym – do użytkowania zgodnego z zasadami ochrony zabytków. Gromadzimy w tym celu odpowiednie środki finansowe i nie zakładamy konieczności korzystania z pomocy budżetu miasta liczymy natomiast na pomoc w przyjęciu obiektu w użytkowanie oraz na zapewnienie materiałów niezbędnych dla przeprowadzenia remontu i wyposażenia pomieszczeń muzealnych w specjalistyczny sprzęt. Chcielibyśmy – w trybie pilnym – przy-

stąpić do prac inwentaryzacyjnych i konkursowych studiów projektowych, co będzie wymagało zaangażowania znacznych sił i funduszy. Dlatego też zmuszeni jesteśmy – przed przystąpieniem do tych prac, by były one celowe i zasadne – prosić Obywatela Prezydenta o wstępną akceptację przedstawionej koncepcji lokalizacyjnej... Za Komitet: Przewodniczący A.Ż.

Zarząd Główny Towarzystwa Opieki nad Zabytkami stwierdza zgodność niniejszego wystąpienia z podjętymi uchwałami i prosi o jego pozytywne załatwienie. Sekretarz Generalny J.C. Wiceprzewodniczący J.W. Ministerstwo Kultury i Sztuki – Generalny Konserwator Zabytków w pełni popiera powyższą koncepcję lokalizacyjną i prosi o jej wstępną akceptację, zapewniając pomoc w realizacji inicjatywy Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego. Generalny Konserwator Zabytków dr B.R. Pieczęć okrągła MKiS z godłem państwowym.

● Społeczny Komitet Organizacyjny Muzeum Powstania Warszawskiego ZG TOnZ i Dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie zapraszają na otwarcie wystawy pt. „Pierwsze dary dla Muzeum Powstania Warszawskiego” – do gmachu Szkoły Podchorążych w Łazienkach Królewskich dnia 31 lipca 1982 roku o godzinie 17.

Wystawę w „Podchorążówce” można było zwiedzać do 15.IX.1982 r.

● Z decyzji Nr 118/82 Naczelnego Architekta m. st. Warszawy z dnia 7.X.1982 r., skierowanej do Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Powstania Warszawskiego: „...przewidzieć w programie lokalizowanym (na Placu Krasińskich) Muzeum Powstania Warszawskiego...”

Od tej części decyzji Społeczny Komitet Budowy Pomnika Powstania Warszawskiego wraz ze Społecznym Komitetem Organizacyjnym Muzeum Powstania Warszawskiego składają – w dniu 11.XI.1982 r.<sup>1</sup> – wspólne odwołanie do MAGTOŚ (1. dz. 196/82 – MPM 7211/I-Og-30/82), zgodnie wnosząc o jej uchylenie oraz o spowodowanie przyspieszenia rozpatrzenia wniosku z 17.IV.1982 r.<sup>2</sup>, dotyczącego lokalizacji Muzeum Powstania Warszawskiego przy ul. Bielańskiej.

● 16.XII.1982 r. – wznowienie – eksponowanej uprzednio w „Podchorążówce” – wystawy „Pierwsze dary dla Muzeum Powstania Warszawskiego” w podziemiach Zamku Królewskiego w Warszawie.<sup>3</sup>

● Z pisma MKiS do Prezydenta m. st. Warszawy z dnia 27.XII.1982 r. l. dz. ZMOZ/Or/82:

„... potwierdzam pełne poparcie dla inicjatywy Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami – Społecznego Komitetu Organizacyjnego Muzeum Powstania Warszawskiego, którego działalność spełnia ustawowe wymogi i jest prowadzona za zgodą i w porozumieniu z MKiS: skład Komitetu (w większości uczestnicy Powstania Warszawskiego zawodowo związani z muzealnictwem i ochroną zabytków) daje gwarancję prawidłowej realizacji tego zadania; uznaję wnioski o zlokalizowanie – tworzonego przez Komitet – Muzeum Powstania Warszawskiego we fragmencie zabytkowych zabudowań b. Banku Polskiego przy ul. Bielańskiej za trafny i zasadny: proszę o przyznanie Komitetowi tej lokalizacji oraz o udostępnienie określonych pomieszczeń wraz z zapleczem poprzez spowodowanie przeniesienia obecnego użytkownika (Zakład „Polkoloru”) do wskazanego przez niego pustego budynku przy ul. Ciołka...”

● Z uchwały Komitetu z dnia 7.I.1983 r.:

„W wyniku wiadomości, uzyskanej w dniu wczorajszym w Stołecznym Wydziale Kultury, o przygotowywanym zarządzeniu Prezydenta m. st. Warszawy<sup>4</sup>)... w sprawie tworzenia Muzeum Powstania Warszawskiego jako Oddziału Muzeum Historycznego m. st. Warszawy (będącego jednostką państwową) ..., uchwalamy, co następuje:

uznać – w świetle tej wiadomości – dalszą działalność naszego Komitetu (tworzącego Muzeum jako placówkę społeczną Towarzystwa Opieki nad Zabytkami) z przyczyn od nas niezależnych za bezprzedmiotową, zakończyć ją i rozwiązać Społeczny Komitet Organizacyjny Muzeum Powstania Warszawskiego ZG TOnZ z dniem dzisiejszym...”

Jednocześnie powołano Zespół Likwidacyjny, który zobowiązano m. in. do dokonania zwrotu zgromadzonych pamiątek powstańczych tym wszystkim ofiarodawcom, którzy wyrażą takie życzenie oraz do przekazania posiadanych funduszy, pochodzących z kwest publicznych, na konto Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Powstania Warszawskiego, a także do wydania katalogu – pamiętnika wystawy „Pierwsze dary dla Muzeum Powstania Warszawskiego”.

Warszawa – maj 1983

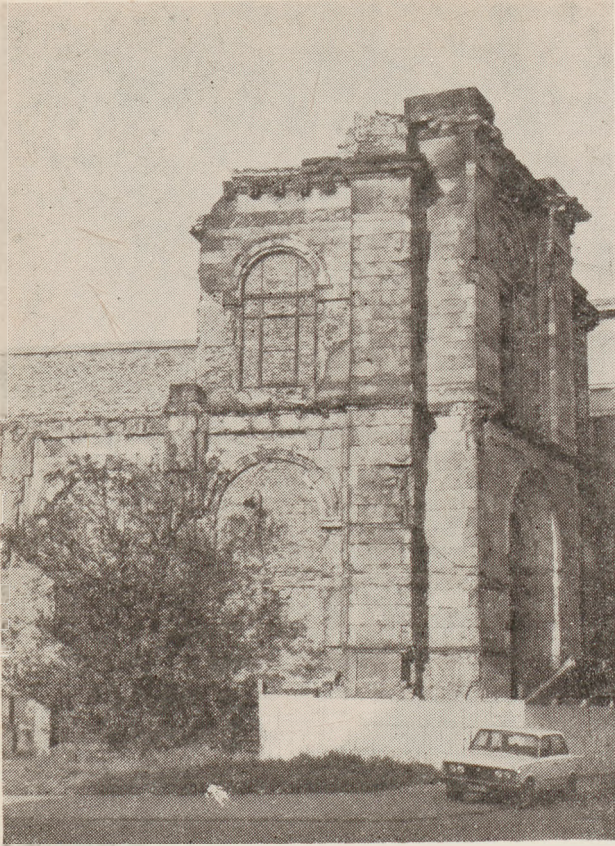
## Kilka uwag o przyszłej ekspozycji

Dotychczasowe kontakty z ofiarodawcami i deponentami zachowanych pamiątek pozwalają przewidzieć charakter zasobów ekspozycyjnych Muzeum Powstania Warszawskiego. Wydaje się, że bez ryzyka popełnienia pomyłki można je już dziś określić jako „muzeum przedmiotów małych”. Tylko bowiem małe przedmioty mógł przechować w ciasnym, warszawskim mieszkaniu były żołnierze Powstania. Parę pamiątkowych zdjęć, jakiś dokumenty, orzełek od czapki, odrapana z lakieru lampa elektryczna – oto zestaw, który wydaje się nam dziś bogaty. Sprzęt bojowy i broń żołnierze zniszczył lub zdał Niemcom wychodząc do niewoli, z tułaczki przywiózł co najwyżej parę drobiazgów porzuciwszy w czasie ostrej zimy swój letni, powstańczy „mundur” (o ile w ogóle wyszedł w nim z Warszawy). Po powrocie wśród ruin wygrzebał czasem jakiś okruch tamtych dni i zabrał na pamiątkę. Jeżeli kolejne przeprowadzki i zagęszczenia nie unicestwiły zebranych drobiazgów mają one szanse trafić do muzeum.

Pierwsze lata powojenne nie były łaskawe dla pamiątek z Powstania. Usuwanie gruzów było jednoznaczne z zacieraniem śladów walki i niszczeniem pamiątek, którymi wtedy usłane były ulice miasta. Razem z gruzem rzucono na furmanki hełmy, łuski, resztki barykad... Dzielni saperzy wywozili całe ciężarówki broni i amunicji, a wśród nich steny i błyskawice konspiracyjnej roboty, czy powstańcze granaty, które pospołu z niewypałami niemieckich bomb wysadzano w powietrze na podwarszawskich błoniach. Czasem tylko jakiś szczególnie ciekawy obiekt trafił do Muzeum Wojska lub Muzeum Historycznego, ale to już były lata późniejsze. Zniknął bezpowrotnie wrak czołgu z Kilińskiego, cekaem z pałacu Krasińskich, zaginęły hełmy odkopane na Zakroczwińskiej, poszły na złom posiekane kulami ściany statku „Bajka” i dziurawe łódzie desantu zza Wisły. Bo taki to był czas, że cały wysiłek kierowano na zacieranie śladów tragedii i budowanie nowych domów. Cóż więc dziwić się, że dziś z uznaniem patrzymy na

człowieka, który tyle miał sentymentu do dawnych wspomnień, że przez blisko czterdzieści lat przechował swój powstańczy plecak. Dlatego też, dary dla przyszłego Muzeum ludzie przynoszą przeważnie w kopertach i pudełkach od papierosów – tak powstaje „muzeum przedmiotów małych”. Ranga historyczna tych drobiazgów jest niekiedy ogromna, posiadają one ponadto wielki ładunek emocjonalny zaklęty w intymności tych pogniecionych w jenieckiej kieszeni zdjęć i listów. Narzucają one jednak specyficzny charakter ekspozycji zbliżony bardziej do wystawy biżuterii, niż militariów. Można oczywiście mieć nadzieję, że Muzeum Wojska i Muzeum Historyczne pożyczą nam trochę „dużych” obiektów ze swych zasobów magazynowych, przynoszą je również niekiedy ofiarodawcy, niewątpliwie jednak nie będą one na tyle liczne by plastycznie zorganizować ekspozycje całego Muzeum. Odezwał się nawet głos w stołecznej prasie, że nie warto organizować Muzeum Powstania skoro „najcenniejsze” pamiątki (samochód pancerny „Kubus”, granatniki) znajdują się już w zbiorach Muzeum Wojska. Jest rzeczą oczywistą, że rangi pamiątki historycznej nie mierzy się w centymetrach i bzdurą jest spór na temat, co jest ważniejsze – powstańczy granatnik, czy nadpalony i zakrwawiony fragment „panterki” podniesiony z miejsca gdzie Niemcy dobijali rannych” (eksponowany obecnie na wystawie darów dla Muzeum Powstania). Jeżeli zastanawiamy się obecnie nad rozmiarami eksponatów to nie w aspekcie ich rangi historycznej, lecz walorów ekspozycyjnych.

W tej sytuacji szczególna rola na przyszłej wystawie będzie musiała przyspaść fotografii. Powie ktoś że zniechęceni, że widzieliśmy już wiele razy te same zdjęcia i nie chcemy być już więcej nimi nudzeni. I jest w tym dużo racji zwłaszcza tam, gdzie materiał fotograficzny dobierano na chybił trafił, żeby tylko był „mocny w wyrazie” i przeważnie eksponowano go bez podpisów lub z lakonicznymi, a nierzadko nawet błędnymi. Mówiąc o zdjęciach w ekspozycji Muzeum Powstania mam na myśli



1. Ruiny Banku Polskiego na rogu ul. Bielańskiej i Daniłowiczowskiej – reduta Starego Miasta w czasie Powstania swym wyglądem zasługuje na miano największego eksponatu w Muzeum
2. Fragment wystawy „Pierwsze dary dla Muzeum Powstania Warszawskiego” czynnej w sierpniu i wrześniu 1982 r. w gmachu Szkoły Podchorążych w Łazienkach
1. Ruines de la Banque de Pologne au coin des rues Bielańska et Daniłowiczowska – redoute d’insurgés de la Vieille Ville pendant l’Insurrection. Son apparence lui doit la qualification de plus grand objet d’exposition du Musée
2. Fragment de l’exposition „Premiers dons pour le Musée de l’Insurrection de Varsovie” – ouverte en août et septembre 1982 dans les locaux de l’Ecole d’Aspirante Militaires à Łazienki

bardzo starannie dobrane fotografie pokazujące miejsca i ludzi, eksponowane w sposób celowy i opatrzone odpowiednio opracowanymi podpisami.

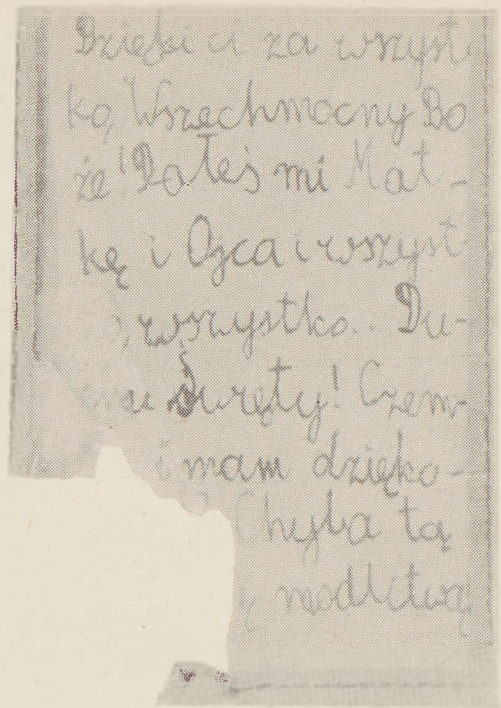
Z problemem zdjęć łączy się jedno z poważniejszych zagadnień, na które chciałbym zwrócić uwagę. Muzeum nie może być sarkofagiem, gdzie garstka endemitów składa pamiąteczki ku wiecznej swej chwalebnej. Musi to być ekspozycja żywa, interesująca, a przede wszystkim trafiająca do tych





3. Obraz nieznanego autora z następującym napisem na odwrocie: „Przy tym obrazie odprawiona została msza św. dla powstańców. Było to na ul. Zielnej Nr 3 dn. 15.IX.1944 r. Kto będzie właścicielem tego obrazu niech go szanuje bardzo.” – dep. I. Drzewieckiej – Kozłowskiej

3. Tableau d'un auteur inconnu avec inscription au verso: "Devant ce tableau une messe pour les insurgés fut célébrée. Elle a eu lieu à la rue Zielna, sous le numéro 3, le 15 septembre 1944. Celui qui sera le propriétaire du tableau qu'il le respecte beaucoup" – dép. I. Drzewiecka-Kozłowska



4. Kartka z modlitwą ofiarowana Władysławowi Sieroszewskiemu ps. „Sabała” – Szefowi Służby Sprawiedliwości AK przez 7-letnią córeczkę Basię, noszona w lewej kieszeni na piersiach powstrzymała kulę w czasie walk o redutę na Wawelskiej dn. 10.VIII-44. – dar W. Sieroszewskiego
4. Feuille avec une Oraison offerte à Władysław Sieroszewski pseudonyme “Sabała”, chef du Service de la Justice de l’Armée de l’Intérieur, par sa fille Basia de 7 ans. Portée dans la poche gauche sur sa poitrine, la feuille a arrêté une cartouche pendant le combat pour la redoute de rue Wawelska, le 10 août 1944 – don de W. Sieroszewski

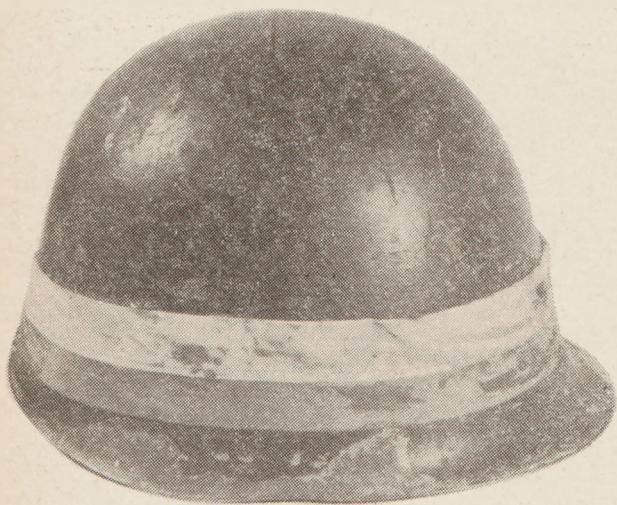
wszystkich, którzy Powstanie znają już tylko z opowiadań (jakże często niestety bałamutnych). I właśnie fotografia odegrać tu może ogromną rolę. Musi być tylko spełniony jeden bardzo ważny warunek – fotografia powstańczej reduty, wtedy tylko stanie się żywa i ciekawa dla współczesnych, jeżeli będą jej towarzyszyć dwa dodatkowe zdjęcia przedstawiające to samo miejsce przed wybuchem Powstania i dziś. Na przykład: fotografia dymiących ruin nie zrobi na nikim większego wrażenia, ale jakże stanie się interesująca wówczas gdy obok znajdzie się nieznaną dziś większości warszawiaków dwuwieżowa fasada stołecznego ratusza oraz jakże znajomy plac z pomnikiem Nike. W takim zestawie fotografia reduty powstańczej w ratuszu na placu Teatralnym zaczyna nabierać sensu – a więc tu

stał taki budynek, potem w czasie walk tyle tylko z niego zostało, a dziś to miejsce tak oto wygląda. Jaka ciekawa to lekcja z historii miasta, zwłaszcza jeżeli zestawić obok siebie takie „potrójne” zdjęcie dwu sąsiadujących ze sobą redut – ratusza i pałacu Blanka. Po jednym dziś nie został nawet ślad, drugi stoi odbudowany z wielką skrupulatnością.

Ze względów dokumentalno-historycznych konieczne będzie również eksponowanie znacznej ilości planów sytuacyjnych objaśniających kolejne fazy walki w poszczególnych dzielnicach. I tu znowu niezmiernie ważna sprawa: „przedwojenna” siatka ulic (wraz z ich nazwami) na której rozegrały się powstańcze boje, musi być nałożona na obecną po to, żeby dzisiejszy mieszkaniec stolicy bez trudu mógł się zorientować, że owa słynna „Pasta” to

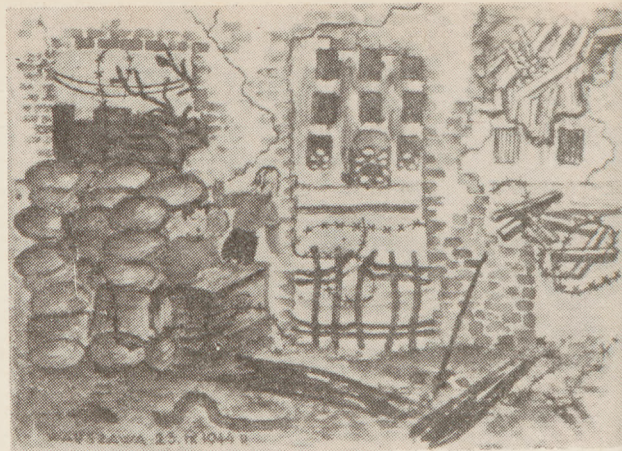


5. Orzełek do czapki wycięty z puszki od konserw w w Stalagu IV B przez Alicję Bugaj – łączniczkę „Czarną” zgrupowania „Chrobry I” – dar tejże
5. Petit aigle découpé à partir d'une boîte de conserves au Stalag IV B par Alicja Bugaj – agente de liaison „Czarna” du groupe „Chrobry II”, don de celle-ci



6. Polski hełm bojowy piechoty używany w czasie powstania – dep. J. Pęczarskiego
6. Casque de combat de l'infanterie polonaise porté pendant l'Insurrection – dép. J. Pęczarski

ten sam budynek, który po dziś dzień góruje nad ulicą Zielną, zaś poczta główna na placu Napoleona to już teraz tylko wspomnienie odbijające się echem



7. Akwarela malowana dn. 13.IX-44. przez 17-letnią łączniczkę „Basię” – Barbarę Kotarbińską – dar tejże
7. Une aquarelle peinte le 23 septembre 1944 par „Basia” – Barbara Kotarbińska, âgée de 17 ans, agente de liaison – don de celle-ci

w obecnej nazwie placu Powstańców Warszawy. Wydaje się, że tak ograne elementy ekspozycji jak plany i fotografie można rozwiązać w sposób nowy, interesujący, a zarazem uczący historii miasta – pamiętać bowiem należy, że obecne pokolenie czterdziestolatków nie zna Warszawy w takiej postaci, w jakiej była ona terenem walk powstańczych.

Kiedy już mowa o zdjęciach to wydaje się że stoi przed Muzeum ogromne i niezmiernie trudne zadanie polegające nie tylko na zgromadzeniu w archiwum wszelkich zachowanych zdjęć z Powstania, ale co ważniejsze ich prawidłowa i wiarygodna identyfikacja. Jest to niezmiernie mozolna praca, w której z pomocą musi przyjść szeroki udział uczestników Powstania. Ważne to zadanie będzie jednak musiała podjąć nasza placówka, bowiem bzdury jakie ostatnimi czasy nawet poważne redakcje wypisują pod powstańczymi zdjęciami dobitnie świadczą o pełnej nieznajomości sprawy. Gromadzenie w archiwum wszelkiego rodzaju dokumentacji z pamiętnikarską na czele a w Bibliotece wszelkich publikacji związanych z tematem powinno nadać tej placówce rangę poważnego warsztatu naukowego.

Tych kilka uwag nie wyczerpuje oczywiście, ani problemu ekspozycji w przyszłym Muzeum, ani jego zadań, stanowi jedynie garść przemyśleń autora, które mogą stać się przedmiotem rozważań Rady Programowej decydującej o ostatecznym obliczu powstającej placówki.

Warszawa październik 1982 r.

## Musée de l'Insurrection de Varsovie

En juin 1981, le Comité Organisateur Social pour le Musée de l'Insurrection de Varsovie fut créé au sein et sur initiative de la Section de Varsovie de la Société de Protection des Monuments.

Le Ministère de la Culture et des Arts avait accepté le programme des activités de cet organisme et le Comité a procédé aux démarches pour fixer le siège du Musée et à ramasser des objets d'exposition.

Les dernières ruines d'après-guerre existant dans la capitale celles de l'ancienne Banque de Pologne à l'époque une redoute importante d'insurgés, sont prévues pour l'emplacement du prochain musée. La Mairie de Varsovie n'a pas encore pris de décision définitive à ce sujet.

Les objets d'exposition déjà collectionnés étaient présentés au public pendant une exposition temporaire dans des locaux appartenant au Musée National de Varsovie, en 38<sup>ème</sup> anniversaire de l'éclatement de l'Insurrection de Varsovie. Dans l'avenir ce sera une exposition permanente du Musée qui, à côté de différents souvenirs de l'Insurrection, présentera un grand nombre de photographies. Les archives du musée réuniront des documents et élaborations, des photographies illustrant les luttes pendant l'Insurrection de Varsovie et présentant leurs participants.



8. Pistolet maszynowy „Błyskawica” – pełnosprawny model w skali 1 : 3 wykonany przez inż. S. Wielaniera – dar tegoż
8. Mitrailleurse „Błyskawica” – modèle pleinement efficace, échelle 1 : 3, exécuté par l'ing. S. Wielanier – don de celui-ci

(Fot. J. Świdorski 1; T. Żółtowska 3-5, 7)

## Wystawa „63 dni Powstania Warszawskiego” w dawnych zakładach Norblina w Warszawie

*„Nie grają nam surmy bojowe  
I werble do szturmów nie warczą  
Nam przecież te noce sierpniowe  
I prężne ramiona wystarczą.*

*Niech płynie piosenka z barykad  
Wśród bloków, zaułków, ogrodów,  
Z chłopcami niech idzie na wypaść,  
Pod rękę, przez cały Mokotów”*

Po przekroczeniu bramy dawnej Fabryki „Norblina”, u zbiegu ulic Żelaznej i Prostej, znajdujemy się jakby w sercu powstańczej Warszawy. Napisy na murach – „Godzina W”, „Warszawa walczy” – plakaty, barykady, zasieki z drutów kolczastych, szlaban, słup ogłoszeniowy z niemieckimi obwieszczeniami, przejście kanałem... i „Marsz Mokotowa” utrwalony na magnetofonowej taśmie. Nawet człowiek, który nie przeżył tamtych dni czuje się tak, jakby nagle znalazł się w centrum powstańczych walk ze zniechęconym okupantem. Tę wystawę – „63 dni Powstania Warszawskiego”<sup>1</sup> winien był obejrzeć każdy Polak, gdyż jest ona niepowtarzalna w swej scenerii i scenograficznym wyrazie. Wrażenie dodatkowo potęgują mury starej fabryki, jakby stworzone do tego celu. Dla bezpośrednich uczestników Powstania, wystawa jest przypomnieniem 63 dni heroicznej walki z hitlerowcami, z kolei dla tych, którzy znają Powstanie jedynie z przekazów innych, stanowi ona autentyczny dokument najnowszej historii naszego kraju, wzruszającą lekcję ojczyźnej historii. Stąd też tak wiele na tej wystawie było zarówno młodzieży, jak i ludzi starszych wprowadzających najmłodszych. Ale przede wszystkim odwiedzali tę wystawę dawni Powstańcy Warszawscy, którzy je przeżyli.

Otwarcia tej niezwyklej ekspozycji dokonano w 38 rocznicę – 1 sierpnia 1982 r. o godzinie „W” (17-tej). To, że doszło do zorganizowania wystawy, to sprawa bez precedensu w naszej powojennej historii. Powstanie Warszawskie (1.VIII.–2.X.1944 r.) zwane słusznie przez historię sierpniowo-wrześniową epopeją miesz-

kańców Stolicy, było szczególnym i jakże tragicznym wydarzeniem w trwającej od schyłku XVIII stulecia walce narodowo-wyzwoleńczej Polaków. Było ono kontynuacją walki o niepodległość mieszkańców Warszawy, wydarzeniem nieporównywalnym z żadnym innym w dziejach drugiej wojny światowej, z uwagi na bezprzykładne męstwo i bohaterstwo zarówno samych Powstańców, jak i mieszkańców tego miasta, w nierównej walce z okupantem, z racji ogromnych strat ludzkich i materialnych.

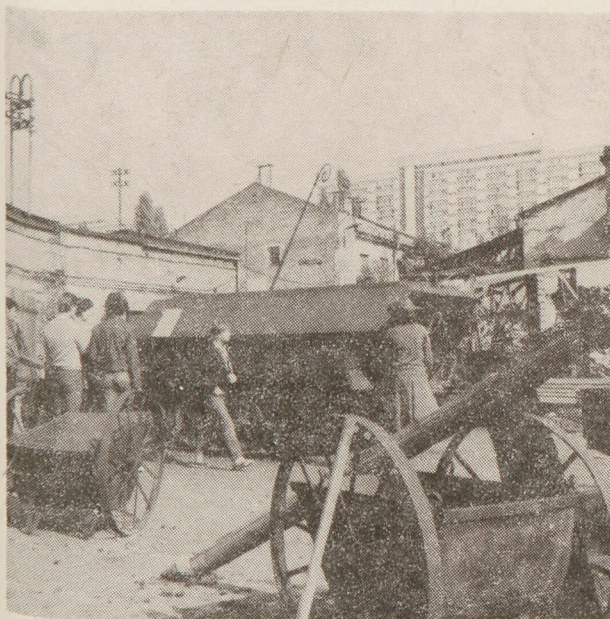
Oglądamy na tej wystawie fotografie eksponowane na czarnych tablicach, obrazujące życie w okupowanej Stolicy na kilkanaście godzin przed wybuchem Powstania, powstańczy heroizm, ludzi z poszczególnych oddziałów w czasie walki i w nielicznych chwilach odpoczynku. Na fotogramach, w większości dotychczas nie znanych, widać ludzi bezimiennych i tak znanych, jak Tadeusz Bór-Komorowski, Krzysztof Kamil Baczyński, Andrzej Morro, Krystyna Kraheńska, (autorka piosenki „Hej chłopcy, bagnet na broń”), czy Antek-Rozpylacz.

Obserwujemy na tej wystawie walkę niemal dzień, po dniu powstańców należących do AK, AL, PAL bezprzykładną ofiarność cywilnej ludności, na koniec zagładę miasta, które z rozkazu Hitlera miało zniknąć na zawsze z mapy Europy.

W gablotach umieszczono dokumenty powstańcze; wychodzące wówczas pisma, listy ze znaczkami Poczty Powstańczej, opaski, mundury, hełmy, broń własnej produkcji i zdobytą na wrogu, ocalałe fragmenty radiostacji „Błyskawica”, narodowe flagi, księga służąca do przewozu pistoletu – słowem najcenniejsze pamiątki tych, którzy walczyli i ginęli. W jednej z gablot figura Chrystusa, uratowana z podwórzowej kapliczki ze Śródmieścia.

Osobny dział ekspozycji stanowią malarstwo, akwarele, grafika, rysunki, rzeźby – wykonane zarówno podczas trwania Powstania, jak i powstałe tuż po wojnie. Zwłaszcza szkice wykonywane w sierpniowo-wrześniowe dni tchną prawdziwym autentyzmem i stąd też mają największą wartość, również dokumentalną. W innej ze starych fabrycznych hal „Norblina”





Fragmety wystawy „63 dni Powstania Warszawskiego” na terenie byłej fabryki Norblina  
Fragments de l'exposition "Les 63 jours de l'Insurrection de Varsovie", organisée sur le terrain de l'ancienne fabrique  
de Norblin (Fot. K. Nowiński 1-4)

eksponowano zbiory filatelistyczne poświęcone Powstaniu. Najbardziej jednak wzrusza na tej wystawie naturalna sceneria miasta w dni Powstania – barykady ułożone z bruku i płyt chodnikowych, worków z piaskiem i najrozmaitszych przedmiotów, jakie wówczas były „pod ręką”. A na zakończenie ekspozycji ruiny i zgliszcza, a pośród nich porozrzucane przedmioty, złamana latarnia uliczna, kawałek krzesła, but i ten napis „Palladium – kino powstańcze” z kartką maszynopisu podającą repertuar. Nieopodal, wypożyczone z Muzeum Wojska Polskiego, stoją dwa pojazdy pancerne „Kubuś” i „Szary Wilk” oraz barka desantowa 3 Dywizji Piechoty 1 Armii W.P. Jest też na tej wystawie makietka kanału z wielo mówiącym napisem „Przejście do Śródmieścia”.

Przed wszystkim jednak niepowtarzalne są zdjęcia<sup>2</sup>: wiele fotografii, fotokopie i oryginały dokumentów, takich chociażby jak rozkazy Naczelnego Dowództwa Armii Krajowej, apele do żołnierzy i wzruszająca w swej wymowie „Modlitwa Uchodźcy do Matki Boskiej AK”. Właśnie wspomniane zdjęcia pozwalają poznać historię walk w Śródmieściu, na Starym Mieście, Woli, Czerniakowie, Powiślu, Mokotowie, Żoliborzu, Ochocie – poszczególnych oddziałów powstańczych: „Zośki”, „Parasola”, „Pięści”, „Gustawa”, „Radwana II”, „Kilińskiego”, „Chrobrego”, „Krybara” i wielu innych, a także walki o budynek „Pasty” czy obiekty Elektrowni. Na wielu fotografiach bezimienni Powstańcy i apel do zwiedzających *Osoby, które rozpoznają na poszczególnych zdjęciach swoich najbliższych lub znajomych, proszeni są o skontaktowanie się z Komitetem Wystawy...* I na zakończenie – ten ostatni rozkaz, przejście do niewoli i upadek Powstania oraz wyrok na miasto wydany przez Niemców.

Publicysta powstańczego pisma „Walka” tak pisał na kilka godzin przed kapitulacją... *Polska może być tylko taka o jaką walczy Warszawa – wielka i bezwzględnie niezależna. Jesteśmy tylko częścią Polski, częścią, której wielka ofiara walki dwumiesięcznej nie poszła i nie pójdzie na marne. Walczymy o wielkość i niepodległość Rzeczypospolitej wszyscy – we Włoszech i w Holandii, na terenie ziem polskich i tu, w Warszawie. Cel mamy wytknięty i z drogi do niego wiodącej nie zboczymy.*

Pomysł tej ekspozycji narodził się w 1980 r., kiedy to w Muzeum Archidiecezjalnym przy kościele Św. Trójcy w Warszawie otwarto wystawę fotograficzną „Czerniaków walczy”. W rok później, pod tym samym tytułem otwarto kolejną ekspozycję w siedzibie

Towarzystwa Filmów Socjologiczno-Etnograficznych w Alejach Jerozolimskich 1. W tym samym czasie specjalnie dla zgrupowania „Radosław”, wspólnie z PTTK Śródmieście, powstała wystawa „Ich 63 dni”, która stała się zaczątkiem obecnej ekspozycji. Zimą 1982 r. powstał Komitet Założycielski obecnej wystawy. Tworzyli go ludzie z Zespołu Środowisk Ruchu Oporu przy Zarządzie Okręgowym ZBOWiD-u, członkowie Towarzystwa Filmów Socjologiczno-Etnograficznych, PTTK Śródmieście i Ochota, PAX-u i warszawskiego rzemiosła.

Przy tworzeniu wystawy dopomogły: stołeczne rzemiosło, „Transbud”, „Polexpo”, jak również Miejskie Zakłady Komunikacyjne i Muzeum Wojska Polskiego. Obecnie Komitet Organizacyjny Wystawy „63 dni Powstania Warszawskiego” czyni starania, aby w dawnej fabryce „Norblina” powstał skansen Powstania Warszawskiego. Wystawa, jak planowano, miała być czynna do 2 października, jednakże z uwagi na olbrzymie zainteresowanie społeczeństwa została przedłużona do 30 listopada 1982 r.

#### Przypisy

1. Komisarzami wystawy byli: por. Mirosław Iringh, pseud. „Stanko” i płk. Tadeusz Garliński, pseud. „Odrowąż” i „Spittfire”. Projekt ekspozycji stworzył architekt Zygmunt Jesionowski, scenariusz opracował Stanisław Kopf, zaś dźwięk przygotował Adam Trybuła.
2. Fotografie pochodzą głównie ze zbiorów prywatnych m. in. Mirosława Iringha oraz z Muzeum Historycznego m. Warszawy, Muzeum Wojska Polskiego, Tygodnika „Stolica”, Wojewódzkiego Archiwum Państwowego, Wydziału Historii Partii KC PZPR, Wytwórni Filmów Dokumentalnych Centralnej Agencji Fotograficznej i Wojskowej Agencji Fotograficznej, zdjęcia lotnicze RAF-u. Uzupełnienie stanowią fotogramy pochodzące ze źródeł niemieckich: Foto-Teuergarten, Agencji „Transocean”, SS-PK-ARENSS, SS-KRIEGSBERICHTER UNGER oraz Alfreda Mentenbacha i innych niemieckich fotoreporterów wojennych.

## Exposition „Les 63 jours de l'Insurrection de Varsovie” organisée sur le terrain de l'ancienne fabrique de Norblin à Varsovie

Cette exposition extraordinaire a été inaugurée le 1 août 1982 en 38-ème anniversaire de l'éclatement de l'Insurrection de Varsovie.

Après avoir franchi la porte de l'ancienne fabrique de Norblin où elle a été située, nous nous trouvons comme si au coeur de Varsovie de l'époque de l'Insurrection. Inscriptions sur les murs: "Heure W", "Varsovie en lutte", affiches, barricades, fils de fer barbelé, barrière, poteau avec des annonces allemandes passage par le canal, photos reflétant l'atmosphère de l'Insurrection. Les effets sonores accompagnant l'exposition, c'est-à-dire des enregistrements magnétiques, provenant d'archives de discours des chefs de l'Insurrection, d'explosions, de chansons insurrectionnelles, de communiqués allemands redoublent encore d'impressions. Un grand nombre de visiteurs de tout âge et de convictions politiques diverses ont vu l'exposition. Son organisation constitue un fait sans précédent dans notre histoire d'après - guerre. Deux mois de luttes inégales contre l'ennemi bien armé dans la situation de la pénurie d'armes, de munition, de vivres et de médicaments constituent un exemple extrême de

patriotisme polonais gravé à jamais dans la mémoire nationale polonaise.

En donner une preuve - tel était le but des organisateurs de l'exposition. Il y avait en effet des années après la guerre où silence fut imposé à ce thème tabou.

Les journées d'août et de septembre sont documentées par des photographies pour la plupart inconnues jusqu'à présent ainsi que des éditions de l'époque, des lettres munies de timbres-poste de la Poste d'Insurrection, des bandeaux, uniformes, casques, des armes fabriquées par les insurgés ou conquis sur l'ennemi, les pièces de la station de radiodiffusion "Błyskawice", par les drapeaux nationaux. Des tableaux, aquarelles, des graphies et dessins au pinceau et au crayon créés pendant l'Insurrection et aussitôt après la guerre sont exposés à part.

Dans une des anciennes salles de fabrique se trouvent des collections de timbres-poste consacrés à l'Insurrection. Le Comité Organisateur de l'exposition fait des démarches pour créer dans l'ancienne fabrique de Norblin un musée de plein air de l'Insurrection de Varsovie.

## Klimatyzacja pomieszczeń muzealnych

(w oparciu o projekty instalacji klimatyzacyjnych Muzeum Łowiectwa w Warszawie i Zamku Królewskiego)

### Warunki optymalnej klimatyzacji

Zapewnienie właściwych, stabilnych parametrów mikroklimatu wewnątrz pomieszczeń muzealnych wpływa zarówno na stan zachowania zbiorów jak i stwarza warunki odpowiadające dobremu samopoczuciu ludzi przebywających w pomieszczeniu (warunki komfortu cieplnego).

Do spełnienia tych warunków wymagane jest:

- utrzymanie wymaganej czystości powietrza dostarczanego do klimatyzowanych pomieszczeń,
- utrzymanie cyrkulacji powietrza i jego parametrów wokół przedmiotów ekspozycyjnych,
- zagwarantowanie pracy instalacji klimatyzacyjnej przez 24 godziny na dobę.

Optymalne warunki dla ekspozycyjnych przedmiotów to maksymalnie stabilne. Szczególnie gwałtowne zmiany klimatu, stanowią najpoważniejszy czynnik destrukcyjny, osłabiający zdolność powolnej adaptacji eksponatów w nowym środowisku. Na warunki klimatyczne w budynku decydujący wpływ mają trzy czynniki: czystość powietrza (skład atmosfery), wilgotność i temperatura powietrza (ostatnie dwa są ściśle ze sobą związane).

Powietrze zawsze zawiera pewne nieczystości, których stężenie zależy od miejsca i pory roku. Szczególnie w miastach i okręgach przemysłowych zanieczyszczenia występują w znacznej koncentracji. Zawierają one takie związki, jak tlenki węgla, związki siarki, azotu itp. i tak szkodliwe czynniki jak popiół, sadze, pyły, smoły, kurz, które wraz z bakteriami, przy zawartej w powietrzu wilgotności powodują niszczenie powierzchni, a nawet całkowite zniszczenie przedmiotów zabytkowych.

Zanieczyszczenia zawarte w skażonym powietrzu oddziałują na różne materiały w zależności od rozmaitych i często złożonych procesów. Metale są głównie atakowane przez tlen w wilgotnym powietrzu, ale skażenia atmosferyczne sprzyjają tej reakcji. Sole i chlorki posiadają szczególnie groźne właściwości korozyjne z powodu swojego higroskopijnego charakteru, powodującego zawilgocenie powierzchni

przedmiotów metalowych i tworzenia się środowiska wyjątkowo agresywnego. Kurz powoduje powstanie niezwykle cienkiej warstewki wody na powierzchniach i szczelinach przedmiotów, proces ten zachodzi nawet w atmosferze nienasyconej wilgocią, podczas dziennych zmian temperatury. Nawet bardzo mała ilość wody może spowodować zniszczenia: rozpuszcza gazy, tworzy kwasy. Przy zmiennej wilgotności powietrza wytworzone sole krystalizują się, a następnie ulegają rozpuszczeniu powodując degradację materiałów.

Zapobieganie powyższym zjawiskom wymaga zapewnienia odpowiedniej czystości powietrza dostarczanego do pomieszczeń przez jedno- lub wielostopniowe oczyszczanie jego z zanieczyszczeń stałych i gazowych. W wielostopniowej filtracji pierwszy stopień stanowią filtry zgrubne (komora osadowa, filtry olejowe) drugi, filtry włókninowe (średniego oczyszczania) i trzeci, filtry dokładnego oczyszczania (papierowe, absolutne, zatrzymujące zanieczyszczenia wielkości bakterii). Zanieczyszczenia gazowe są usuwane przy pomocy węgla aktywnego, który może być czwartym stopniem filtracji. Rolę istotną w procesie filtracji odgrywa również komora zraszania, obok funkcji ciepło-wilgotnościowych pochłania (rozpuszcza w wodzie) związki chemiczne tj. dwutlenek siarki, dwutlenek węgla, przemywa powietrze (wytrąca pyły). Ze względu na szkodliwe działanie ozonu nie wskazane jest stosowanie filtrów elektrostatycznych, wytwarzających duże jego ilości.

Powietrze już oczyszczone ulega powtórnemu zanieczyszczeniu w pomieszczeniach. Wynika to z powstawania kurzu ze ściernalnych posadzek, wydzielania się szkodliwych związków z różnego typu wykładzin i powłok, lub na skutek dużego natężenia ruchu zwierających, będących nośnikami kurzu i wydzielających w procesie oddychania dwutlenek węgla. Optymalnym rozwiązaniem tego problemu jest usuwanie powietrza „zużytego” (wywiewnego) na zewnątrz budynku. Niestety ze względów ekonomicznych (koszty uzdatniania powietrza są znaczne) nie stosuje się tego sposobu. Właściwym rozwiązaniem jest re-

cyrkulacja powietrza, tzn. część powietrza wywiewanego z pomieszczeń poddaje się ponownie procesowi uzdatniania. Dzięki temu rozwiązaniu, można stosować urządzenia oczyszczające o mniejszej wydajności, eliminuje się też w ten sposób znaczną ilość zanieczyszczeń, które dostają się do pomieszczeń wraz z nawiewanym świeżym powietrzem. Powietrze recyrkulacyjne (wywiewane) poddane zostaje również procesowi oczyszczania, lecz już nie w takim stopniu jak powietrze świeże, ze względu na mniejsze stężenie zanieczyszczeń. Wilgotność jest ze wszystkich czynników klimatycznych czynnikiem powodującym największą degradację materiału. Jej działanie jest ściśle związane z temperaturą, a stopień nasycenia powietrza wilgocią będący funkcją temperatury jest miarą możliwości zniszczenia.

Szkody spowodowane wilgotnością są dwójakiego rodzaju, w zależności od tego, czy są wynikiem działania fizyczno-chemicznego, czy działania biologicznego. Materiały pochodzenia organicznego takie jak papier, tkanina, drewno, skóra itp. posiadające budowę komórkową mniej, lub więcej higroskopijną wrażliwe są na działanie fizyczno-chemiczne. Nadmiar wilgoci deformuje drewno, kurczy tkaniny, rozmiękcza niektóre spoiny, wywołuje optyczne wybielenie werniksu. Suche powietrze powoduje pęknięcie kości, kruszy spoiny, deformuje drewno, powoduje rozszerzanie tkanin. Przy częstych zmianach wilgotności, drewno ma tendencję do pęknięcia, skręcania się, warstwy malowane odzepiają się wraz z podkładem, rozpada się stolarka artystyczna. Wilgoć stanowi również zagrożenie dla kamiennych i ceramicznych przedmiotów wykopaliskowych; rozpuszcza sole zawarte w znaleziskach archeologicznych, które krystalizują się na nowo, a w momencie kiedy środowisko ulega wysuszeniu wywołują łuszczenie i sproszkowanie ich powierzchni.

Korozja metali jest także spowodowana destrukcyjnym działaniem wilgoci. W powietrzu całkowicie suchym, przedmioty metalowe nie ulegają korozji, można powiedzieć, że są to jedyne materiały, które najlepiej konserwują się w warunkach zupełnego braku wilgoci.

Skutki biologiczne dotyczą również materiałów pochodzenia organicznego. Przy sprzyjających warunkach; temperaturze powietrza 20-25°C i wilgotności względnej  $\phi = 70\%$  wszechobecne zarodniki grzybów, tworzą grzybnie, która gwałtownie się rozprzestrzenia, plamiąc i niszcząc materiały, które są ich pożywką. Najmniejsze mikroorganizmy mogą doprowadzić do dezintegracji materiałów organicznych

jak i nieorganicznych. Bakterie są w stanie odbarwić pigmenty i spowodować niszczenie przedmiotów kamiennych. Określenie granicy bezpieczeństwa można określić przez zbadanie zjawisk, które towarzyszą procesowi suszenia materiałów higroskopijnych i przez wykrycie warunków, w których rozwijają się mikroorganizmy. Ponieważ większość przedmiotów pochodzenia organicznego jest atakowana jednocześnie przez bakterie pleśni i insekty, określanie granic przy których rozwój organizmów jest niemożliwy sprawia szczególne utrudnienie. Najniższa granica bezpieczeństwa dla wilgotności względnej jest określona przez zachowanie się przedmiotów z materiałów o naturze higroskopijnej i wynosi  $\phi = 50\%$ . Należy zwrócić uwagę na warunki środowiskowe w jakich przebywał eksponat w przeszłości, gdyż może się zdarzyć, że nawet wyżej wymieniona granica bezpieczeństwa jest niewłaściwa. Są to wypadki jednak wyjątkowe, dla większości eksponatów nie można dopuścić do spadku wilgotności względnej poniżej  $\phi = 50\%$  bez względu na temperaturę.

Górną granicę wilgotności względnej można ustalić w sposób bardzo precyzyjny, ponieważ zarodniki pleśni wymagają do zarodkowania wartości większej niż  $\phi = 70\%$ , a materiały wrażliwe na pleśnie są odporne na nią przy wilgotności względnej niższej niż  $\phi = 65\%$ . Kierując się powyższymi ograniczeniami w projektach dla danych wyjściowych przyjmuje się wilgotność względną w granicach  $\phi = 55 \pm 5\%$ .

Temperaturę wewnątrz pomieszczeń przyjmuje się jako zmienną w zależności od temperatury powietrza zewnętrznego. Przy temperaturze powietrza zewnętrznego  $t_{z} = -20^{\circ}\text{C}$  (zima) temperaturę wewnątrz pomieszczeń przyjmuje się w granicach  $t_{w} = +22^{\circ}\text{C} \pm 2^{\circ}\text{C}$ , a przy temperaturze zewnętrznej  $t_{z} = +30^{\circ}\text{C}$  (lato) przyjmuje się temperaturę wewnątrz pomieszczeń w granicach  $t_{w} = +25^{\circ}\text{C}$ . O takiej wartości temperatury powietrza wewnątrz pomieszczeń decydują również warunki komfortu cieplnego, które jednocześnie pokrywają się z warunkami właściwego zabezpieczenia przedmiotów eksponowanych.

## Obciążenie cieplne i wilgotnościowe – rozdział powietrza

Klimatyzacja w pomieszczeniach muzealnych i bytkowych jest instalacją typu technologiczno-komfortowego. Musi utrzymać odpowiednie parametry powietrza ze względu na wymagania eksponowanych

przedmiotów i jednocześnie zapewnić w pomieszczeniach ekspozycyjnych warunki dobrego samopoczucia ludzi w nich przebywających. Ponieważ musi działać 24 godziny na dobę w ciągu roku jest ona poddana zmiennym w czasie i przestrzeni obciążeniom cieplnym i wilgotnościowym, występującym w pomieszczeniach. Zmiany bilansów ciepła i wilgotności w czasie zależą od pory roku, dnia, nasłonecznienia, oświetlenia sztucznego lub nie, jak i również od liczby osób zwiedzających. Zmiany w przestrzeni zależą od frekwencji w poszczególnych salach (od pustych pomieszczeń – do dużej liczby zwiedzających w innych salach). Wszystkie te czynniki powodują bardzo duże zmiany zysków ciepła i wilgoci w poszczególnych pomieszczeniach muzealnych.

Projektując instalację klimatyzacyjną należy dążyć do tego, aby pomieszczenia klimatyzowane podobnie usytuowane względem stron świata (te same zyski ciepła od nasłonecznienia), które posiadają podobne przeznaczenie i liczbę zwiedzających, były obsługiwane tymi samymi kanałami magistralnymi. Dzięki takiemu rozwiązaniu wykorzystuje się minimalną ilość przestrzeni pomieszczeń klimatyzowanych, uzyskując możliwość regulacji temperatury. Osiągnięcie prawidłowego efektu działania klimatyzacji zależy nie tylko od właściwych parametrów powietrza, lecz również od cyrkulacji powietrza wokół ekspozycyjnych przedmiotów, która eliminuje powstawanie większych gradientów temperatury i wilgotności względnej. Odpowiedni rozdział powietrza rozwiązuje ten problem tzn. stworzenie właściwych pól temperatury, wilgotności względnej i prędkości powietrza.

W pomieszczeniach standartowych wymagane parametry powietrza zachowuje się tylko w strefie przebywania ludzi (do wysokości 2 m nad podłogą). W pomieszczeniach muzealnych utrzymanie wymaganych parametrów powietrza należy zapewnić w części ekspozycyjnej sali. Rozdział powietrza w pomieszczeniu następuje przy pomocy nawiewników i wywiewników. Każdy typ nawiewników charakteryzuje się właściwym dla siebie strumieniem powietrza, który ma określoną prędkość i różnicę temperatury (różnica temperatury strumienia powietrza nawiewnego, a temperaturą powietrza w pomieszczeniu). Przy rozdziale występują pewne zjawiska niekorzystne, aby ich uniknąć nie można wprowadzać strumienia powietrza o dużej prędkości i o dużej różnicy temperatur. Zarówno dotyczy to nawiewu chłodnego (odprowadzanie zysków ciepła), jak i ciepłego (ogrzewanie pomieszczenia). W obydwu wypadkach, przy przekroczeniu

różnicy temperatury, mogą powstać zimne prądy powietrza, bądź utworzyć się warstwy powietrza o różnej temperaturze. Prędkość powietrza w strefie przebywania ludzi i ekspozycji przyjmuje się w granicach  $0,25 \div 0,4$  m/s. W wysokich pomieszczeniach o dużym obciążeniu cieplnym, wywiewniki umieszcza się w górnej części pomieszczeń, zapobiega się w ten sposób tworzeniu warstwy powietrza o podwyższonej temperaturze w górnej ich części. Pewne znaczenie posiada także w zależności od mocy i rodzaju, oświetlenie pomieszczenia. Stosując specjalne konstrukcje opraw oświetleniowych zawierające urządzenia odciągające rozgrzane powietrze spod sufitu, eliminuje się wahania temperatury w pionie. Krotność, intensywność wymiany powietrza dla pomieszczeń muzealnych wynosi od 4 do 7 h<sup>-1</sup> na godzinę (ilość powietrza wymienionego przez kubaturę pomieszczeń). Przy zbyt niskich wartościach krotności wymiany, można nie uzyskać równomiernego przepływu powietrza przez pomieszczenie, mogą powstawać martwe strefy (obszary bez ruchu powietrza), lub obszary o zbyt wysokiej prędkości powietrza w stosunku do przyjętych wartości.

## Klimatyzacja pomieszczeń ekspozycyjnych Muzeum Łowiectwa w Warszawie

Projekt klimatyzacji Muzeum Łowiectwa w Łazienkach w zabytkowym obiekcie z XVII w. (dawny budynek Ogrodnika), powstał w ramach projektu dyplomowego na Politechnice Warszawskiej. Do chwili obecnej projekt klimatyzacji nie został zrealizowany.

Konsekwencją podstawowych założeń i ograniczeń dla instalacji klimatyzacyjnej dla wyżej wymienionych pomieszczeń było przyjęcie układu centralnej klimatyzacji jednokanałowej z regulacją temperatury powietrza nawiewanego do czterech stref, w skład których wchodzi pomieszczenia usytuowane podobnie względem stron świata (szereg pomieszczeń klimatyzowanych jest przyłączonych do jednej centrali klimatyzacyjnej). Powietrze uzdatniane w centrali do poziomu parametrów nawiewu określonych w projekcie przy pomocy przewodów dostarczone jest do pomieszczeń. Wilgotność względna nawiewanego do pomieszczeń powietrza jest jednakowa. Stanowi to pewną wadę tego systemu, gdyż następuje tu pewne obniżenie jakości mikroklimatu, posiada on jednak podstawową zaletę: prostotę eksploatacji i nie mniej pozytywną cechę, a mianowicie zajmuje mało miejsca.

Do obliczeń przyjęto wilgotność względną  $\phi = 55 \pm 5\%$ , a temperatury powietrza wewnętrznego w pomieszczeniach klimatyzowanych przyjęto jako zmienne i regulowane w zależności od temperatury powietrza zewnętrznego. Przy temperaturze powietrza zewnętrznego tzz =  $-20^{\circ}\text{C}$  temperaturę powietrza wewnątrz pomieszczeń twz =  $+22^{\circ}\text{C}$ , a przy temperaturze zewnętrznej tzt =  $+30^{\circ}\text{C}$  temperaturę wewnętrzną twt =  $+25^{\circ}\text{C}$ . Maksymalną różnicę temperatur między temperaturą powietrza nawiewanego a temperaturą powietrza w pomieszczeniu przyjęto  $\Delta t = 6^{\circ}\text{C}$ .

Analizując sposoby rozdziału powietrza zastosowano pierwszą recyrkulację powietrza ze stałą ilością świeżego powietrza. W tym wypadku potrzebna jest tylko niewielka ilość powietrza świeżego ze względów higienicznych. Założono, że z tych względów potrzeba  $30 \text{ m}^3/\text{h}$  powietrza świeżego dla jednej osoby. Określono w ten sposób stosunek mieszanki powietrza, który wynosi 75% powietrza obiegowego i 25% powietrza świeżego. Zastosowanie pierwszej recyrkulacji powietrza wewnętrznego znacznie zmniejsza zapotrzebowanie ciepła dla nagrzewnicy wstępnej o 55%, otrzymuje się również znaczne oszczędności na urządzeniach oczyszczających, które uzdatniają jedynie 25% całej ilości powietrza.

Układ pomieszczeń w Muzeum wymagał zastosowania dwóch zespołów klimatyzacyjnych. Dzięki takiemu rozwiązaniu instalacja klimatyzacyjna jest zwarta i zajmuje małą kubaturę. Pomieszczenia klimatyzowane posiadają różne zyski ciepła od nasłonecznienia i straty ciepła, wobec tego połączono je pionowymi kanałami wentylacyjnymi w ten sposób, aby obsługiwały sale podobnie usytuowane względem stron świata (podobne obciążenia cieplne). Uzyskano w ten sposób możliwość regulacji temperatury w każdym z zespołów pomieszczeń posługując się nagrzewnicą wtórną.

W Muzeum Łowiectwa wykorzystano do współpracy z klimatyzacją istniejącą instalację centralnego ogrzewania. Pokrywa ona część strat ciepła pomieszczeń, ogrzewając je do temperatury dyżurnej tp =  $+17^{\circ}\text{C}$  pozostała część strat ciepła pokrywana jest przez zyski ciepła występujące w pomieszczeniach (zyski ciepła od ludzi i oświetlenia), klimatyzacja pełni rolę kompensatora pozostałej części bilansu ciepła pomieszczeń do temperatury powietrza przyjętej w pomieszczeniu w okresie zimowym twz =  $+22^{\circ}\text{C}$ . Z punktu widzenia energetycznego taki system współpracy jest mniej doskonały od systemu w którym klimatyzacja pełni rolę ogrzewania i swoją

własną. Model doskonały posiada jednak istotną wadę związaną z rozdziałem powietrza; nawiewniki powinny być umieszczone pod oknami; nie spełnienie tego warunku powoduje powstawanie silnych prądów zimnego powietrza. W wypadku Muzeum Łowiectwa nie można było ich tam umieścić. Specyficzne przeznaczenie pomieszczeń wymagało zwrócenia szczególnej uwagi na dobór i sposób rozmieszczenia nawiewników. Rozpatrzono możliwość zastosowania dwóch typów nawiewników: nawiewniki ściennie o strumieniu powietrza półograniczonym (przyklepionym) połączonym (strumień powietrza wypływający z nawiewników swoją górną powierzchnią ślizga się po powierzchni sufitu, strumienie powietrza współpracujących ze sobą nawiewników tworzą w określonej odległości od wylotów jeden zwarty strumień powietrza) i nawiewniki szczelinowe. Dobór nawiewników był determinowany szeregiem ograniczeń: wysokość sal ekspozycyjnych  $2,45 \div 3,50 \text{ m}$  wykluczała zastosowanie nawiewników o strumieniu swobodnym (strumień powietrza wypływający nie napotyka na żadne przeszkody), stropów perforowanych bądź anemostatów (warunek minimalnej wysokości pomieszczenia).

Zabytkowy charakter budynku wymagał zajęcia jak najmniejszej przestrzeni i uniemożliwiał jakiegokolwiek modyfikacje i zmiany. Z tego powodu jedynym do przyjęcia rozwiązaniem było umieszczenie nawiewu, nawiewników, ewentualnie szczelin na przeciwnych przegrodach na szerokość całego pomieszczenia. Powietrze nawiewane dostarczane jest do nawiewników przez pionowe wentylacyjne umieszczone w narożnikach sal ekspozycyjnych. Rozwiązanie takie gwarantuje zajęcie małej powierzchni, zyskuje się natomiast w ten sposób dużą powierzchnię ścian potrzebnych do ekspozycji. Biorąc pod uwagę wyżej wymienione warunki przyjęto optymalny typ nawiewników tj. nawiewniki szczelinowe. Posiadają one zarówno odpowiedni sposób zasilania jak i wymiary dla projektowanej instalacji. Skrzynki rozprężne w które są wyposażone, umożliwiają odpowiednie ich zainstalowanie, spełniają również nie mniej ważną rolę tłumików akustycznych. W ten sposób zasilane nawiewniki posiadają równomierny wpływ płaskiego strumienia powietrza. Powietrze zużyte jest usuwane z pomieszczeń przez kratki wywiewne umieszczone w czterech miejscach w każdym pomieszczeniu. Każdy z zespołów klimatyzacyjnych posiada dwa pionowe wywiewne obsługujące pomieszczenia klimatyzowane.

W obydwu zespołach klimatyzacyjnych układ regulacyjny zapewnia bezpośrednią regulację wilgotności i temperatury powietrza w pomieszczeniu. Czujniki temperatury powietrza przy zmianach temperatury powietrza przed nagrzewnicą wstępną (powietrze świeże, zewnętrzne) i temperatury powietrza za wentylatorem nawiewu (powietrze nawiewane) wysyłają sygnał, który poprzez centralę przekaźnikową uruchamiają siłowniki elektromechaniczne przy zaworach trójdrogowych, regulacyjnych nagrzewnicy wstępnej i chłodnicy powierzchniowej wodnej. W ten sposób korygowana jest temperatura powietrza nawiewanego do poziomu przyjętego w założeniach.

Osiągnięcie stałej temperatury powietrza w pomieszczeniu możliwe było przez zastosowanie czujnika za nagrzewnicą wtórną (powietrze nawiewane bezpośrednio do pomieszczeń), którego sygnał przez regulator jest przekazywany do siłownika elektro-mechanicznego przy zaworze trójdrogowym regulacyjnym nagrzewnicy wtórnej. Wilgotność względną powietrza w pomieszczeniu określa hygrostat, który przekazuje sygnał przez centralę do nawilzacza parowego, ten z kolei zwiększa, lub zmniejsza ilość wytwarzanej pary, korygując w ten sposób wartość wilgotności względnej powietrza w pomieszczeniu.

## Klimatyzacja – Zamek Królewski w Warszawie

W Zamku zastosowano układ klimatyzacji wielostrefowej, jednokanałowej z regulacją parametrów powietrza nawiewanego do poszczególnych pomieszczeń. Ze względu na konieczność zachowania historycznego charakteru wnętrz zastosowano okna o współczynniku przenikania  $K = 2,9 \text{ W/m}^2 \text{ K}$ , co teoretycznie przy obliczeniowej temperaturze zewnętrznej dla zimy dla Warszawy  $t_{zz} = -20^\circ\text{C}$  powoduje wykraplanie się pary wodnej na szybie przy wilgotności względnej  $\phi = 40\%$ . Z tego powodu przyjęto, że wilgotność względna będzie zmienna  $\phi = 50 \pm 10\%$  w zależności od temperatury zewnętrznej.

System regulacji automatycznej umożliwia nawet uzyskanie wyższej wilgotności względnej w zależności od temperatury powietrza zewnętrznego przy  $t_{zz} = -20^\circ\text{C}$ ,  $t_{wz} = +20^\circ\text{C}$  przy  $t_{zl} = +32^\circ\text{C}$ ,  $t_{wl} = +26^\circ\text{C}$ . Maksymalną różnicę temperatur między temperaturą powietrza nawiewanego a temperaturą powietrza w pomieszczeniu przyjęto  $\Delta t = 6^\circ\text{C}$ . Jako

podstawowe założenia przyjęto, że klimatyzacja pokrywa straty ciepła w zimie. W celu zabezpieczenia działania klimatyzacji również jako ogrzewania powietrznego zaprojektowano centralne przewody-obwodnice: nawiewną i wywiewną.

Kanał obwodnica nawiewna jest kolektorem wmurowanym umieszczonym wokół całego Zamku na poddaszu o przekroju  $4 \text{ m}^2$ . Jest on tak dobrany, aby prędkość w nim nie przekraczała  $4 \text{ m/s}$ . W ten sam sposób zaprojektowano obwodnicę wywiewną. Do tych dwóch obwodnic podłączono dziesięć zespołów klimatyzacyjnych. W celu zapewnienia właściwego rozdziału powietrza każde pomieszczenie klimatyzowane jest zasilane niezależnym kanałem nawiewnym. Na wyjściu z kolektora nawiewnego na każdym kanale nawiewnym jest niezależna nagrzewnica wtórna (dla każdego pomieszczenia). Nawiew powietrza odbywa się za pomocą nawiewników podokiennych. Wywiew powietrza zaprojektowano jako punktowy przez kominki lub nad drzwiami, w miejscach ściśle uzgodnionych z architektami i dostosowanymi do potrzeb wnętrz.



## Climatisation dans les intérieurs de musée

(d'après les projets des installations de climatisation au Musée de la Chasse de Varsovie et au Château Royal de Varsovie)

### Conditions de climatisation optimale

L'assurance des paramètres convenables et invariables du microclimat à l'intérieur des salles de musée revêt une grande importance pour l'état de conservation des collections et la création des conditions favorables pour les personnes qui y demeurent (conditions du confort thermique).

Afin d'assurer ces conditions il faut :

- maintenir la pureté exigée de l'air fourni aux salles climatisées;
- maintenir la circulation d'air et de ses paramètres autour des objets exposés;
- assurer le fonctionnement de l'installation de climatisation les jours et les nuits.

Les conditions atmosphériques à l'intérieur du bâtiment sont dues à trois facteurs: à la pureté de l'air (composition de l'atmosphère), à l'humidité et à la température (les deux derniers étant étroitement liés entre eux). L'humidité provoque des détériorations de deux natures: celles résultant de l'action physico-chimique et de l'action biologique. La limite minimale d'humidité relative s'élève à = 50%, la limite maximale d'humidité relative à = 65%.

### Les charges thermiques et d'humidité – la distribution de l'air

La climatisation dans les salles de musée est d'une part une installation technologique devant maintenir les paramètres exigés de l'air pour assurer les conditions convenables de conservation d'objets d'exposition et d'autre part une installation de confort ayant en vue de créer des meilleures conditions pour ceux qui y demeurent. L'aboutissement à un effet satisfaisant du fonctionnement de la climatisation est non seulement fonction des paramètres appropriés de l'air, mais aussi de la circulation d'air autour des objets exposés, circulation éliminant la formation des gradients exagérés de température et d'humidité relative. Une bonne distribution de l'air résoud ce problème.

### Climatisation dans les intérieurs du Musée de la Chasse de Varsovie

On a adopté le système de climatisation centrale à un canal, avec régulation de la température de l'air soufflé à quatre zones. Le chauffage central existant coopère avec l'installation de climatisation. Après avoir analysé les moyens de distribution de l'air on a appliqué le premier recyclage d'air avec une quantité stable d'air frais; proportion du brassage d'air – 75% d'air de reprise et 25% d'air frais.

### Climatisation – Château Royal de Varsovie

On a appliqué le système de climatisation à plusieurs zones, à un canal, avec régulation des paramètres de l'air soufflé aux salles particulières. On a pris pour principe fondamental que la climatisation doit équilibrer les pertes de chaleur en hiver.

En vue d'assurer le fonctionnement de la climatisation en tant que chauffage à air chaud, des conduits centraux d'entrée et de sortie d'air ont été projetés.

## Wpływ klimatu na wilgotność drewna w zbiorach muzealnych

Jednym z problemów z jakim borykają się muzea jest zapewnienie odpowiednich warunków klimatycznych w salach ekspozycyjnych, jak i pomieszczeniach magazynowych dla umieszczonych tam przedmiotów. Dotyczy to przede wszystkim eksponatów wykonanych z materiałów higroskopijnych, do których zaliczamy drewno. Zmiany parametrów klimatu tj. wilgotności względnej powietrza i jego temperatury powodują odkształcenia sorpcyjne drewna, mogące doprowadzić nawet do trwałych uszkodzeń mechanicznych eksponatów, a co za tym idzie do zniszczenia dzieła sztuki. Wilgotność drewna zależy od klimatu, w którym się ono znajduje. Na klimat w pomieszczeniach zamkniętych wpływa: 1) klimat zewnętrzny, 2) czynniki klimatyczne we wnętrzu budynku, 3) elementy budynku, 4) ogrzewanie i wentylacja. Powiązanie temperatury i wilgotności względnej powietrza zewnętrznego z temperaturą i wilgotnością względną powietrza wewnątrz budynku daje pewne informacje na temat oczekiwanego klimatu budynku, szczególnie przy intensywnej wentylacji, która zmniejsza wpływ klimatu zewnętrznego na klimat wnętrza. Powodowane jest to tym, że powietrze zewnętrzne po ogrzaniu w budynku opuszcza go szybko nie zmieniając swojej zawartości wilgoci lub zmieniając w niewielkim stopniu. W rzeczywistości jednak wilgotność względna w pomieszczeniach jest większa niż to wynika z przeliczenia parametrów klimatu zewnętrznego na klimat wnętrza. W pomieszczeniach ogrzewanych piecowo ciśnienie cząstkowe pary wodnej jest wg Leistnera (1949) o 2,27 hPa., a w pomieszczeniach ogrzewanych stale o 0,93 hPa. większe niż ciśnienie cząstkowe pary w powietrzu atmosferycznym (zewnętrznym). W tab. 1 przedstawiono średnie miesięczne parametry powietrza atmosferycznego w Polsce w roku 1977 i powietrza w pomieszczeniach ogrzewanych stale i piecowo do temp. 22°C i odpowiadające im wartości wilgotności drewna. Z tabeli wynika, że wilgotność drewna, która się ustala w określonym klimacie wynikająca z przeliczenia parametrów powietrza atmosferycznego na klimat wnętrza (bez uwzględnienia czynników klimatycznych we wnętrzu budynku i jego

elementów budowlanych) waha się od 4% w styczniu do 13% w sierpniu, natomiast w pomieszczeniach ogrzewanych centralnie i piecowo po uwzględnieniu poprawki i wynikającej z przyrostu ciśnienia cząstkowego odpowiednio 4,5% w sierpniu i 5,8% w styczniu. Na rys. 1 przedstawiono przykładowo przebieg zmian wilgotności względnej powietrza i temperatury w pomieszczeniach muzealnych ogrzewanych centralnie o niewielkiej wentylacji. Jak wynika z rysunku istnieją duże wahania obu parametrów, przy czym wahania wilgotności względnej powietrza między latem a zimą dochodzą do 50%. Z wykresu wynika ponadto, że w okresie lata wilgotność względna powietrza dochodzi do 80%, czemu przy temperaturze 20°C odpowiada wilgotność drewna wynosząca 16,3%, natomiast w okresie, w którym pomieszczenia te są ogrzewane centralnie wilgotność względna spada do 30%, co odpowiada wilgotności drewna wynoszącej 5,9%. W ciągu roku zatem przedmioty drewniane w muzeum poddawane są dwukrotnym dużym zmianom wilgotności, a różnica wilgotności drewna wynosi 10,4%. Wahania wilgotności względnej powietrza i temperatury powodują zmiany wilgotności drewna eksponatów, które stale dąży do stanu równowagi higroskopijnej z otoczeniem. Szybkość z jaką drewno dąży do uzyskania wilgotności równoważnej zależy od wymiarów elementów, sposobu w jaki powietrze opływa te elementy, wielkości przedziału wilgotności względnej powietrza jaki wywołuje zmianę wilgotności równoważnej oraz absolutna wielkość wilgotności względnej powietrza.

Czas osiągnięcia wilgotności równoważnej wydłuża się tym bardziej im większe są wymiary przedmiotów, wielkość przedziału wilgotności względnej powietrza, mniejsza prędkość powietrza oraz im większa jest jego wilgotność względna.

Proces nawilżania czy wysychania, który zaczyna się z dużą prędkością, w miarę trwania i zmniejszającej się różnicy między wilgotnością równoważną drewna a wilgotnością powietrza przebiega przy zmniejszającej się prędkości. Wg Kollmanna, Schneidera i Serranta (1966) czas niezbędny do uzyskania

przez drewno wilgotności równoważnej może zostać obliczony za pomocą równania:

$$t = t_{0,5} (1/k \ln [(W_r - W_p)/(W_r - W)]_n^1$$

we wzorze tym  $t_{0,5}$  jest to czas niezbędny do przebiecia w założonym przedziale wilgotności drewna pierwszej połowy całkowitej zmiany wilgotności,  $W_r$  – jest to wilgotność równoważna drewna w nowym klimacie (%),  $W_p$  – jest to wilgotność początkowa drewna (%),  $W$  – jest to wilgotność, do której dąży wilgotność drewna. Stała  $k = \ln 2 = 0,693$ .

Wykładnik potęgowy  $n$  przy konwekcyjnym ruchu powietrza osiąga dla drewna świerkowego wg Kollmanna, Schneidera i Serranta (1966) wartość 0,6 do 1,2 i spada w miarę wzrostu długości elementów, wg Matejaka i Wojtkowskiego (1979) przy tych samych wymiarach drewna w zależności od gatunku wynosi: dla lipy i sosny 0,5–0,7, dla buka i dębu 0,7–1,0. W zależności od wielkości wykładnika  $n$  czas osiągnięcia wilgotności równoważnej w porównaniu do czasu osiągnięcia pierwszej połowy całkowitej zmiany wilgotności ma różną wielkość. Przy niewielkich przedmiotach czas osiągnięcia wilgotności równoważnej wynosi 10-krotny czas osiągnięcia pierwszej połowy zmiany wilgotności ( $n = 1,0$ ), przy elementach długich ( $n = 5$ ) może wynosić 60 czy 80 czasów połowkowych.

Wynika z tego, że po czasie wynoszącym 1/10 czy 1/80 całkowitego czasu niezbędnego do osiągnięcia wilgotności równoważnej w nowym klimacie drewno może uzyskać połowę całkowitej zmiany wilgotności i może ona przekroczyć znacznie dopuszczalną dla danego przedmiotu wilgotność.

Każda zmiana parametrów klimatu powoduje powstawanie odkształceń w drewnie. Na rys. 2 pokazano przykładowo dzienne zmiany odkształceń obrazu „Madonna z dzieciątkiem” w okresie 23 dni w jednym z muzeów a na rys. 3 średnie tygodniowe odkształcenia 4 obrazów znajdujących się w jednym z muzeów w ciągu 25 tygodni 1977 r. oraz średnią tygodniową wilgotność względną powietrza. Odkształcenia były mierzone w kierunku prostym do przebiegu włókien podobrazu. Z rysunków widać, że znaczenie mają praktycznie tylko odkształcenia w poprzek włókien, w poprzek obrazu i chociaż odkształcenia wzdłuż włókien są zauważalne to jednak ich wartości są nieznaczne. Odkształcenia wzdłuż włókien i powstające wskutek nich naprężenia są jedną z przyczyn deformacji i pęknięć eksponatów.

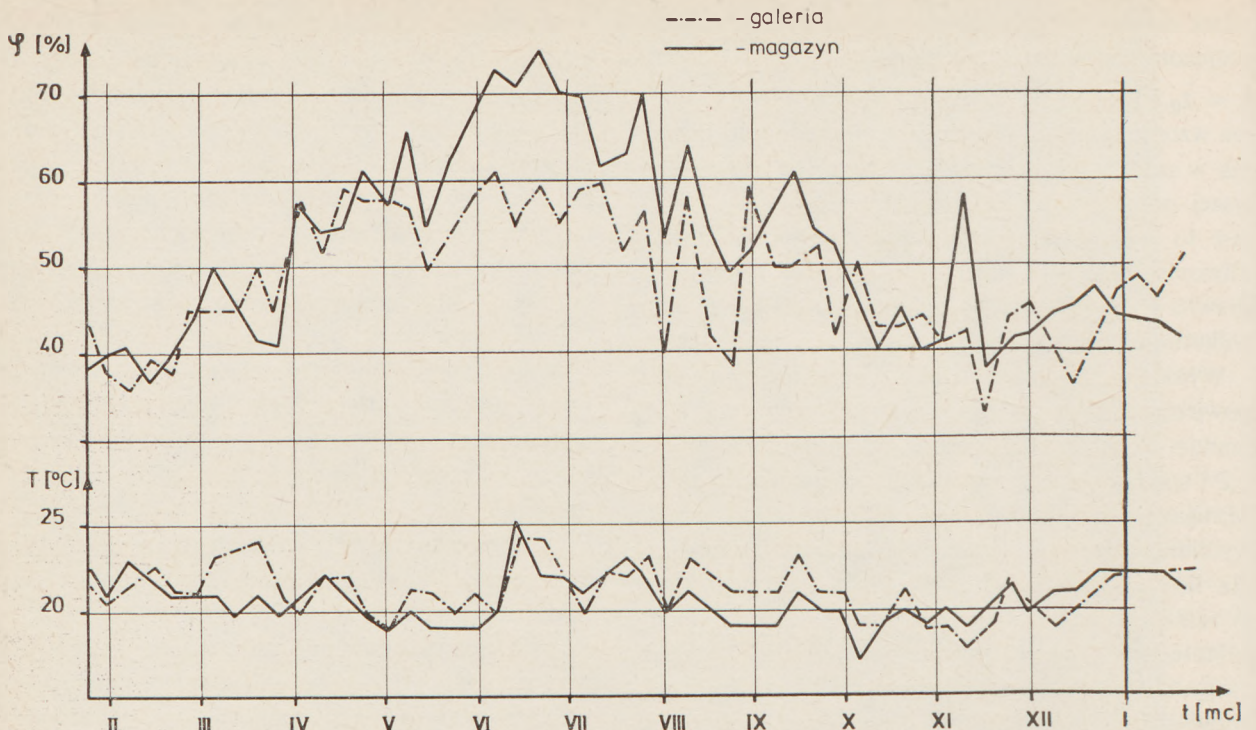
Szczególnie niebezpieczne są gwałtowne spadki lub przyrosty wilgotności względnej powietrza zważywszy, że w 1/10 do 1/80 całkowitego czasu osiągnięcia wilgotności równoważnej w nowym klimacie drewno osiąga połowę zmiany wilgotności. Spadki lub przyrosty wilgotności względnej powietrza powtarzające się w niewielkich odstępach czasu, prowadzić mogą do rozhuśtania naprężeń i pęknięcia przedmiotów spowodowanego wewnętrznymi naprężeniami.

Ponieważ w muzeach zwykle nie stosuje się urządzeń klimatyzacyjnych koniecznością staje się wykorzystywanie innych, niż klimatyzacja metod zapobiegających wpływom zmian klimatu na amplitudę i na szybkość zmian wilgotności, a co za tym idzie odkształceń drewna.

Do stosowanych metod zalicza się m. in. wybijanie płaszczyzny ścian materiałami higroskopijnymi np. porowatą płytą pilśniową pokrytą materiałem obciowym, która adsorbuje parę wodną z powietrza w okresie lata i jesieni a oddaje ją do pomieszczenia w okresie zimy, kiedy spada wilgotność względna w pomieszczeniu łagodząc amplitudę zmian wilgotności drewna i szybkość spadku lub przyrostu wilgotności względnej powietrza. W przypadku zawieszenia na takich ścianach obrazów w nieoszlonych ramach, stykają się one płaszczyzną pokrytą polichromią z powietrzem pomieszczenia, natomiast od odwrocia, które łatwiej adsorbuje parę wodną (bo nie ma polichromii), powstaje strefa ochronna hamująca wpływ zmian klimatu na odkształcenia obrazu. Umieszczenie z kolei obrazu w oszklonej ramie izoluje go od bezpośredniego styku z powietrzem zewnętrznym. Szybkość z jaką taki obraz będzie zmieniał wilgotność w danym klimacie będzie zależała od materiału z jakiego zrobiona jest ściana, jej właściwości higroskopijnych i odległości obrazu od ściany.

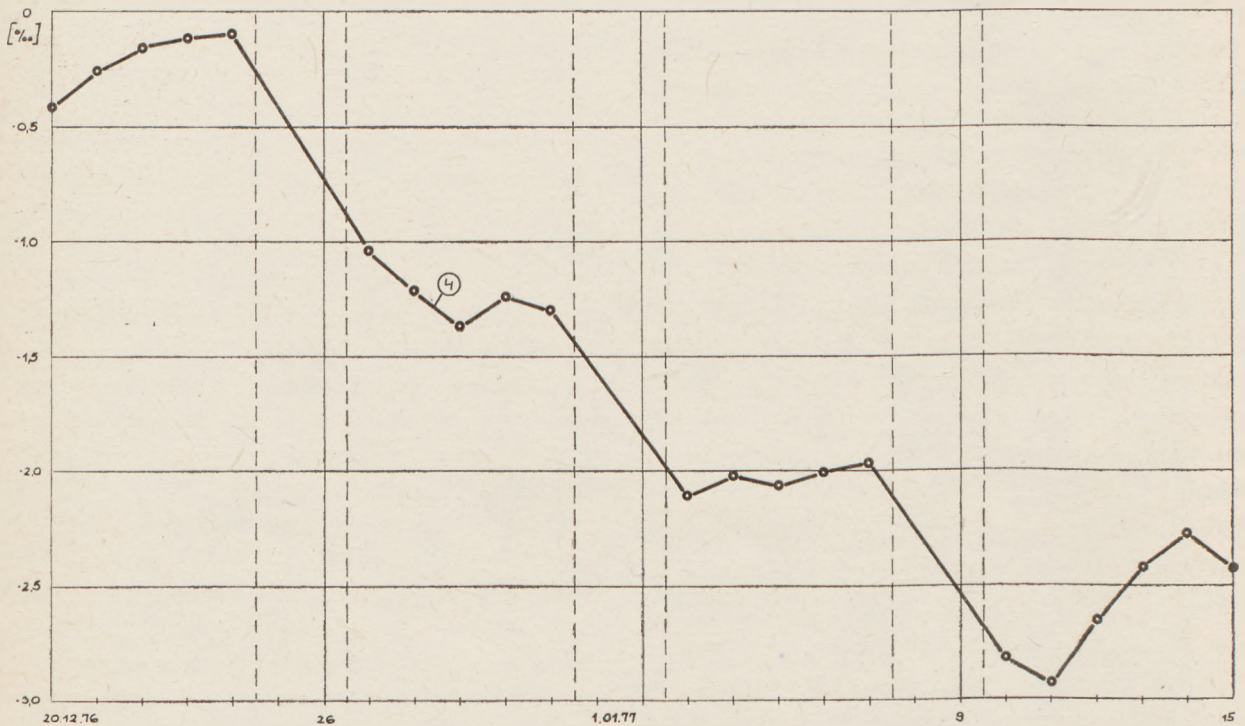
Większe ograniczenie wpływu klimatu na szybkość zmian odkształceń uzyskuje się poprzez osłonięcie odwrocia ramy nieprzepuszczającym parę wodną materiałem.

Prostą i skuteczną metodą zmiany wielkości amplitudy i szybkości zmian wilgotności drewna w eksponatach jest umieszczenie ich w gablotach. Na rys. 4 przedstawiono przykładowo szybkość dobowych zmian odkształceń drewna umieszczonego w gablocie nieuszczelnionej i uszczelnionej oraz na sali ekspozycyjnej w jednym z muzeów. Badania wykazały, że różnica między maksymalną a minimalną wielkością odkształcenia drewna w badanym okresie wynosiła: w pomieszczeniu 7,70%, w nieuszczelnio-



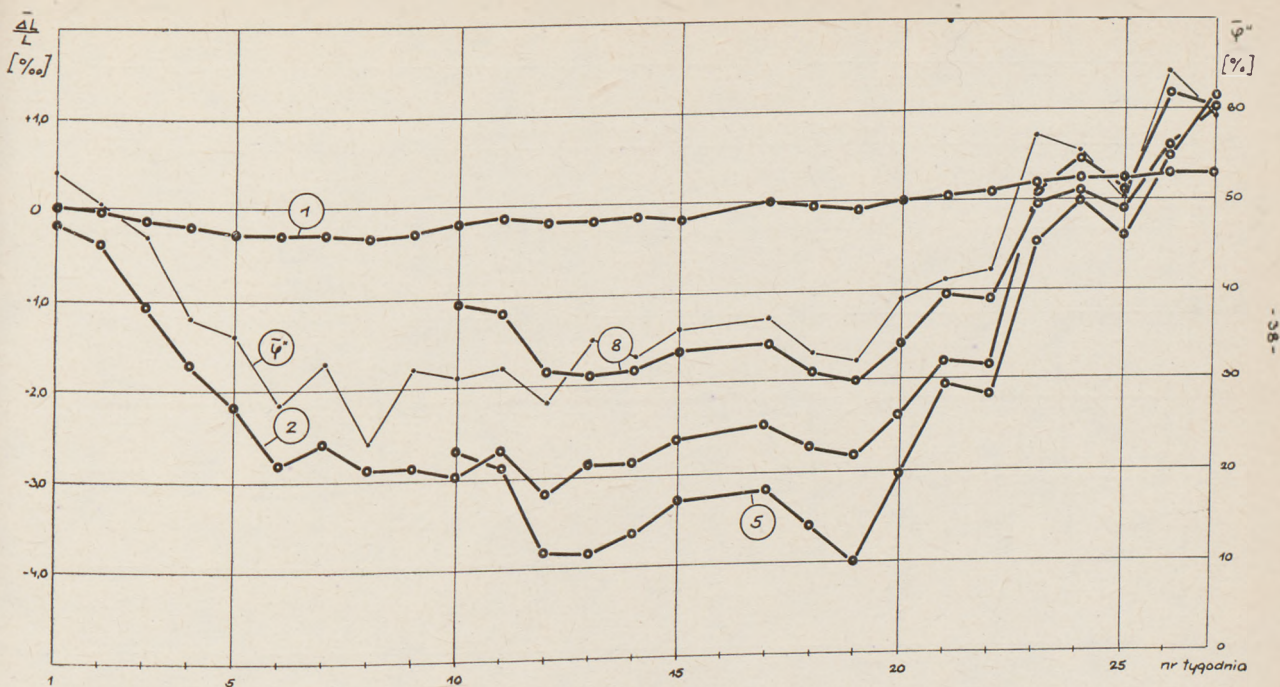
1. Zmiany wilgotności względnej i temperatury powietrza w galerii i magazynie jednego z muzeów w okresie 20.II.1973 - 12.II.1974

1. Changements d'humidité relative et de température de l'air dans la galerie et le magasin d'un musée dans la période du 20 février 1973 au 12 février 1974



2. Dienne zmiany odkształceń obrazu „Madonna z Dzieciątkiem” w okresie 23 dni od 20.XII.1976 do 12.I.1977 w jednym z muzeów wg Matejaka i Skwarka, 1980

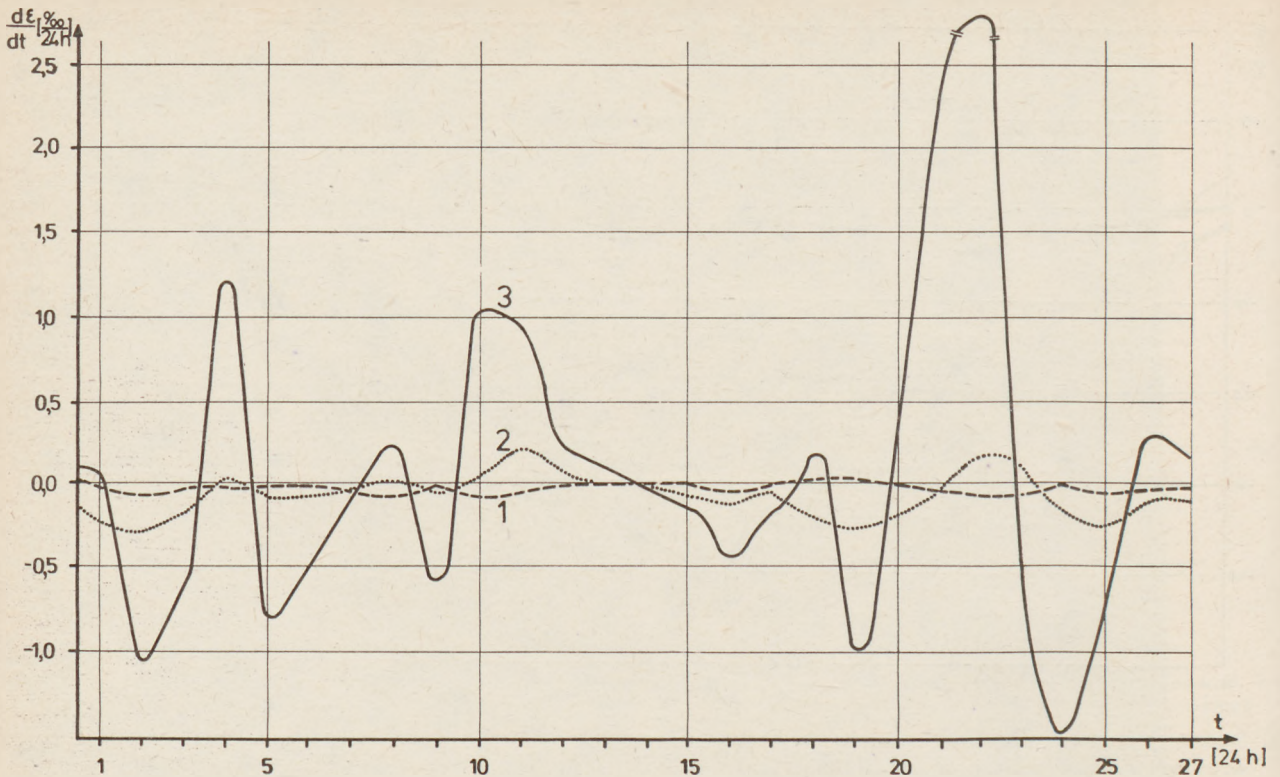
2. Changements de déformation journaliers du tableau "La Madone avec l'Enfant" au cours de 23 jours, du 20 décembre 1976 au 12 janvier 1977 dans un musée, d'après Matejak et Skwarek, 1980



3. Średnie tygodniowe wilgotności względnej powietrza i odkształceń 4 obrazów w okresie 17.XII.1976 – 19.VI.1977 w jednym z muzeów. Nr 1 oznaczono odkształcenia jednego z obrazów mierzone w kierunku wzdłuż włókien, wg Matejaka i Skwarka, 1980
3. Moyennes hebdomadaires d'humidité relative de l'air et de déformations de 4 tableaux dans un musée, du 17 décembre 1976 au 19 juin 1977. Le numéro 1 marque la déformation d'un des tableaux mesurée le long des fibres, d'après Matejak et Skwarek, 1980

### Średnie miesięczne parametry powietrza atmosferycznego dla Warszawy i odpowiadające im wartości wilgotności równoważnej drewna

Miesiąc	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Średnia temperatura miesiąca °C	-1,9	0,5	5,8	6,8	13,4	18,2	16,8	16,3	11,4	9,6	5,6	-0,4
Średnia wilgotność względna powietrza atmosferycznego (w %)	86	80	86	81	77	77	80	89	85	89	86	80
Wilgotność względna powietrza w pomieszczeniach (w %)												
1. z przeliczenia klimatu zewnętrznego	18	22	32	33	40				45	32	22	
2. w pomieszczeniach ogrzewanych stale	22	29	38	38	48				40	38	14	
3. w pomieszczeniach ogrzewanych piecami	29	32	44	44	62				59	43	29	
Wilgotność równoważna drewna (w %)												
1. z przeliczenia klimatu zewn.	4,0	4,5	6,0	6,1	9,0	10,5	11,6	13,0	9,0	8,3	6,0	4,5
2. w pomieszczeniach ogrzewanych stale	4,6	6,2	7,2	7,2	10,2	10,5	11,6	13,0	9,0	9,0	7,2	4,8
3. w pomieszczeniach ogrzewanych piecami	5,8	8,0	8,1	10,7	10,7	10,5	11,6	13,0	9,0	10,4	8,0	5,8
W powietrzu atmosferycznym	20,0	21,5	19,0	17,0	15,0	14,8	16,5	20,3	18,4	17,0	18,8	21,1



4. Szybkość dobowych zmian odkształceń drewna umieszczonego w nieuszczelnionej (3) i uszczelnionej (2) gablocie oraz na sali ekspozycyjnej (1) jednego z muzeów
4. Rapidité de changements de déformation par jour du bois placé dans les vitrines: non étanchée (3), étanchée (2), et dans la salle d'exposition (1) de l'un des musées

nej gablocie 3,07%, w uszczelnionej gablocie 1,60% i była o 60% niższa niż dla próbki w gablocie nieuszczelnionej i o 79% niższa niż dla próbki kontrolnej. Zakres dobowych zmian odkształceń zawierał się w granicach odpowiednio - 0,50 - 2,78%, 0,020 - 0,550%, 0,005 - 0,200%. Okazuje się, że reakcja drewna umieszczonego w gablocie na zmianę wilgotności względnej powietrza jest opóźniona od kilku do kilkudziesięciu godzin w porównaniu z reakcją drewna umieszczonego bezpośrednio w klimacie galerii. Wszystkie te, poza sprawną klimatyzacją, sposoby nie zabezpieczają jednak eksponatów drewnianych przed odkształceniami powodowanymi długotrwałymi zmianami wilgotności względnej powietrza (w cyklu rocznym czy miesięcznym) zmieniają jednak amplitudę wahań wilgotności drewna i wielkość odkształceń oraz, co jest równie ważne, zmniejszają prędkość zmian wilgotności i odkształceń. Zmniejszona zostaje dzięki temu skłonność przedmiotów do pęknięć i nieodwracalnych zmian kształtu.

## Wnioski

Gwałtowne zmiany wilgotności względnej powietrza powoduje powstawanie naprężeń a co za tym idzie odkształceń w drewnie mogących doprowadzić do pęknięć czy odkształceń przedmiotów drewnianych. Ponieważ w 1/10 do 1/80 czasu niezbędnego do osiągnięcia nowej wilgotności równoważnej w danym klimacie zachodzi największe niebezpieczeństwo powstania uszkodzeń drewna, konieczne jest stosowanie metod, które będą przedłużały czas jego reakcji na nowy klimat. Metodami takimi może być np. umieszczanie przedmiotów w gablotach, wybijanie płaszczyn ścian pomieszczeń materiałami higroskopijnymi i umieszczanie obrazów w oszklonych ramach.

## Literatura

- D. Holz, *Zur Frage der Klimatisierung in Holzverarbeitenden Betrieben des Musikinstrumentenbaues*. "Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Hochschule Karl-Marx-Stadt" 1963 nr 4 s. 189-194.
- F. Kollmann, A. Schneider, W. Serand, *Untersuchungen über den Einfluss der Abmessungen und von Feuchtigkeitsbehandlungen von Holzteilen auf die Geschwindigkeit und auf die Feuchtigkeitssänderungen im Konstantklima und auf die Feuchtigkeitsschwankungen im natürlichen Wechselklima*, Kolumbia, Opladen, 1966.
- W. Leistner, "Ann. d. Meteorologie" 1949 nr 1 s. 53-56.
- M. Matejak, A. Skwarek, *Zastosowanie metod tensometrii oporowej do badania odkształceń drewnianych podobrazii*. "Zeszyty Naukowe SGGW-AR w Warszawie". "Technologia Drewna" 1980 nr 11 s. 207-220.
- M. Matejak, L. Wojtkowski, *Badania szybkości zmian wilgotności niektórych gatunków drewna*. "Zeszyty Naukowe SGGW-AR w Warszawie". "Technologia Drewna" 1979 nr 11 s. 7-18.

Ewa Popowska  
Mieczysław Matejak

## Influence du climat sur l'humidité du bois dans les collections de musée

L'article est consacré aux relations entre le climat dans les intérieurs de musée et les paramètres de l'air extérieur dans les conditions climatiques polonaises.

Les auteurs se sont penché sur les facteurs exerçant une influence sur le taux d'humidité équivalente atteinte par le bois ainsi que sur l'importance des changements de climat pour les déformations du bois ayant pour conséquence sa détérioration.

On a évoqué également les méthodes de prévention des variations subites d'humidité relative de l'air sur les objets collectionnés dans les musées.

## MICHAŁ CZAJNIK 1922 — 1981

W dniu 8 marca 1981 r. zmarł nieoczekiwanie w wieku niespełna 60 lat dr inż. Michał Czajnik, główny specjalista Zjednoczonych Zespołów Gospodarczych do spraw mykologii i konserwacji drewna. Wybitny muzeolog i konserwator zabytków, członek Komisji Opieki nad Zabytkami Zarządu Głównego PTTK, członek Zarządu Stowarzyszenia PAX.

Ta nagła śmierć jest nie tylko tragedią osobistą najbliższej rodziny, ale wielkim wstrząsem dla wszystkich, którzy Go znali, lub kiedykolwiek się z Nim zetknęli. Był człowiekiem o ogromnie rzadko spotykanych dziś przymiotach: niezwykłej kulturze, wielkiej skromności, nadzwyczajnej uczciwości. Był najwierniejszym przyjacielem, w każdej chwili zdolny do największych poświęceń.

Nie było dnia, żeby nie udzielał rady i pomocy innym. Wszystkich ujmował swą dobrocią, toteż lgnęli do niego bliżsi i dalsi znajomi. Wiadomo było, że nikomu nie odmówi pomocy, że odłoży wszystkie swoje najpilniejsze sprawy, aby wspomóc każdego, kto znalazł się w potrzebie. Żył dla ludzi, cieszył się ich radościami i sukcesami, przeżywał ich nieszczęścia i klęski. Umiał być doradcą w najtrudniejszych chwilach, nikogo nie opuszczał, zwłaszcza tych, których dotknęła osobista tragedia. Do końca spełniał najbardziej godną człowieka misję: niesienia innym bez-

interesownej pomocy w potrzebie. Takim pozostanie na zawsze w naszej pamięci.

Tak bardzo żyjąc życiem innych, zdobył również najwyższe uznanie w pracy zawodowej i społecznej, zwłaszcza w działalności muzealno-konserwatorskiej. Był współtwórcą programu naukowego wielu muzeów skansenowskich oraz twórcą metod ich konserwacji. Brał udział w typowaniu większości obiektów, które znalazły się w skansenach. Opracował metody konserwacji dla licznych obiektów chronionych *in situ* oraz sprecyzował kompleksowe wnioski dla najbardziej wartościowych zespołów wiejskich i małomiasteczkowych.

Wykonał ponad 2 200 ekspertyz techniczno-konserwatorskich dotyczących stanu zachowania obiektów, ich wartości zabytkowych oraz najbardziej optymalnych metod konserwacji.

Dotyczyły one między innymi najcenniejszych obiektów zabytkowych Zamościa, Lublina, Krakowa oraz fragmentów drewnianych zachowanych w muzeach martyrologicznych w Oświęcimiu, Majdanku, Sztutowie.

Wykonywał społecznie wiele ekspertyz dla potrzeb PTTK, instytucji świeckich i kościelnych. Głównym tematem zainteresowań badawczych dr Michała Czajnika było opracowanie skutecznych metod kon-



serwacji zabytkowego drewna w muzeach skansenowskich i obiektach sakralnych. Dzięki jego pracom uratowano i zabezpieczono w ojczystym krajobrazie wiele ważnych przykładów dawnej architektury drewnianej. Zabytki widział zawsze jako element całej zabytkowej struktury przestrzennej. Był współtwórcą znanych za granicą polskich osiągnięć w dziedzinie konserwacji zabytków i produkcji preparatów chemicznych do konserwacji zabytkowego drewna.

Należał do grona najwybitniejszych specjalistów w Polsce, w zakresie konserwacji budownictwa drewnianego.

Był członkiem Rady Ochrony Dóbr Kultury przy Ministrze Kultury i Sztuki, wieloletnim aktywnym ekspertem Zespołu do spraw Parków Etnograficznych, przewodniczącym lub członkiem ośmiu Rad Muzealnych oraz Rady Naukowej przy Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie i Komisji Naukowej do spraw Ochrony Drewna przy Instytucie Technologii Drewna Akademii Rolniczej w Poznaniu. Uczestniczył również w pracach kilku Wojewódzkich Rad Ochrony Dóbr Kultury. Reprezentował Polskę w Międzynarodowej Radzie Ochrony Zabytków ICOMOS i w Międzynarodowym Komitecie Architektury Dawnej. Przez wiele lat był wykładowcą SGGW – AR, Studium Podyplomowego Wydz. Architektury PW, a ostatnio Katedry Etnografii Uniwersytetu Warszawskiego.

Brał aktywny udział w konferencjach naukowych w kraju i za granicą, wygłaszając często referaty prezentujące jego własne, a także polskie osiągnięcia w tej dziedzinie.

Był jednym z najbardziej lubianych wykładowców na szkoleniach społecznych opiekunów zabytków i pracowników muzeów.

Opublikował ponad 60 prac naukowych i popularnonaukowych. O ich wysokim poziomie świadczą liczne nagrody i wyróżnienia: Prezydium Rady Ministrów w 1952 r., Ministra Gospodarki Komunalnej w 1968 r., Ministra Nauki Szkolnictwa Wyższego i Techniki w 1973 r. Ministra Kultury i Sztuki w 1980 r. Pełne poświęcenia życie i aktywność zawodowa przyniosły Mu liczne medale i odznaczenia. Za walkę w szeregach AK otrzymał Krzyż Partyzancki, Medal Zwycięstwa i Wolności, Odznakę Grunwaldzką. Za działalność społeczną uhonorowany został licznymi odznakami regionalnymi. Za wybitne osiągnięcia w dziedzinie nauki i kultury przyznano Mu Złotą Odznakę „Za opiekę nad zabytkami”, Odznakę Zasłużony

Działacz Kultury, Srebrny i Złoty Krzyż Zasługi oraz Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Całe swoje życie poświęcił sprawom ochrony dziedzictwa kulturowego oraz szerzeniu idei społecznej opieki nad zabytkami.

Straciliśmy najlepszego doradcę, wiernego przyjaciela, wspaniałego człowieka bez reszty oddanego innym.

*Oprac. Franciszek Midura*

## Organizacja muzealnictwa w Socjalistycznej Republice Wietnamu

### I. Organizacja muzealnictwa w Wietnamie w okresie panowania francuskiego – przed rewolucją 1945 r.

Pod koniec XIX w. Francuzi opanowali pod względem militarnym cały Wietnam i przystąpili do eksploatacji na szeroką skalę bogactw naturalnych krajów indochińskich.

W 1888 r. został opracowany przez Francuzów program „Pierwszej polityki eksploatacji kolonialnej”, w której zawarty był także program polityki kulturalnej, miał on w istocie służyć przede wszystkim celom ekspansji polityczno-ekonomicznej. W tym samym roku została utworzona organizacja społeczno-kulturalna pn. „Misja archeologiczna Indochin” (Mission archeologique de l’Indochin), której zadaniem było... *prowadzić intensywne badania archeologiczne i lingwistyczne na półwyspie indochińskim by dostarczyć potrzebnych informacji o jego historii, zabytkach kultury i dialektach..*<sup>1</sup> Wyjaśniając fakt powstania i cele tej organizacji, Louis Finot, dyrektor największego muzeum w Indochinach w Hanoi, noszącego wówczas jego imię, napisał... *by przystąpić do utworzenia w Azji wschodniej jednego państwa francuskiego trzeba przekształcić w całości Indochiny – w jedno państwo kolonialne ze wszystkimi niezbędnymi dla jego istnienia instytucjami a instytutom naukowym przeznaczyć należyte miejsce...* W innym miejscu Louis Finot jeszcze jaśniej tłumaczył cele utworzenia przez Francję instytutów społeczno-naukowych w Indochinach, pisząc... *Nie można nie wiedzieć, że nie sprawuje się władzy nad abstraktami lecz tylko nad konkretnymi człowiekiem, którym rządzą tradycyjne obyczaje, skomplikowane i głębokie wyznania, których każdy „rozsądny” polityk nie może ignorować jeżeli chce uniknąć niekorzystnych dla siebie starć...*<sup>2</sup>

Dwa lata później w 1900 r. na podstawie programu „Misji archeologicznej Indochin” Francuzi utworzyli w Sajgonie „Francuską szkołę na Dalekim Wschodzie” (Ecole Française d’Extreme Orient) E.F.E.O., której siedziba została w 1901 r. przeniesiona do Hanoi.

Przez pięćdziesięciolecie swojej działalności instytut

ten przeprowadził na Dalekim Wschodzie szereg badań nad zagadnieniami indologii i sinologii w zakresie archeologii, etnografii i językoznawstwa. W oparciu o sprawozdanie Louis Malleseta dyrektora E.F.E.O., wygłoszone z okazji 50-tej rocznicy powstania tego instytutu, można ustalić konkretną działalność tej instytucji, a mianowicie:

– Utworzenie biblioteki E.F.E.O. w Hanoi wyposażonej w 85 000 książek o tematyce Dalekiego Wschodu, w tym 2 500 rękopisów w językach czamskim, khmerskim, laotańskim, wietnamskim i chińskim, 37 000 prac dotyczących Wschodu, wśród których 35 000 prac o Wietnamie, 516 prac napisanych w językach europejskich, 132 życiorysy czczonych postaci i około 1 800 rozpraw naukowych oraz wiele protokołów z badań nad obyczajami.<sup>3</sup>

– W dziedzinie archeologii: badania przeprowadzone przez Francuzkich naukowców uwieńczone zostały pomyślnym wynikiem: w 1906 r. H. Mansuy odkrył zabytki z okresu neolitu w powiecie Binh-gia (prowincja Lang-son) w 1924 r. H. Mansuy i M. Colani ogłosili wyniki badań nad „Kulturą Bac-son”. Ślady pozostałości z okresu mezolitu, na które trafiła M. Colani w latach 1926–1927 na terenie prowincji Hoa-binh, a następnie w latach 1929–1930 na terenie prowincji Hanamnhinh, Thanh-hoa, świadczą o istnieniu słynnej „Kultury Hoa-binh”, której jeden z największych ośrodków znajdował się w północnej części Wietnamu.

W latach 1924–1928 E.F.E.O. przeprowadziła prace wykopaliskowe w Dong-son (prowincja Thanh-hoa) i wykryła wiele zabytków z brązu: ceramikę i nieliczne przedmioty z kamienia pochodzących z jednej kultury. W 1933 r. R. Heine Geldern – austriacki archeolog zaproponował nadać znaleziskom pochodzącym z tego terenu nazwę „Kultura Dong-son”. W 1935 r. Olaf Janse – szwedzki archeolog przeprowadził w Dong-son i jego pobliskich okolicach systematyczne badania.<sup>4</sup>

– Wiele też osiągnięto w dziedzinie antropologii – odkryto liczne ślady istnienia pierwotnych ludzi zamieszkujących na terenach Indochin. Były to pozostałości po Mélanésien, Indonésien, Australoides, Négoitos...



1. Hanoi, główny gmach Muzeum Historycznego Wietnamu projektowany i zbudowany przez Francuzów w latach 1926—1932

1. Hanoi, pavillon principal du Musée Historique du Vietnam projeté et édifié par les Français dans les années 1926—1932

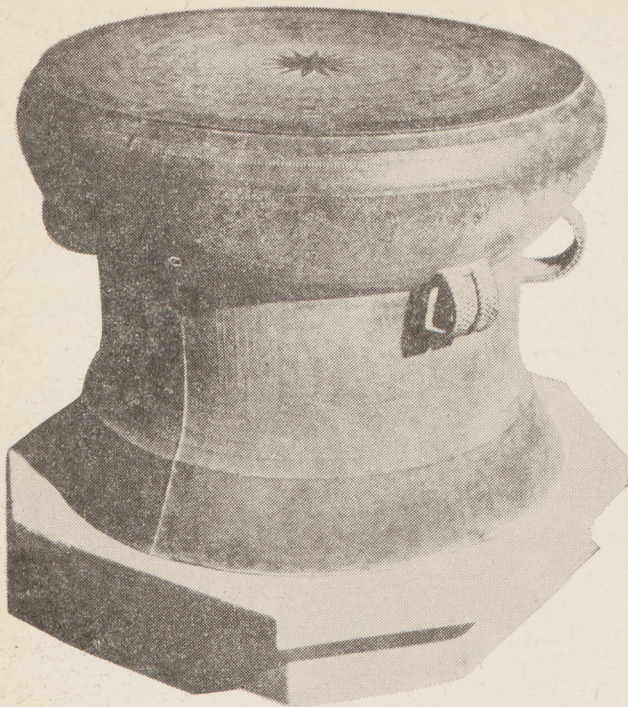
– E.F.E.O. zdołała zebrać około 30 000 eksponatów, zorganizować dwie międzynarodowe konferencje naukowe, na których ogłoszono wyniki przeprowadzonych badań z wyżej wymienionych dziedzin. Ponadto udało się tej instytucji nawiązać kontakty z 275 uczelniami i instytutami i jednocześnie przeprowadzić liczne badania w Chinach, w Japonii, Syjamie, Indiach i Birmie.<sup>5</sup> Przystąpiono także do prac związanych z ochroną zabytków kulturalno-historycznych, budową a następnie organizacją muzeów.

Od 1899 r. Louis Finot i La Jongquiere prowadzili badania nad zabytkami historycznymi i kulturą Wietnamu, Laosu i Kampuczy. Zbadali zabytki Czamów w ostatnim centrum królestwa Czampy w Phan-rang i Phan-thiet (obecnie prowincja Thuan-hai). Później zaś kolejno zbadali świątynie i inne obiekty architektury znajdujące się w prowincji Quang-tri (w środkowej części Wietnamu), przede wszystkim Wieżę Poklam Giarai w Phan-rang, Wieżę Por-naga w Nha-trang, Wieżę i świątynie w Cha-ban w Binh-dinh,

świątynie i Czamy w Dong-duong i My-son (prowincja Quangnam-Danang). Na podstawie pierwszych swoich badań opracowali zbiór opisów zabytków Czamów w środkowej części Wietnamu.

Po tej wyprawie badawczej Louis Finot zwrócił się też z apelem do władz kolonialnych o podjęcie niezbędnych działań w zakresie ochrony zabytków... *trzeba zwiedzić zabytki w Indochinach, żeby wiedzieć jak pilne jest utworzenie organizacji ochrony tutejszych zabytków. Ale jaka szkoda, że takiej organizacji jeszcze nie ma, już za późno. Rzecz stała się powszechna, że ludzie kolonizatorzy sprawujący władzę na różnych szczeblach zdejmują elementy ornamentalne w świątyniach, wynoszą rzeźby dekoracyjne stojące od wieków w ogrodach, żeby uzupełnić swoje prywatne kolekcje. Nawet nagrobki ze starymi tekstami też są ofiarami grabieży... ilość skradzionych rzeczy jest niezliczona...*<sup>6</sup>

W 1910 r. założono w Hanoi muzeum, którego sale ekspozycyjne mieściły się w gmachu siedziby władz



2. Bèben z brązu IV – III w. p.n.e. Muzeum Historyczne Wietnamu, Hanoi
2. Tambour de bronze IV-e – III-e siècles av. n.e., Musée Historique du Vietnam, Hanoi



3. Dzbanek z miedzi inkrustowany srebrem i mosiądzem XVIII w. Muzeum Historyczne Wietnamu, Hanoi
3. Cruche en cuivre incrustée d'argent et de laiton XVIII-e siècle, Musée Historique du Vietnam, Hanoi

francuskich kolonizatorów w ostatnich latach XIX w. Gmach ten zbudowany został w 1874 r. na terenie garnizonów wojsk francuskich, nad Rzeką Czerwoną. Tu mieszkał i urzędował pierwszy francuski administrator w Indochinach. Od 1884 r. stanowił on siedzibę pierwszego gubernatora; w cztery lata później generalnego gubernatora. Następnie stał się siedzibą „Rady konsultatywnej tubylców”. W 1908 r. umieszczono w nim Uniwersytet Indochiński, w rok później gmach ten został oddany E.F.E.O. z myślą o utworzeniu w nim muzeum. Tu właśnie zaczęto eksponować znaleziska z terenu Indochin. A więc m. in. znaleziska archeologiczne, architektury i rzeźbiarstwa królestwa Czampy, stroje ludowe oraz uniformy królów i mandarynów, zbroje wietnamskich żołnierzy z czasów dynastii Nguyenów (XIX w.)<sup>7</sup>.

Z czasem zbiór stał się tak wielki, że nie sposób było go eksponować i przechowywać w budynku, który został wzniesiony zupełnie dla innych celów; toteż szybko przystąpiono do prac nad budową nowego, przeznaczonego dla potrzeb muzeum.

Ówczesni uczeni i urzędnicy francuscy byli zdania, że etnograficzne i kulturalne kształtowanie się narodów i państwa Wietnamskiego, Laosu oraz Kampuczy

ulegało jedynie wpływom Indii i Chin (stąd nazwa Indochin) dlatego uważano, że należy zorganizować zupełnie nowe muzeum – Muzeum Sztuki Wschodu.

L. Finot przedstawił ten projekt Paulowi Doumerowi ówczesnemu gubernatorowi generalnemu Indochin, zwracając się także z prośbą o pomoc do Francuskiej Akademii Nauk.

Później zburzono dawny gmach, w którym mieściło się omawiane wyżej muzeum. Ekspozyty zostały w całości tymczasowo przeniesione do Francuskiej Szkoły na Dalekim Wschodzie (E.F.E.O. – obecnie Centralna Biblioteka Naukowa).

Gmach muzealny został zaprojektowany przez Emile Hebranda dyrektora Zarządu Budownictwa Indochin i laureata nagrody Grand prix de Rome za prace projektowo-architektoniczne. Współpracowali z nim Charles Batteun, archeolog i architekt oraz inżynier Max Bepi.

Z myślą o muzeum Sztuki Wschodu, architekci połączyli elementy architektoniczne wielu krajów azjatyckich ze współczesnymi elementami architektury Europy. Gmach ten ma kształt podobny do wyrazu „dinh” (na wzór układu architektonicznego pagód wietnamskich i chińskich). Zewnątrz i wewnątrz



4. Dwie wazy porcelanowe XVII – XVIII w. Muzeum Historyczne Wietnamu, Hanoi
4. Deux vases en porcelaine XVII-e – XVIII-e siècles, Musée Historique du Vietnam, Hanoi



5. Kadzielnica z brązu XIX w. Muzeum Historyczne Wietnamu, Hanoi
5. Brûle-parfum en bronze, XIX-e siècle, Musée Historique du Vietnam, Hanoi

muzeum zostały wykorzystane wszystkie ważniejsze elementy symboliczne ornamentalno-architektoniczne Azji (np. dach i wejście do tego muzeum mają oznaczać 8 stron świata, zgodnie z wyobrażeniem Azjatów).

Trzeba jednak podkreślić fakt, że choć projekt muzeum został wykonany przez Francuzów, wszystkie prace realizacyjne zostały wykonane przez Wietnamczyków. Z powodu trudności finansowych budowa muzeum trwała aż 6 lat tj. od 1926 r. do 1932 r. W pierwszych latach eksponowano zabytki z epoki kamienia i brązu, sztukę Chin, Korei, Japonii oraz Wietnamu, a także sztukę innych narodów Azji<sup>8</sup>.

Początkowo muzeum nosiło nazwę **Muzeum Francuskiej Szkoły na Dalekim Wschodzie**, a następnie „**Muzeum Louis Finot**”, ze względu na jego założyciela.

Oprócz tego do 1945 r. istniały jeszcze w Wietnamie trzy inne muzea, a mianowicie:

#### Muzeum w Sajgonie

Gromadzono w nim i eksponowano zabytki archeologiczne pochodzące z Wietnamu i z niektórych krajów wschodu oraz dzieła sztuki różnych mniejszości narodowościowych Indochin.

Muzeum sztuki Czamów czyli muzeum H. Parmentier w Dang-ang

Gromadzono w nim i eksponowano zabytki rzeźby sztuki Czamów, znalezionych w Trakieu, My-son, Dong-duong

– najważniejszych ośrodkach królestwa Czampa oraz w innych miejscach środkowego Wietnamu.

#### Muzeum Khai-Dinh w Hue

(dawna stolica Wietnamu od 1802 r. do 1945 r.) Muzeum to powstało w 1923 r. i eksponowano w nim pozostałości zbiorów wietnamskich królów z ostatniej feudalnej dynastii wietnamskiej – Nguyen. Były to stroje i uniformy, pieczęcie, insygnia władzy państwowej oraz kolekcje prywatne królów wietnamskich: kolekcje przedmiotów z brązu, chińska ceramika... W 1968 r. podczas wojny, muzeum to i kilka bardzo cennych zabytkowych zespołów pałacowych i grobowców cesarskich w Hue zostało bezpowrotnie zniszczonych przez naloty wojsk amerykańskich.

\* \* \*

Nie można zaprzeczyć zasług francuskim uczonym, tym niemniej trzeba podkreślić, że ich działalność związana była wyraźnie z polityką prowadzoną w okresie, kiedy Wietnam był kolonią francuską. I tak np. głoszono poglądy, że kultura wietnamska powstała w wyniku zapożyczeń z zewnątrz, lub że została zasy-



6. Hanoi, główny gmach Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu
6. Hanoi, pavillon principal du Musée des Beaux-Arts du Vietnam



7. Rzeźba Buddy Amitabhy 1057 r., Muzeum Sztuk Pięknych, Hanoi
7. Statue de Bouddha Amitabha, 1057, Musée des Beaux-Arts, Hanoi

milowana przez inne kultury, wprowadzone przymusowo w okresie podbojów Wietnamu. Sądzono, że naród wietnamski nie ma rodzimego pochodzenia, lecz stanowi tylko zbiorowisko wędrujących ludów, nie mające swojej własnej kultury. Louis Finot – dyrektor E.F.E.O. tak wypowiedział się w 1911 r. na ten temat: *...Jak dotąd, zdaje się, nie znaleziono w Indochinach żadnego ze śladów okresów rozwoju historycznego człowieka poprzedzających mezolit... tak więc nie widzimy w Indochinach ani jednego odrębnego narodu, ani jednej oryginalnej cywilizacji, którym należałoby zająć się oddzielnie. Widzimy tu natomiast dziwną mieszaninę różnych kultur i ras i wydaje się, że żadna z tych ras nie pochodzi z ziem indochińskich...*<sup>9</sup>

Chcąc udowodnić, że kultura wietnamska została tylko zapożyczona, Naudin – dyrektor muzeum Sajgonu napisał: *...Chiny dla Annamczyków czyli Wietnamczyków to nie tylko chlebobawca, lecz także nauczyciel dający przykład w dziedzinie kultury, religii i administracji. To nam tłumaczy, dlaczego w annamskiej cywilizacji brakuje zupełnie oryginalności [manque totale d'originalité] i dlatego w niej jest tak dużo cech wspólnych z chińską cywilizacją*<sup>10</sup>.

Przyczyną tych fałszywych wniosków należy upatrywać głównie w ideologii kolonialnej, a także częściowo i w braku rzetelności francuskich badaczy. W 1944 r. Louis Bezacier – francuski historyk sztuki musiał przyznać... *bardzo często się zdarza, że ludzie nie mogą odróżnić sztuki wietnamskiej od chińskiej. Są nawet i tacy, którzy uważają ją za niezręczną imitację sztuki chińskiej, coś w rodzaju sztuki kolonialnej. Takie wielce omylne sądy nie miałyby miejsca, gdyby zechciano trochę dokładniej zbadać historyczne zabytki, jakie znajdują się w północnej części Wietnamu. Nie chcielibyśmy jednak przez to powiedzieć, że sztuka wietnamska nie podlegała żadnym wpływom chińskim. W rzeczywistości wpływy chińskie w sztuce wietnamskiej są tak widoczne, że trudno im zaprzeczyć. Nie należy jednak przypisać im aż tak ważnego znaczenia jak to często robiono.*<sup>11</sup>

Należy zwrócić uwagę, że w tym okresie ekspozycje w muzeach wietnamskich odzwierciedlały propagandę idei antynarodowościowej. I tak np. w Muzeum im. Louisa Finota w Hanoi przedstawienie kolekcji zabytków wietnamskiej kultury i sztuki zmierzało tylko do tego, aby pokazać, jak daleko sięgają wpływy chińskie oraz indyjskie w cywilizację wietnamską. Co boleśniejsze, często traktowano zabytki kulturalno-historyczne Wietnamu jako rzadkie i drogie towary, z których sprzedaży można czerpać ogromne zyski.

W 1876 r. wywieziono do Francji cały komplet antyków odkrytych w Samronsienie. Od 1887 r. – 1897 r. Ludowic Jalmer sprzedał Państwowemu Muzeum Stanów Zjednoczonych znaczną ilość przedmiotów zabytkowych odnalezionych w Wietnamie.

Ukryto, a następnie sprzedano po wysokiej cenie znaleziska odkryte w czasie wykopalisk dokonanych na terenie Dong-son (prowincja Thanh-hoa) przez Olafa Janse – szwedzkiego archeologa. W tym samym czasie Anagada (Japończyk) zbierał a potem wywiózł do Japonii pokaźną ilość zabytków z kamienia i brązu. M. Colani, francuska uczona, która dokonała wielu akcji wykopaliskowych w różnych punktach archeologicznych w Wietnamie, przekazała Tokijskiemu Uniwersytetowi jako dar dla tej uczelni wiele przedmiotów pochodzących z okresów prehistorycznych.

W trakcie badań nad pozostałościami cywilizacji wietnamskiej poprzez historyczne zabytki, napisy nagrobkowe, życiorysy świętych, historie świątyń itd. do świadomości wielu francuskich uczonych powoli jednak docierała prawda o historii wietnamskiej. W „Zeszytach zwierzeń” (Cahier confidentiel) Doumotin stwierdził m. in. *Zwykle Wietnamczycy są uważani za ludzi o biernej postawie, bez wyraźnego patriotyzmu, przy czym dla nich duch narodowy to tylko puste słowa. Jakże niebezpieczne jest popelnienie tego rodzaju błędu: Historia Wietnamu pełna jest przykładów wielkości, gdzie patriotyzm poszczególnych jednostek często sięgał bohaterstwa. Są to ludzie wytrwali, kochający swój kraj i pragnący pokoju, jak inne narody rolnicze. Obok czystych wyznawców konfucjanizmu i rozsądnych prawodawców, naród wietnamski ma wielu bohaterów prawdziwych. To właśnie oni zbudowali liczne świątynie, utrwalili na kamiennych stelach wielkie zwycięstwa narodu i przysięgli w tekstach rytualnych oraz kronikach historycznych, że pójdą za przykładem bohaterów swojego narodu...*<sup>12</sup>.

Doumotin miał rację, że wraz ze zwycięstwem Rewolucji Sierpniowej 1945 r. naród wietnamski stał się prawdziwym właścicielem swojego kraju i bogatego dorobku kulturalnego.

23 września 1945 r. prezydent Ho-Chi-Minh podpisał dekret numer 65, w którym ustalono zadania Instytutu Dalekiego Wschodu, plan ochrony zabytków kulturalno-historycznych, co stanowi podstawę dla wszelkiej działalności w dziedzinie ochrony zabytków i organizacji muzealnictwa na terenie nowego państwa wietnamskiego – Demokratycznej Republiki Wietnamu.

## II. Organizacja muzealnictwa w Wietnamie w okresie od 1945 r. do dziś

Po Rewolucji Sierpniowej 1945 r. rozwój Demokratycznej Republiki Wietnamu skomplikowała w 1946 r. interwencja francuska. Mimo opanowania przez wojska francuskie głównych miast kraju, wojna toczyła się nadal w Wietnamie przez osiem lat w formie działań partyzanckich i zakończyła się po kapitulacji francuskiego korpusu ekspedycyjnego pod Dien-Bien-Phu zwycięstwem strony wietnamskiej.

W 1954 r. zawarte zostało porozumienie w Genewie, na mocy którego Francja uznała suwerenność Wietnamu, równocześnie jednak dokonano podziału tego kraju na dwie części.

Odtąd na obszarze Wietnamu północnego przystąpiono do realizacji podstawowych przemian socjalistycznych.



8. Rzeźba kultowa tysiącebrakiego Quan-In (Avalokiteśwara), drewno lakowane i złocone, XVI w., Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu, Hanoi
8. Statue de culte de Quan-In aux mille bras (Avalokiteśwara) en bois laqué et doré, XVI-e siècle, Musée des Beaux-Arts du Vietnam, Hanoi

tycznych we wszystkich dziedzinach. Wpłynęło to również zasadniczo na organizację muzealnictwa i ochronę zabytków. Tak więc w 1956 r. powstał w Wietnamie Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury, którego działalność miała obejmować wszystkie zagadnienia dotyczące muzealnictwa i ochrony zabytków

Rola tego Zarządu polega na pełnieniu funkcji koordynatora działalności muzeów na terenie całego Wietnamu oraz kontroli wszystkich prac naukowych z zakresu badań i ewidencji zabytków ruchomych i nieruchomych w kraju.

W 1957 r. Rada Państwa podpisała dekret numer 519TTg, który stanowi odpowiednik wydanej w Polsce „Ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach” z 1962 r. Dzięki temu organizacja muzealnictwa i ochrony zabytków w Wietnamie uzyskała status prawny we wszystkich dziedzinach swojej działalności.

W tym samym roku zorganizowana została przy Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków „Misja archeologiczna Wietnamu”, której zadaniem było badać archeologiczne znaleziska na terenie północnego Wietnamu oraz powołano grupę specjalistów do spraw konserwacji zabytków, której to działalność spowodowała w kilka lat później utworzenie Pracowni Konserwacji Zabytków Wietnamu.

Już w następnych latach, uzyskano rewelacyjne wyniki, mianowicie prace archeologów pozwoliły stwierdzić, że obszar Wietnamu należy uznać za jedną z najstarszych cywilizacji. Odkryto także wiele cennych zabytków, które następnie zostały eksponowane w licznych wietnamskich muzeach.

W latach 1956–1964 zorganizowano 4 centralne muzea państwowe w Hanoi i kilka muzeów regionalnych w prowincjach Hai-fong, Wiet-bac, Hung-yen, Quang-ninh.

Oto lista centralnych muzeów i niektórych najważniejszych regionalnych muzeów w Wietnamie, a mianowicie:

### Muzeum historyczne Wietnamu

Po przejściu „Muzeum Louis Finot” od Francuzów w Hanoi postanowiono zorganizować nowe muzeum, w tym samym budynku. Początkowo napotkało to na ogromne trudności, gdyż w latach 1954–1956 Francuzi wywieźli do Francji i Sajgonu wiele eksponatów. Układ ekspozycji tego nowo założonego muzeum został poświęcony kulturze wietnamskiej i historii narodu wietnamskiego od początku jej istnienia do Rewolucji Sierpniowej 1945 r.

W muzeum wystawiono m. in. różnego rodzaju eksponaty – jak mapy, fotografie, makiety...

W układzie ekspozycji tego muzeum wyróżnić można pięć grup tematycznych<sup>13</sup>:

1. Kultury wietnamskie w prahistorii
2. Kultury wietnamskie w okresie powstania pierwszego państwa wietnamskiego z epoki brązu

Epoka brązu znana jest z licznych wykopalisk archeologicznych na terytorium Wietnamu. Są to narzędzia pracy, biżuteria, instrumenty muzyczne. Najpiękniejsze i najbardziej charakterystyczne dla tego okresu są bębny wykonane z brązu, a zwłaszcza bęben Ngoc-Lu z IV – III wieku p.n.e. znaleziony we wsi Ngoc-Lu (prowincja Ha-Nam-Ninh). Bęben ten świadczy o wysokiej technice odlewnictwa, a bogata ornamentyka dostarcza cennych informacji o życiu ówczesnych ludzi. W Azji, oprócz Wietnamu, najważniejsze ośrodki kultury Dong-son związanej z techniką odlewniczą w brązie znajdują się jeszcze w Indonezji, na Archipelagu Wysp Filipińskich i na Malajach, skąd kultura ta m. in. oddziaływała na kulturę Chin Południowych.

3. Tysiąc lat panowania chińskiego a walka narodu wietnamskiego o swoją narodową niepodległość (od I w. p.n.e. do IX w. n.e.)

Ta część ekspozycji dowodzi, że mimo panowania twardych rządów chińskich najeźdźców Wietnam nie był państwem uległym, włączonym na stałe do imperium chińskiego. Powstania skierowane przeciwko Chińczykom wybuchały na ziemi wietnamskiej na przestrzeni tysiąca lat. Powstania te kończyły się porażkami, ale wszystkie one umacniały w rdzennych mieszkańcach Wietnamu poczucie wspólnoty i świadomości narodowej, co z kolei stymulowało i umacniało walkę narodowo-wyzwoleńczą skierowaną przeciwko obcym zaborcom z Chin.

4. Wietnam jako państwo niepodległe za panowania dynastii Ly (od XI w. do XII w.) i dynastii Tran (od XIII w. do XV w.)

Wietnam w X w. odzyskał niepodległość. I mimo, że w okresie panowania obcych rządów naród wietnamski zapożyczył wiele z kultury chińskiej, to jednak przez dziewięć wieków zdołał zachować rodzimość swojej kultury i potrafił stale rozwijać i pogłębiać tradycje kulturalne. Począwszy od X w. kultura Wietnamu osiągnęła względnie wysoki poziom rozwoju, zaś jej pełny rozkwit nastąpił w czasach panowania dynastii Ly i Tran. Wiadomo, że w tym czasie buddyzm był państwową religią w Wietnamie, co



miało podstawowe znaczenie dla kultury i sztuki tego okresu.

W XI w. naród wietnamski walczył i odniósł zwycięstwo nad Chińczykami, a w XII w. trzy razy pokonał agresorów mongolskich. Były to bardzo ważne wydarzenia w historii narodu wietnamskiego. Ekspozycja informująca o tym przedstawia sztukę Wietnamu w okresie panowania dynastii Ly i Tran oraz zabytki związane z walką przeciwko agresorom chińskim i mongolskim.

#### 5. Wietnam za panowania dynastii Le (od XV w. do do XVII w.) a następnie w okresie kryzysu państwa feudalnego i powstania Tay-son (od XVII w. do XVIII w.)

W XV w. Wietnam staje się silnym państwem w Azji południowo-wschodniej. Od tego okresu doktryny Konfucjańskie stają się ideologią klasy panującej i przyczyniają się do ukształtowania posłusznego społeczeństwa, podzielonego na kasty i rządzonego przez ściśle przestrzegany obyczaj.

Wietnam jest u szczytu potęgi pod koniec XV stulecia. Następnie rozbięcie wewnętrzne magnatów i arystokracji spowodowały powolny upadek państwa, którego wielki kryzys nastąpił w XVII i XVIII w.

W okresie tym wybuchło wiele powstań chłopskich, z których największe to powstanie Tay-son, które nazywają historycy „rewolucją chłopską Tay-son”.

W tym czasie kultura i sztuka Wietnamu zwraca się w stronę odkrywania wewnętrznego świata człowieka, znajduje to swój wyraz nie tylko w dziełach literackich tego okresu, ale również w obiektach rzeźby sakralnej.

Ekspozycję zamyka okres od końca XIX w. do 1930 r. obrazujący walkę narodu wietnamskiego z Francją, zakończoną utworzeniem Komunistycznej Partii Indochin.

Muzeum Historyczne Wietnamu powstało w 1958 r. i znajduje się na ulicy Pham-Ngu-Lao w Hanoi.

## Muzeum Rewolucyjne Wietnamu

W grudniu 1954 r. Rząd wietnamski postanowił zorganizować muzeum rewolucji w Wietnamie. Lata 1955–1958 to okres przygotowań organizacji tego muzeum. W tym czasie zgromadzono 24 000 eksponatów i udostępniono 83 wystawy czasowe. Od 1958 r. – 1959 r. pracowano nad układem ekspozycji. Muzeum to znajduje się w dawnym budynku, siedzibie „Service des Douanes” (w okresie panowania francuskiego), na ulicy Ton-Dan w Hanoi.

6 stycznia 1959 r. muzeum to otworzono dla publiczności.

Układ ekspozycji tego muzeum można podzielić na pięć grup tematycznych. Każdą z nich ilustrują odpowiednio dobrane eksponaty, a informacje uzupełniają odpowiednie mapy, komentarze słowne, dokumenty<sup>14</sup>.

### 1. Ogólne informacje o Wietnamie

- Tradycja kultury Wietnamu
- Tradycja walki przeciwko agresorom w historii narodu wietnamskiego i walki przeciwko francuskim kolonistom od drugiej połowy XIX w. do 1930 r.

### 2. Utworzenie Komunistycznej Partii Indochin a Rewolucja Sierpniowa 1945 r.

- Wietnam pod okupacją francuską
- Proces utworzenia wietnamskiej klasy robotniczej i jej walka przeciwko okupantom
- Rola Nguyen Ai Quoc (czyli Ho-Chi-Mincha) w utworzeniu Komunistycznej Partii Indochin
- Utworzenie Komunistycznej Partii Indochin 3.II.1930 r.
- Rola Komunistycznej Partii Indochin w walce narodu wietnamskiego od 1930–1945 przeciwko Francuzom.
- Rewolucja Sierpniowa 1945 r. i utworzenie Demokratycznej Republiki Wietnamu

### 3. Dziewięć lat walki narodu wietnamskiego o swoją niepodległość a wielkie zwycięstwo pod Dien Bien Phu w 1954 r.

### 4. Odbudowanie kraju i początki budowania socjalizmu na północy Wietnamu a walka przeciwko Amerykanom na południu Wietnamu (lata 1954–1964)

### 5. Walka przeciwko Amerykanom w Wietnamie (lata 1964–1972) a walka o zjednoczenie kraju (lata 1973–1975)

Trzeba podkreślić, że zadaniem tego muzeum jest pełnienie funkcji oświatowej i pedagogicznej, pogłębianie wiedzy o współczesnej historii kraju.

## Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu

Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu powstało w 1963 r. i znajduje się w dawnym budynku adaptowanym dla potrzeb muzeum przy ulicy Nguyen Thai Hoc w Hanoi. Ekspozycja jego jest poświęcona historii sztuki wietnamskiej i podzielić ją można na pięć następujących części<sup>15</sup>:

### 1. Sztuka różnych grup narodowościowych na terenie Wietnamu

Wiadomo, że obszar Wietnamu zamieszkuje ponad sześćdziesiąt ludów i plemion, które posiadają własne języki, wierzenia, obyczaje i sztukę. Sztuka każdej z tych grup charakteryzuje się odrębnymi właściwościami. W tej części ekspozycji znajdują się stroje, biżuteria oraz rzemiosło artystyczne.

### 2. Sztuka epoki kamiennej i brązu

Znajdują się w tej części pozostałości kultur z epoki kamiennej odnalezionych na obszarze kraju, zabytki z kultury mezolitu, neolitu oraz pozostałości z epoki brązu. Są to zarówno fragmenty malowideł skalnych, jak i biżuteria, a także ceramika i bębny z brązu.

### 3. Sztuka Wietnamu w okresie feudalizmu (XI w. – XIX w.)

Sztuka dynastii Ly i Tran (XI w. – XV w.)

Sztuka dynastii Le i Nguyen (XV w. – XIX w.)

Oprócz najważniejszych zabytków architektonicznych, prezentowane jest jeszcze malarstwo, rzeźba drewniana, ceramika z tamtych okresów.

### 4. Malarstwo i rzeźba w nowoczesnym Wietnamie

Malarstwo i rzeźba wietnamska przed Rewolucją Sierpniową 1945 r.

Malarstwo i rzeźba wietnamska od 1945 r. do dziś.

W tej części ekspozycji Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu znajduje się wiele nowoczesnych twórców, tak pod względem prezentowanych treści, jak i stosowanych środków wyrazu artystycznego.

## Muzeum Wojska Ludowego Wietnamskiego

Muzeum Ludowego Wojska Wietnamskiego powstało 22 grudnia 1959 r. Znajduje się ono w dawnym budynku przy ulicy Dien Bien Phu w Hanoi. Jego ekspozycja jest poświęcona historii Ludowego Wojska Wietnamskiego od początku jego istnienia po dziś. Można też podobnie jak powyżej wyznaczyć poszczególne tematy w układzie ekspozycji. Są one następujące:

1. Tradycja walki zbrojnej narodu wietnamskiego
2. Zagadnienie walki zbrojnej K.P.I. w latach 30-tych
3. Utworzenie Ludowego Wojska Wietnamskiego i jego rola w okresie Rewolucji Sierpniowej 1945 r.
4. Ludowe Wojsko Wietnamskie w walce przeciwko Francuzom od 1946 r. do 1954 r. a zwycięstwo pod Dien Bien Phu

5. Ludowe Wojsko Wietnamskie w okresie walki przeciwko Amerykanom i zwycięstwo wiosną 1975 r.

## Muzeum Miasta Haiphongu

Muzeum miasta Haiphongu powstało w 1959 r. Jest to pierwsze muzeum regionalne w Wietnamie. Znajduje się ono w dawnym budynku w centrum miasta, w którym mieścił się główny bank miasta w okresie przed Rewolucją Sierpniową 1945 r.

Ekspozycja tego muzeum poświęcona jest przyrodzie i historii Haiphongu oraz przedstawia charakterystyczne cechy tego miasta w rozwoju historycznym<sup>16</sup>.

## Muzeum Vietbac

Muzeum to powstało w 1963 r. w centrum miasta Thai-nguyen (80 km od Hanoi), jako muzeum regionalne. Znajduje się ono w pierwszym, specjalnie dla tego celu zbudowanym, budynku muzealnym w Wietnamie. Główny gmach tego muzeum został zaprojektowany przez znanego wietnamskiego architekta inż. Nguyen cao Luyena. Sale ekspozycyjne muzeum są dość wysokie i szerokie, wykorzystujące naturalne światło tak bardzo potrzebne do właściwej ekspozycji zbiorów.

Od początku swego powstania do 1976 r. prezentowano w nim wystawy przyrodnicze i najważniejsze wydarzenia historyczne tego regionu (na południowo-wschodzie Wietnamu, które obejmowały kilka prowincji).

Od 1976 r., kiedy system administracyjny, po zjednoczeniu kraju się zmienił, muzeum to nosi nazwę „Muzeum Kultury Wiet-Bac”. Obecnie eksponowane są tutaj obiekty przyrodnicze występujące w tym regionie oraz sztuka Tay-Nung – jednej z największych grup narodowościowych na terenie Wietnamu.

Oprócz wyżej wspomnianych, zbudowano w tym okresie na terenie Wietnamu Północnego jeszcze kilka innych muzeów regionalnych w Hung-yen, Qang-ninh. Są to muzea prowincjonalne.

Dla upamiętnienia miejsc związanych z wydarzeniami historycznymi zorganizowano 22 muzea biograficzne i martyrologiczne. Oto niektóre z nich:  
– Dom prezydenta Ho Chi Minha – prowincja Nghe tinh

- Muzeum Pac bo - prowincja Caobang
- Muzeum Tan trao - prowincja Ha tuyen
- Muzeum Dien bien phu - prowincja Lai chau
- Muzeum Xowiet Nghe-tinh - prowincja Nghe tinh
- Muzeum Nguyen Du - prowincja Nghe tinh
- Dom prezydenta Ho Chi Minha - Hanoi
- Muzeum Khu Chay - prowincja Ha son binh
- Muzeum Khu Tucmac - prowincja Ha nam ninh
- Muzeum Rewolucji Sierpniowej - Hanoi

W latach 1965-1973 podczas nalotów amerykańskich na miasta znajdujące się na terenie północnego Wietnamu niektóre cenne zabytki zostały ukryte w górach lub zakopane obok muzeów. W ten sposób większość eksponatów przetrwała wojnę. Równocześnie pozostawiono jednak ekspozycje w muzeach, które były cały czas otwarte dla publiczności.

Od 1975 r. Wietnam jest krajem zjednoczonym. Rola i zadania centralnych instytucji, jak Ministerstwa Kultury i Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków oraz P.K.Z. wietnamskich znacznie się zwiększyły. Trzeba było przecież objąć właściwą opieką prawną i instytucjonalną zabytki ruchome i nieruchome na terenie południowego Wietnamu.

Od 1975 r. do chwili obecnej prowadzone są prace nad rewaloryzacją wnętrz muzealnych, zabezpieczeniem muzealiów i wzmocnieniem kadry muzealnej.

Ministerstwo Kultury w ramach planu rozwojowego przewiduje powstanie następujących muzeów:

- Centralne muzeum prezydenta Ho Chi Minha w Hanoi
- Państwowe Muzeum Rolnictwa
- Państwowe Muzeum Etnograficzne
- Muzeum Narodowe, prezentujące sztukę wielu krajów świata
- Muzeum Morskie oraz muzea przyrodnicze

Ponadto we wszystkich prowincjach przewidziane jest założenie muzeów regionalnych; gromadzi się więc eksponaty, buduje magazyny muzealne oraz organizuje wystawy czasowe, które następnie stanowią będą integralną część tych muzeów<sup>17</sup>.

\* \* \*

Mimo że Wietnam jest krajem o starej cywilizacji i posiada wiele zabytków to kwestie związane z organizacją muzeów i ochroną zabytków są jeszcze nowe i niedopracowane. W tym względzie wykorzystywane są doświadczenia wielu krajów zagranicznych, a także organizacji międzynarodowych jak UNESCO oraz ICOM.



9. Korytarz do sal ekspozycyjnych działu „Malarstwo i rzeźba w nowoczesnym Wietnamie”, Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu, Hanoi

9. Passage vers les salles d'exposition des "Peintures et sculptures du Vietnam contemporain", Musée des Beaux-Arts du Vietnam, Hanoi

28 września 1980 r. w Warszawie podpisano protokół o współpracy między Ministerstwem Kultury i Informacji Socjalistycznej Republiki Wietnamu a Ministerstwem Kultury i Sztuki PRL. Umowa ta obowiązywać ma w latach 1981-1985 i obejmować współpracę w zakresie muzealnictwa i konserwacji zabytków.

Zgodnie z tą umową, kierownictwo i specjaliści z PP PKZ byli już w Wietnamie, aby poznać stan niektórych zabytków w tym kraju i zakres w jakim będzie można realizować konkretną współpracę. Podjęto już prace przy konserwacji Wieży Czamów w prowincji Thuan-hai i podziemnego systemu ochronnego przed skutkami działań wojennych zbudowanego w czasie wojny w Cu-chi (w pobliżu Sajgonu).

Niektórzy wietnamscy pracownicy też byli, są i będą jeszcze niejednokrotnie w Polsce by zorientować się w praktycznej działalności w zakresie ochrony zabytków oraz organizacji muzealnictwa w Polsce.

Muzeum Sztuk Pięknych Wietnamu i Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie przygotowują umowę dotyczącą współpracy. Efektem tego jest otwarta 2 września 1982 r. wystawa „Kultura Wietnamu” w Galerii Nusantara Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Wystawa prezentuje około trzysta eksponatów w większości pochodzących ze zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku a także udostępnionych przez osoby prywatne. Wystawa pokazuje sztukę i rzemiosło artystyczne, które obrazują zarówno stare tradycje kulturowe, jak i współczesne dokonania artystów wietnamskich.

Autorami ekspozycji są Truong Quoc Binh – wietnamski doktorant Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Adam Latusek – kustosz Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

Należy podkreślić, że wszystkie wietnamskie muzea bardzo chętnie nawiązałyby współpracę z polskimi muzeami w zakresie wymiany wystaw czasowych, doświadczeń naukowych oraz informacji o zbiorach muzealnych. Można mieć nadzieję, że współpraca między Wietnamem a Polską w tym zakresie rozwinie się i będzie korzystna dla obu stron.

#### Przypisy

1. Bulletin de l'Ecole Française d'Extreme Orient. Hanoi 1921 s. 6.
2. jw. s. 56.
3. Lam Binh Tuong, Działalność E.F.E.O. Hanoi 1965 s. 17–18.
4. Tran quoc Vuong Ha Van Tan, Historia starożytna Wietnamu. Hanoi 1963 s. 9–10.
5. Lam Binh Tuong, op. cit., s. 18.
6. Bulletin de l'Ecole Française d'Extreme Orient, op. cit., s. 82.
7. jw. s. 51.
8. Ha Tu Nha, Muc dich va viec lam cua thuc dân Phap trong viêc xây dung E.F.E.O. Cel i działalność Francuzów w utworzeniu E.F.E.O. Hanoi 1976 s. 7.
9. Lam Binh Tuong, op. cit., s. 20.
10. La Cochinchine, oprac. zbiorowe. Paris 1921 s. 51.
11. Louis Bezacier, L'art vietnamien. Paris 1954 s. 12.
12. Ha Tu Nha, op. cit., s. 8.
13. Vien Bao tang Lich su Viet nam (Muzeum Historyczne Wietnamu. Przewodnik). Hanoi 1976 s. 81.
14. Vien Bao tang Cach mang Viet nam (Muzeum Rewolucyjne Wietnamu. Przewodnik). Hanoi 1964 s. 80.
15. The Vietnam Museum of Fine Arts. Hanoi 1975.
16. Truong Quoc Binh, Bao tang Hai phong (Muzeum Haifongu). Hanoi 1976 s. 30.
17. Truong Quoc Binh, Bouc phatrien moi trong su nghiep bao ve di san van hoa, xay dung bao tang. (w:) „Nhan Dan” (Z działalności wietnamskiego muzealnictwa). Hanoi 1978.

Truong-Quoc-Binh

## La muséologie en République Socialiste du Vietnam

Truong Quoc Binh, auteur de l'article, présente sur la base d'une riche documentation l'objet et le mode d'organisation et de fonctionnement des musées, considérés comme un domaine important dans la structure de culture de la République Socialiste du Vietnam.

Pourtant, la documentation se pose d'abord pour but de défendre la thèse principale de l'article, et notamment que le Vietnam est un pays d'une ancienne culture possédant de nombreux monuments historiques de valeur. Nombre de musées, dont le fonctionnement est régi par des actes juridiques en vigueur, s'occupent de la protection de ces monuments. L'auteur fait le point du développement des musées au Vietnam suivant les périodes de l'histoire. La domination française est marquée par la création de "l'Ecole Française en Extrême Orient" qui effectuait des études des monuments historiques en Indochine. L'auteur présente en bref le processus d'organisation des musées au Vietnam à cette époque-là: du Musée Louis Finot de Hanoi, du Musée Khai Dinh de Hué, du Musée de Da-Nang et de celui de Saïgon.

Evidemment, écrit l'auteur, on ne peut pas nier des mérites des savants français, mais il faut souligner que leurs recherches et activités étaient explicitement liées à la politique coloniale. L'auteur met un accent sur le fait que les expositions muséales se posaient pour but de propager des idées coloniales: l'art dépourvu de son caractère national, le manque d'uniformité nationale etc. Ensuite l'auteur présente le développement de la muséologie depuis 1945 jusqu'aujourd'hui.

Il se penche sur les activités de la Direction des Musées et de la Protection des Monuments organisée auprès du Ministère de la Culture en 1956. Il montre les étapes successives du développement de la muséologie au Vietnam, la fondation du Musée Historique du Vietnam, du Musée de Révolution du Vietnam, du Musée des Beaux-Arts et de celui de l'Armée Populaire, du Musée de Haiphong et de nombreux musées régionaux.

# Działalność Krajowych Komitetów Specjalistycznych ICOM

W ciągu ostatniego roku Polski Komitet Narodowy ICOM zebrał się trzykrotnie na swych plenarnych posiedzeniach w dniach 19.XI.1981 r., 30.IV.1982 r. oraz 1.X.1982 r. Jednym z celów Komitetu Krajowego jest uaktywnienie działalności Komitetów Specjalistycznych ICOM, które są odpowiednikami międzynarodowych komitetów specjalistycznych. Chodzi przede wszystkim o to, aby w specjalistycznych komitetach prowadzona była praca w niewielkich grupach fachowców-muzealników. Polegać ma ona na przekazywaniu problematyki międzynarodowej oraz wymianie doświadczeń. Pozostałe opracowania będą mogły być przedstawione w międzynarodowych komitetach specjalistycznych.

Przy Międzynarodowym Komitecie ICOM działa obecnie 21 komitetów i 6 stowarzyszeń afiliowanych:

- Komitet Archeologii i Historii
- Komitet Architektury i Technik Muzealnych
- Komitet Rzemiosła Artystycznego (Sztuki Stosowanej)
- Komitet Sztuki Współczesnej
- Komitet Sztuk Pięknych
- Komitet Konserwacji
- Komitet Kostiumu
- Komitet Dokumentacji
- Komitet Edukacji i Działalności Kulturalnej
- Komitet Etnografii
- Komitet Kształcenia Kadry
- Komitet Instrumentów Muzycznych
- Komitet Muzeów Literatury
- Komitet Muzeów Regionalnych
- Komitet Muzeologii
- Komitet Public Relations
- Komitet Nauki i Techniki
- Komitet Przyrodniczy
- Komitet Bezpieczeństwa Zbiorów
- Komitet Szkła
- Komitet Egiptologii

Stowarzyszenia afiliowane:

- Broni i Historii Wojskowości
- Sztuk Widowiskowych

- Międzynarodowe Zrzeszenie Muzeów Architektury
- Międzynarodowe Zrzeszenie Muzeów Rolniczych
- Muzeów na Wolnym Powietrzu
- Muzeów Transportu

W listopadzie 1981 r. powołano przewodniczących większości krajowych Komitetów specjalistycznych. Kilkanaście Komitetów rozpoczęło lub kontynuowało swoją działalność o czym informowali przewodniczący na posiedzeniach plenarnych w dniach 30.IV.82 r. i 1.X.82 r. Prace prowadzą już następujące Krajowe Komitety Specjalistyczne: Archeologii i Historii, Architektury i Technik Muzealnych, Rzemiosła Artystycznego, Sztuki Współczesnej, Sztuk Pięknych, Konserwacji, Dokumentacji, Edukacji i Działalności Kulturalnej, Instrumentów Muzycznych, Literatury, Nauki i Techniki, Przyrodniczy, Bezpieczeństwa Zbiorów, Szkła i Egiptologii.

Ze Stowarzyszeń afiliowanych: Broni i Historii Wojskowości, Międzynarodowe Zrzeszenie Muzeów Architektury, Muzeów Transportu. Kilka Komitetów złożyło obszerniejsze notatki o swojej pracy, na których podstawie opracowano poniższe informacje:

## Komitet Sztuk Pięknych

Dotychczas odbyły się trzy spotkania. Założono, że prace Komitetu szły będą raczej w kierunku omawiania zagadnień związanych z praktyką muzealną, niż rozważań czysto teoretycznych. Komitet stać się ma płaszczyzną wzajemnej informacji o muzealnych pracach podejmowanych za granicą, a związanych głównie z kształtowaniem kolekcji, ekspozycjami stałymi, wystawami czasowymi, pracą naukową w muzeach oraz problemami upowszechniania. Komitet liczy, że w oparciu o podejmowane w jego ramach prace wyłonią się rozwiązania i propozycje, które będzie można przedstawić na arenie międzynarodowej. Obecnie opracowywane są następujące zagadnienia:

1. Modelowe rozwiązania muzealnych katalogów naukowych;
2. Obowiązki pracownika muzealnego przy konwojowaniu dzieł sztuki;

3. Ekspozycje galerii malarstwa w muzeach narodowych – założenia naukowe, edukacyjne i artystyczne.

## Komitet Konserwacji

Ramowy program działalności przewiduje:

1. Stymulowanie i upowszechnianie postępu i osiągnięć w dziedzinie konserwacji zabytków gromadzonych w muzeach, kolekcjach i w ekspozycji zewnętrznej;
2. Zwrócenie szczególnej uwagi nad prawidłowym stosowaniem metod konserwatorskich w muzealnictwie;
3. Udzielanie porad w zakresie prawidłowego stosowania zabiegów konserwatorskich i prowadzenia dokumentacji;
4. Przenoszenie doświadczeń zagranicznych konserwatorów na grunt polskiego muzealnictwa.

## Komitet Instrumentów Muzycznych

Program działania przewiduje:

1. Opracowanie ogólnych zasad konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych instrumentów lutniczych.  
Prace prowadzone będą równoległe w dwóch kierunkach
  - a) teoretycznym – próba sformułowania ogólnych zasad konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych instrumentów lutniczych zarówno w odniesieniu do substancji materialnej, jak i dźwiękowej, oraz opracowania ogólnych zasad przechowywania instrumentów lutniczych w magazynach muzealnych;
  - b) praktycznym – badania nad wpływem czynników zewnętrznych na stan zachowania instrumentu lutniczego (również w zakresie substancji dźwiękowej). Prace zmierzające do zrekonstruowania dawnych technologii stosowanych w budowie zabytkowych instrumentów lutniczych;
2. W miarę możliwości rozpoczęte zostaną prace nad ustaleniem zasad identyfikacji i opisu instrumentu lutniczego w naukowej dokumentacji muzealnej;
3. Proponuje się podjęcie wspólnych prac z sekcją Konserwacji w zakresie konserwacji lakierów lutniczych.

## Komitet Muzeów Literatury

Na odbytych trzech posiedzeniach zarysowano program działania Komitetu.

1. Wykorzystując materiały zebrane dla Międzynarodowego Przewodnika Muzeów Literackich przygotowywanego sukcesywnie przez ICLM (Międzynarodowy Komitet Muzeów Literackich) ICOM podjęto decyzję o wydaniu takiego przewodnika w wersji rozszerzonej dla polskiego odbiorcy w języku polskim zlecając jego druk Zakładowi Wydawniczo-Propagandowemu PTTK. Przewodnik ten, już złożony w wydawnictwie, ukaże się w 1983 r. pt. *Muzea literackie w Polsce*. Obejmować on będzie również muzea zagraniczne poświęcone pisarzom polskim;
2. Wykorzystując dane nadesłane przez poszczególne muzea Komitet zorientuje się w rzeczywistej sytuacji tych muzeów poprzez kontakty osobiste – zapraszanie kierowników tych placówek do Muzeum Literatury, jak również odwiedzin tych muzeów ze szczególnym zwróceniem uwagi na stan ekspozycji, gromadzenie i udostępnianie zbiorów. Wskazane byłoby opracowanie raportu na ten temat;
3. Należy opracować program dokształcania pracowników małych muzeów literackich poprzez organizowanie seminariów, gdzie uwzględnione byłyby informacje o stanie muzealnictwa literackiego na świecie;
4. Komitet winien mieć wpływ na powstawanie nowych placówek muzealnych i ich odpowiedni poziom.

## Komitet Nauki i Techniki

Omówił następujące najpilniejsze problemy:

1. Sytuację muzeów techniki i nauki a zwłaszcza techniki w warunkach wprowadzanej aktualnie reformy gospodarczej;
2. Dokumentację współczesnego postępu naukowego i technicznego w zbiorach muzealnych (kryteria wyboru dokumentów i eksponatów wymagających trwałego zachowania);
3. Status pracownika muzeów typu naukowego i technicznego (m. in. zagadnienia doskonalenia zawodowego i naukowego awansu);
4. Rozwój współpracy zagranicznej;
5. Kierunki rozwoju muzealnictwa naukowego i technicznego.

## Komitet Przyrodniczy

Wykazał brak w muzeach przyrodniczych w Polsce pracowników, którzy prócz specjalizacji w zakresie nauk przyrodniczych posiadaliby studia specjalistyczne z zakresu muzeologii. Dlatego też w programach Komitetu znaleźć powinny się następujące zagadnienia:

1. Teoria eksponatu i ekspozycji muzealnej, w szczególności zagadnienia estetyki wystaw (stylistyki, kompozycji);
2. Zagadnienie modernizacji wystaw dawnych i jednocześnie zagadnienie konserwacji lub rekonstrukcji wystaw mających jako całość charakter zabytku;
3. Technologia projektowania wystaw muzealnych;
4. Zagadnienie adaptacji wnętrza w pierwotnej nie-muzealnej funkcji dla celów muzealnych, w szczególności wnętrz zabytkowych.

## Komitet Bezpieczeństwa Zbiorów

Przyjął wstępnie następujące grupy problemów:

### Temat I – Zabezpieczenie zbiorów muzealnych przed kradzieżami.

1. Problemy metodologii ochrony (zasady systemów, problem powtarzalności, specyfiki, modyfikacji i adaptacji, aspekty psychologiczne i socjologiczne ochrony);
2. Promocja produkcji nowoczesnego sprzętu chroniącego, informacja w tej dziedzinie, ocena aktualnego sprzętu, zwracanie uwagi na niedostatki;
3. Zasady aranżacji wnętrz muzealnych, adaptacji i budowy nowych obiektów muzealnych z punktu widzenia ochrony zbiorów;
4. Zasady innej ochrony przed kradzieżami (system postępowania personelu, jego ilość, kwalifikacje oraz metody doboru, zasady dostępu pracowników do obiektów itp.);
5. Problem współpracy muzeów z organami państwowymi powołanymi do ochrony przedmiotów zabytkowych.

### Temat II – Zabezpieczenie zbiorów przed zniszczeniem

1. Ochrona przed pożarem;
2. Ochrona przed następstwami innych klęsk żywiołowych;
3. Ochrona właściwego klimatu;
4. Ochrona przed zwiedzającymi;

5. Warunki ekspozycji (oświetlenie, ogrzewanie, za-brudzenie);
6. Warunki magazynowania;
7. Transport wewnątrz muzeum i poza muzeum.

### Temat III – Ochrona prawna przed następstwami kradzieży

1. Metoda postępowania prawnego po kradzieży;
2. Problematyka ochrony celnej;
3. Problematyka wszelkich form paserstwa w tym i niezawinionego;
4. Problem ochrony międzynarodowej.

## Komitet Szkła

Przedstawił następujący program działalności:

1. Sprawy organizacyjno-muzealne
  - a) kontynuacja starań o utworzenie Muzeum Polskiego Szkła Współczesnego w Centralnej Wzorcowni Szkła Polskiego w Sosnowcu;
  - b) dalsze zabiegi o powołanie do życia w ramach jednego z istniejących muzeów działu szkła pochodzącego z wykopalisk, bądź przekształcenie jednego z muzeów np. regionalnego w „Muzeum szkła wykopaliskowego”.
2. Sprawy organizacyjno-naukowe

Jako pilną potrzebę uznano powołanie do życia Centrum Dokumentacji Szklarskiej, które zajęłoby się rejestracją i inwentaryzacją zbiorów szkła znajdującego się w różnych placówkach w Polsce nie zajmujących się ich ekspozycją i opracowywaniem. Centrum zbierałoby także wszelkiego rodzaju informacje z zakresu historii szkła.
3. Sprawy naukowe
  - a) kontynuacja prac nad przygotowaniem do druku 2 części *Polskiego szkła od 2 połowy XIX w.* (w zależności od dotacji finansowej);
  - b) opracowywanie zbioru szkła z wykopalisk na terenie Starego i Nowego Miasta w Warszawie;
  - c) kwerendy archiwalne i analiza materiałów kartograficznych w związku z opracowywaniem średniowiecznego i nowożytnego hutnictwa szkła w Polsce północno-zachodniej.

Na posiedzeniu plenarnym Polskiego Komitetu Krajowego ICOM w dniu 19.XI.81 r. przyjęto inicjatywę utworzenia Komitetu Muzeów-Rezydencji. Potrzebę utworzenia takiego Komitetu uzasadniano specyficznym charakterem muzeum-rezydencji, które nie mieści się w ramach żadnego z istniejących Międzynarodowych Specjalistycznych Komitetów ICOM.

Wstępnie wniosek o stworzenie Komitetu Muzeów-Rezydencji zgłaszał, na 52 Sekcji Komitetu Wykonawczego ICOM, w lipcu 1982 r., Przewodniczący Polskiego Krajowego Komitetu ICOM Prof. dr Aleksander Gieysztor. Wniosek rozpatrzony zostanie w najbliższym czasie na Zgromadzeniu Generalnym ICOM w sierpniu 1983 r. w Londynie.

Grupa inicjująca Komitet Muzeów-Rezydencji przygotowała regulamin określający cele i formy działania Komitetu. Celem Komisji jest:

- a) prowadzenie działalności naukowo-badawczej związanej z problematyką muzeów-rezydencji, w szczególności zaś z ich dziejami, historycznym wyglądem i urządzeniem oraz nowoczesnymi metodami utrwalania i ekspozycjonowania ich podstawowych cech rezydencjonalnych,
- b) stała współpraca i wymiana doświadczeń między muzeami-rezydencjami w Polsce i na świecie na polu naukowym, ekspozycyjnym, dydaktycznym, wydawniczym, dokumentalnym, muzealno-konserwatorskim itp.;
- c) dbanie o wysoki poziom działalności merytorycznej i oświatowej muzeów-rezydencji oraz o ich należyty stan konserwatorski;

Cele swe Komisja realizuje przez:

- a) inspirowanie wszelkich prac naukowo-badawczych oraz inicjowanie działań w dziedzinie oświatowej i konserwatorskiej;
- b) utrzymywanie ścisłej łączności między muzeami-rezydencjami w kraju i za granicą, wzajemne informowanie się o podejmowanych pracach oraz uzyskanych osiągnięciach w działalności merytorycznej, oświatowej, konserwatorskiej;
- c) udzielanie pomocy i fachowych rad poszczególnym placówkom muzealnym w sprawach naukowo-badawczych, ekspozycyjnych, konserwatorskich i oświatowych oraz w dziedzinie dokumentacji, wydawnictw i zakupów muzealnych;
- d) udostępnianie pracownikom muzeów-rezydencji specjalistycznej literatury naukowej i zawodowej w formie przekładów z publikacji zagranicznych;
- e) organizowanie sesji naukowych, seminariów i konferencji poświęconych problematyce muzeów-rezydencji;
- f) organizowanie naukowych objazdów muzeów-rezydencji w kraju i za granicą;
- g) prowadzenie międzymuzealnego szkolenia i wymiany pracowników muzeów-rezydencji w skali krajowej i międzynarodowej.

*Oprac. Andrzej Rottermund*



## V Doroczne Zgromadzenie ICLM-ICOM w Paryżu

W dniach 26 września – 2 października 1982 r. odbyło się w Paryżu V Doroczne Zgromadzenie (Assemblée annuelle) ICLM (Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich) ICOM.

Obrady Zgromadzenia odbywały się w sali Musée National des Arts et Traditions Populaires.

W pierwszym dniu 27 września wieczorem uczestnicy zostali przyjęci przez zastępcę Mera Paryża, p. Collet w Ratuszu, gdzie proszony przez Prezydium Komitetu, w odpowiedzi na przemówienie Wicemera wygłosiłem krótkie przemówienie z podziękowaniem za umożliwienie zorganizowania Konferencji w Paryżu.

Tematem obrad było zagadnienie „Pisarz, miasto i muzeum literackie”.

Wygłoszono następujące referaty:

- Dr Max Kunze, Przewodniczący ICLM: *The Partners of Literary Museums – Cooperations between Librairies and Literary Museums in the German Democratic Republic*;
  - Dr Dieter Eckhardt, Muzeum Goethego, Weimar: *L'aménagement des musées littéraires, illustré par l'exemple du réaménagement du Musée Goethe à Weimar*;
  - Ludo Simons, dyrektor Biblioteki Miejskiej w Antwerpii, Kustosz Archiwum i Muzeum Flamandzkiego życia kulturalnego: *Ville d'Henri conscience ou de Georges Bekhoud?*
  - Miroclav Jančić, Dyrektor Muzeum Literatury i Sztuki Teatralnej Bośni-Hercegowiny w Sarajewie: *Fraternité d'écrivains*;
  - Aleksander Krejn, Dyrektor Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie: *Les lieux de Pouchkine au Musée A.S. Pouchkine de Moscou*;
- Przedstawiono również dwa referaty nieobecnych na Sesji:
- Zinaidy A. Bonami, Muzeum A.S. Puszkina w Moskwie: *Musée littéraire dans le ville spirituelle de la ville*;
  - G.B. Ponomariowej, Muzeum F.M. Dostojewskiego w Moskwie: *Dostojewski et la ville. Les différentes possibilités d'exposition*;

Mój referat, zatytułowany *La Musée de la Littérature „Adam Mickiewicz” et la ville de Varsovie* wygłosiłem pierwszego dnia obrad, wywołał on ożywioną dyskusję.

Prócz członków ICLM uczestnikami Zjazdu byli dyrektorzy i kierownicy francuskich muzeów literackich, w sumie lista uczestników obejmowała 42 nazwiska.

W ramach Assemblée jeden dzień obrad (uczestniczyli w nim tylko członkowie ICLM) poświęcony był sprawom organizacyjnym. Przewodniczący Komitetu, Dr Max Kunze (NRD) odczytał sprawozdanie Prezydium za okres od ostatniego Zgromadzenia, które odbyło się w Kamenz i Dreźnie (NRD) 12–14 października roku ubiegłego. Ze sprawozdania wynika, że I tom międzynarodowego przewodnika muzeów literackich będzie w końcu 1982 r. wydrukowany w Budapeszcie w 300 lub 500 egzemplarzach i zawarte w nim będą informacje o muzeach literackich w NRD, Polsce, na Węgrzech, w Anglii, Holandii, Belgii, Norwegii, Szwajcarii, zebrane są zaś materiały dotyczące muzeów: Austrii, Irlandii i Kanady. Niestety dotąd nie zgromadzono całości materiałów dotyczących krajów frankofońskich, liczymy jednak, że z pomocą p. Lafargue z Maison Victor Hugo materiał ten będzie zredagowany w roku przyszłym. Jest już natomiast nieco materiałów dotyczących muzeów literackich w Hiszpanii.

Biuletyn nr 6 zawierający między innymi materiały z zeszłorocznego Assemblée w Kamenz i Dreźnie wyjdzie w końcu roku.

Przyjęto trzech nowych członków do ICLM: p. Elaine Paintin, kierującą działem wystaw w The British Library, Dyrektora Muzeum Balzaka w Paryżu p. Jacqueline Sarment i Dyrektora Muzeum Kleista we Frankfurcie nad Odrą – p. Barthel.

Przewodniczący dr Kunze poinformował, że statut naszego Komitetu musi zostać częściowo zmieniony w związku z wytycznymi Conseil Exécutif ICOM-u. Dyskutowano tam nad ilością członków Prezydium. W zasadzie powinno być 9 członków, jednakże w Komitetach, które nie przekraczają 100 członków wys-

tarczy, aby Prezydium składało się z 5 członków. Oczywiście w Prezydium powinny być reprezentowane różne regiony geograficzne, nie może też zasiadać tu dwóch przedstawicieli jednego kraju. Przewodniczący, sekretarz ani członek prezydium nie może pełnić swej funkcji dłużej niż przez 2 kadencje, to znaczy 6 lat. Członkowie obecnego prezydium mogą pozostać w prezydium, ale tylko w nowej funkcji tzn. przewodniczącego lub sekretarza Komitetu.

Nowością będzie możliwość pisemnego głosowania przez członków ICLM, jednakże conajmniej na dwa miesiące przed elekcją listy kandydatów powinny być rozesłane. Przewodniczący i Sekretarz będzie wybierany przez cały Komitet, nie zaś przez członków Prezydium. Są to główne zmiany w statucie. Głosujący musi być członkiem Komitetu Narodowego ICOM swojego kraju. Na Kongresie wyborczym prócz siebie można reprezentować innego członka ICOM, tylko jednak jednego z pisemnym jego upoważnieniem. Inni członkowie mogą swe głosy przekazać na piśmie, jednakże tylko na papierze przygotowanym przez Komitet Narodowy.

Aby być kandydatem trzeba mieć poparcie dwu innych członków ICLM. W celu ułatwienia wyborów Dr Kunze w imieniu aktualnego Prezydium przedstawił proponowaną listę kandydatów do nowego Prezydium z tym, że można dodawać inne jeszcze kandydatury do końca marca.

Następnie omówiono wstępnie XII Kongres ICOM Londynie w sierpniu 1983 r. Przewidziane są 4 dni na prace naszego Komitetu, program będzie rozesłany w grudniu br. Dwa dni poświęcone będą wycieczkom. Uczestnicy Assemblée zaprotestowali przeciw bardzo wysokim kosztom uczestnictwa w Kongresie, wynoszącym 125 funtów.

Dr Pfafflin z RFN przygotował tekst listu do Comité Exécutif ICOMu oraz do Komitetu przygotowującego Kongres w Londynie, który poddany został pod głosowanie i uchwalony jednomyślnie. List ten stwierdza, iż wysokość wpisowego znacznie ograniczy możliwość uczestnictwa członków ICOM w Kongresie i proponuje jego zredukowanie.

Dr Kunze poinformował następnie, że w dniach od 8 do 12 grudnia br. w Kalkucie odbędzie się konferencja muzeów literackich Azji zorganizowana przez Dyrektora Muzeum R. Tagore, Samora N. Bhowmika. Za pobyt płaci rząd Bengalii Wschodniej, Dr Kunze będzie na niej reprezentował nasz Komitet. Konferencja ma na celu ukazanie różnych form muzeów literackich Azji i ich humanistycznych walorów. W po-

zostałe dni zorganizowano interesujące wycieczki do francuskich muzeów literackich: 28 września do Rouen, gdzie odwiedziliśmy my dom-muzeum, w którym urodził się Pierre Corneille oraz jego wiejski dom w Petit Couronne pod Rouen, od 1874 r. muzeum tego pisarza. W Rouen zwiedziliśmy również mieszkanie, w którym urodził się Gustave Flaubert, zajmuje ono część czynnego do dziś szpitala. Mieści się w nim Muzeum Flauberta i historii medycyny – ojciec pisarza był tu długoletnim ordynatorem. Zwiedziliśmy również, Muzeum Victora Hugo – Vacquerie w Villequier.

29 września zwiedziliśmy dom-muzeum Marcela Prousta w Illiers, Katedrę w Châtres, następnie byliśmy obecni na wernisażu wystawy – ilustracji Luis Marsans'a do „Poszukiwań straconego czasu” Prousta w Maison Balzac w Paryżu zorganizowanej tam specjalnie z okazji naszego Kongresu.

30 września pojechaliśmy do Nohant, gdzie zwiedziliśmy interesujący pałac-muzeum poświęcony Georges Sand i wysłuchaliśmy koncertu chopinowskiego. Obejrzeliliśmy również freski romańskie w kościele Vic. Pokazano nam również zbiory Musée Carnavalet w Paryżu.

Zjazd zakończył się zwiedzaniem Maison Victor Hugo w Paryżu, które to muzeum było organizatorem Assemblée. Przygotowała je głównie p. Jacqueline Lafargue, członek Prezydium ICLM, kustosz Maison Victor Hugo.

*Oprac. Janusz Odrowąż-Fieniążek*

## Podstawowa bibliografia muzeologiczna

Wiosną 1982 r. Dział Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków, w ramach wieloletniej współpracy z Centre de Documentation UNESCO-ICOM, otrzymał opracowaną przez ten Ośrodek *Bibliographie muséologique de base*. Wobec tego, że jest to odbitka kserograficzna należy sądzić, że jedynie niewiele jej egzemplarzy znajduje się w posiadaniu instytucji oraz zainteresowanych osób. Doceniając znaczenie tej publikacji, która zawiera podstawowe tytuły prac z tej dziedziny Redakcja zdecydowała się przedrukować ją w „Muzealnictwie”.

Od 1969 r. obejmując kolejne lata ukazuje się *Bibliographie muséologique internationale* nadsyłana przez kraje całego świata do Ústřední Muzeologický Kabinet przy Muzeum Narodowym w Pradze, a stamtąd po opracowaniu redakcyjnym przekazywana jest do Centre de Documentation, gdzie wydawana jest jako *Supplément aux Nouvelles de l'ICOM*.

Inicjatorką wydawania międzynarodowej bibliografii była M-me Yvonne Oddon, ówczesny szef Centre de Documentation muséographique UNESCO-ICOM, a obecnie kontynuują to zadanie Panie dyr. Paulette Olcina i Anne Raffin z tego samego Ośrodka dokumentacji w Paryżu, funkcję zaś naczelnego redaktora pełni Václav Pupal.

Wobec tego, że wśród wymienionych pozycji *Bibliographie muséologique de base* muzealnictwo polskie reprezentowane jest jedynie dwiema pracami, redakcja „Muzealnictwa” zdecydowała się na opracowanie wykazu ważniejszych publikacji z tej dziedziny piśmiennictwa polskiego. Tym bardziej, że *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1945–1972*, której dalsza część ukaże się wkrótce, ograniczona jest ściśle wydawcą czyli muzeum i tym samym nie zawiera pozycji z dziedziny muzealnictwa publikowanych w drukach zwartych i czasopismach firmowanych przez inne instytucje.

Zamieszczony poniżej wybór bibliografii muzealnictwa polskiego nie obejmuje przewodników po muzeach, katalogów wystaw ani zbiorów. Starano się uwzględnić tylko te pozycje, które obejmują zagadnienia ogólne. Być może, że niektóre z ważnych prac

uszły uwadze, inne mniej wartościowe zostały wymienione. Jest to jednak prawie nieuniknione, gdy dokonuje się selekcji i wyboru.

Układ prezentowanej *Podstawowej bibliografii muzeologicznej* jest znacznie uproszczony w stosunku do *Międzynarodowej bibliografii muzealnictwa*. Schemat wzorowany na *Bibliographie muséologique de base* został ograniczony do kilku haseł głównych a w ich obrębie niewielkiej liczby podrzędnych. Sprawia to podstawową trudność w klasyfikacji zebranego materiału.

Redakcja „Muzealnictwa” serdecznie dziękuje Paniom Paulette Olcina i Anne Raffin za przesłaną *Bibliographie muséologique de base*, która umożliwi polskim muzeologom poznanie światowej literatury z tej dziedziny.

### Przypisy

1. Laskowska Maria, Pawłowska-Wilde Beata. *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1945–1972. Druki zwarte i ciągłe*. „Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków”, seria B, t. 38: 1974, cz. 1A i 1B ss. 354; cz. 2 indeksy ss. 71; za lata 1973–1982 złożona do druku.

# Bibliographie muséologique de base

Au printemps 1982, le Département de la Muséologie du Centre de Documentation des Monuments a reçu dans le cadre de sa coopération de longues années avec le Centre de Documentation UNESCO-ICOM, la *Bibliographie muséologique de base*, élaborée par ce Centre. C'est une copie xérographique, nous supposons donc qu'un petit nombre seulement d'institutions et de personnes intéressées sont en possession de celle-ci. Appréciant hautement l'importance de cette bibliographie d'ouvrages muséologiques fondamentaux, la Rédaction a décidé de la réimprimer dans les colonnes de „Muzealnictwo”.

La *Bibliographie muséologique internationale* est publiée depuis 1969. Les pays du monde entier l'envoient à Ústřední Museologický Kabinet auprès du Musée National de Prague et de là elle est transmise au Centre de Documentation qui la rend publique sous forme de Supplément aux Nouvelles de l'ICOM. Mme Yvonne Oddon, à l'époque-chef du Centre de Documentation Muséologique UNESCO-ICOM, a été initiatrice de la publication d'une bibliographie internationale, à présent Mmes Paulette Olcina et Anne Raffin de ce même Centre de Documentation de Paris poursuivent la tâche. M. Vac-láv Pubal assume la fonction de rédacteur en chef.

Étant donné que la muséologie polonaise n'est représentée que par deux ouvrages dans la *Bibliographie muséologique de base*, la rédaction de „Muzealnictwo” a décidé d'élaborer une bibliographie de plus importants ouvrages muséologiques polonais, d'autant plus que la Bibliographie couvrant des publications muséales en Pologne dans la période de 1945 à 1972<sup>1</sup>, et dont la suite doit paraître prochainement, ne présente pas d'ouvrages muséologiques publiés par des institutions autres que les musées.

La bibliographie choisies d'ouvrages muséaux polonais présentés ci-dessous, ne renferment pas de guides de musées, de catalogues d'expositions et de collections. On n'a énuméré que les travaux consacrés aux problèmes de nature générale.

Il est probable que certains ouvrages importants ont échappé à l'attention et d'autres, d'une moindre valeur, ont été mentionnés. Cette erreur est pourtant difficile à éviter quand on procède à la sélection.

La composition de la *Bibliographie muséologique de base* en question paraît considérablement simplifiée par rapport à la *Bibliographie muséologique internationale*. Le schéma se limite à quelques mots-souches principaux et à un petit nombre de subordonnés.

Il en résulte une difficulté principale pour classer des documents ramassés.

La rédaction de „Muzealnictwo” remercie Mme Paulette Olcina et Mme Anne Raffin pour l'envoi de la *Bibliographie muséologique de base*, élaboration, qui permettra aux muséologiques polonais de se mettre au courant des publications mondiales, à ce sujet.

## Przypisy

1. Laskowska Maria, Pawłowska-Wilde Beata. *Bibliographie d'édicions museales en Pologne de 1945 a 1972*. Imprimés compacts et continus. "Bibliothèque de Muséologie et de Protection des Monuments", série B v. 38: 1974 part 1A, 1B p. 354; ind. p. 71. La Bibliographie couvrant la période de 1973 à 1982 est donnée à imprimer.

## Bibliografia przygotowana przez Ośrodek Dokumentacji Unesco-Icom

Niniejsza bibliografia podstawowych prac na tematy muzeologiczne opracowana przez dokumentalistów z Ośrodka Dokumentacji UNESCO-ICOM stawia sobie za cel ułatwienie studiów i badań wszystkim zainteresowanym problemami muzeologii lub muzeografii. Jej pierwsza wersja była opracowana w 1969 r. i miała stanowić zbiór podstawowych dokumentów dla bibliotek muzealnych i ośrodków kształcenia zawodowego. Od tego czasu literatura w zakresie muzeologii wzbogaciła się tak dalece, że dokonanie pewnej selekcji w zbiorach Ośrodka i przedstawienie jedynie prac, które uważane są obecnie za zasadnicze, wydało nam się działaniem pożytecznym. Jak wynika z tytułu, lista pozycji nie mogłaby być wyczerpująca. Niemniej jednak, jeśli chodzi o badania o charakterze specyficznym, Ośrodek ma do dyspozycji dla swoich czytelników i korespondentów bibliografię dotyczące dziedzin specjalistycznych.

Niniejsza bibliografia zawiera tytuły książek, podręczników, sprawozdań, jak również artykułów publikowanych w czasopismach, które winny znaleźć się na półkach wszystkich bibliotek muzealnych i instytutów kształcenia muzeologicznego.

## Bibliographie préparée par le Centre de Documentation Unesco-Icom

Faciliter la tâche de tous ceux que leurs études ou leurs recherches amènent à s'intéresser aux problèmes de muséologie ou de muséographie, tel est le but de cette bibliographie d'ouvrages muséologiques fondamentaux, préparée par les documentalistes du Centre de Documentation Unesco-Icom.

Une première version en avait été élaborée en 1969 afin de permettre aux bibliothèques de musée et aux centres de formation professionnelle de constituer un fonds documentaire de base. Depuis, la littérature muséologique s'est enrichie dans de telles proportions qu'il nous a paru utile d'opérer une sélection dans les collections du Centre et de ne présenter que les ouvrages considérés aujourd'hui comme essentiels. Par définition, cette liste de références ne saurait être exhaustive. Mais, pour toute recherche spécifique, le Centre tient à la disposition de ses lecteurs et correspondants des bibliographies couvrant des domaines spécialisés.

Cette bibliographie comporte des livres, des manuels, des comptes rendus ainsi que des articles de périodiques qui devraient trouver leur place sur les rayons de toutes les bibliothèques de musée et instituts de formation muséologique.

# Classification de la bibliographie

## Układ bibliografii

- I. Muséologie générale / Muzeologia – ogólnie
- II. Protection du patrimoine culturel et naturel / Opieka nad dziedzictwem kultury i przyrody
- III. Musée et société / Muzeum a społeczeństwo
  - a) Histoire des musées / Historia muzeów
  - b) Rôle du musée / Rola muzeów
- IV. L'institution muséale / Muzea
  - a) Gestion / Kierownictwo
  - b) Personnel / Personel
  - c) Bâtiment et équipement / Budynki i wyposażenie
- V. Les collections / Zbiory
  - a) Acquisition / Nabytki
  - b) Documentation / Dokumentacja
  - c) Recherche / Badania
  - d) Conservation / Konserwacja
    - 1. Environnement muséal / Otoczenie muzealne
    - 2. Sécurité / Bezpieczeństwo
    - 3. Conservation et restauration / Konserwacja i restauracja
- VI. Musée, communication et interprétation / Muzeum, informacja i interpretacja
  - a) Le public / Publiczność
  - b) L'exposition / Wystawy
  - c) Education et action culturelle / Wychowanie i działalność kulturalna

## I. Museologie generale / General museology

The African museum in quest of its future direction. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 28, n. 4, 1976, p. 185—219, ill.)

Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West) [par] Herrmann Auer, Kurt Böhner, Gert von der Osten [et al.] Bonn-Bad Godesberg, Deutsche Forschungsgemeinschaft, 1974. 208 p.

Introduction to museum work [by] G. Ellis Burcaw. Nashville, The American Association for State and Local History, 1975. VI, 202 p. ill., bibliogr.

LEWIS, Ralph L. Manual for museums. Washington, National Park Service, 1976, XIII, 413 p., ill., bibliogr.

Modern museum. Organisation and practice in India, by Smita J. Baxi & Vinod P. Dwivedi, with a foreword by Dr. Grace Morely. New Delhi, Abhinav Publications, 1973. xv, 208 p., ill. Le musée africain à la recherche de son avenir. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 26, n. 4, 1976, p. 181—215, ill.)

Museologie. Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet vom Deutschen Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission vom 8. bis 13. März 1971 in München. Köln, Deutsche UNESCO – Kommission, Pullach/München, Verlag Dokumentation, 1973. 112 p. (Seminarbericht der Deutschen UNESCO-Kommission, 18)

Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums [ed. by] Gerhard Bott. Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1970. 311 p., ill.

Museums for the 1980's. A survey of world trends, by Kenneth Hudson, with a foreword by Georges Henri Rivière... Paris, Unesco, & London, Macmillan Press, 1977. IX, 198 p., ill., bibliogr.

Museums in motion. An introduction to the history and function of museums. [by] Edward P. Alexander... Foreword by William T. Alderson. Nashville, American Association for State and Local History, 1979. XII, 308 p., ill.

NICOLESCU, Corina. Muzeologie generală. București, Editura didactică și pedagogică, 1975. 169 p., ill., plans.

OSTEN, Gert von der. Museum für eine Gesellschaft von morgen. Ansätze. Köln, Wienand Verlag, 1971. 191 p.

Small museums – scope, needs and organization. Proceedings of the 1974 All India Museums Conference held at Mathura, October 9–13, in honor of the Centenary of the Government Museum, Mathura. Editor, O.P. Agrawal... New Delhi, Museums Association of India, 1975. 124 p.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. Úvod do muzeologie. Brno, Filoso-

fická Fakulta University Jana Evangelisty Purkyně v Brně, 1972. 118 p., bibliogr.

Unesco. Musées, société, connaissances (Museums society, knowledge. (Cahiers d'histoire mondiale / Journal of world history / Cuadernos de historia mundial, Neuchâtel, Unesco, v. 14, n. 1, 1972. 205 p., ill.)

Unesco. L'organisation des musées. Conseils pratiques. Paris, Unesco, 1960, 202 p., ill., bibliogr. (musées et monuments, 9)

Unesco. The organization of museums. Practical advice. 4th ed. Paris, Unesco, 1978. 188 p., ill., bibliogr. (Museums and monuments, 9)

## II. Protection du patrimoine culturelle naturel / Protection of the cultural and natural heritage

Council of Europe / Conseil de l'Europe. European convention on the protection of the archaeological heritage / Convention européenne pour la protection du patrimoine archéologique Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1969. 11 p. (Européenne treaty series / Série des traités européens, 66)

Icom. Ethique des acquisitions / Ethics of acquisitions. Paris Icom [1971] 8 p.

Icom. La protection du patrimoine culturel. Manuel des législations nationales, préparé par Bonnie Burnham. Tunis, Cérès Productions [pour I'com], 1974. 207 p., bibliogr.

Icom. The protection of cultural property. Handbook of national legislations, comp. by Bonnie Burnham. Tunis, Cérès Productions [for] Icom, 1974. 206 p., bibliogr.

The International and national protection of movable cultural property. A comparative study [by] Sharon A. Williams... Dobbs Ferry, N.Y., Oceana Publications, 1978, XVII, 302 p.

Le problème des faux en matière artistique, par Jean Chatelain... Etude élaborée à la demande de la Commission des Communautés Européennes. Bruxelles, Commission..., 1979. 190 p.

Unesco. Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage, adopted by the General Conference at its seventeenth session, Paris, 16 Nov. 1972... / Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, adoptée par la Conférence générale à sa dix-septième session, Paris, 16 nov. 1972... Paris, Unesco, 1972. 60 p. (Text also in Spanish and Russian / Texte également en espagnol et russe)

Unesco. Convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property, adopted by the General Conference at its sixteenth session, Paris, 14 November 1970... / Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens cultures, adoptée par la Conférence générale à sa seizième session, Paris, le 14 novembre 1970... Paris, Unesco, 1970. 23 p. (Text also in Spanish and Russian / texte également en espagnol et russe)

Unesco. Final act of the inter-governmental conference on the protection of cultural property in the event of armed conflict, The Hague, 1954... / Acte final de la Conférence intergouvernementale sur la protection des biens cultures en cas de conflit

armé, La Haye, 1954... Paris, Unesco, 1954. 83 p. (Text also in Spanish and Russian / Texte également en espagnol et russe) Unesco. La protection du patrimoine culturel mobilier. Recueil de textes législatifs. Paris, Unesco, 1979. 362 p.

Unesco. Les techniques de protection des biens culturels en cas de conflit armé, par H. Lavachery et A. Noblecourt. Paris, Unesco, 1954. 222 p., ill. (Musées et monuments, 8)

Unesco. Protection of cultural property in the event of armed conflict, by A. Noblecourt... Paris, Unesco' 1958. XIX, 346 p., ill. (Museums and monuments, 8)

Unesco. Recommendation concerning the international exchange of cultural property adopted by the general Conference at its nineteenth session Nairobi 26 Nov. 1976... / Recommandation concernant l'échange international de biens culturels adoptée par la Conférence générale à sa dix-neuvième session Nairobi, 26 nov. 1976... Paris, Unesco, 1976. 23 p. (Text also in Spanish, Russian and Arabic / texte également en espagnol, russe et arabe)

Unesco. Recommendation concerning the preservation of cultural property endangered by public or private works, adopted by the General Conference at its fifteenth session, Paris, 19 November 1968... / Recommandation concernant la préservation des biens culturels mis en péril par les travaux publics ou privés, adoptée par la Conférence générale à sa quinzième session, Paris, 19 novembre 1968. Paris, Unesco, 1968. 26 p. (Text also in Spanish and Russian / Texte également en espagnol et en russe)

Unesco. Recommendation for the protection of movable cultural property, adopted by the General Conference at its twentieth session, Paris, 28 Nov. 1978... / Recommandation pour la protection des biens culturels mobiliers, adoptée par la Conférence générale à sa vingtième session, Paris, 28 nov. 1978... Paris, Unesco, 1978. 39 p. (Text also in Spanish, Russian and Arabic / Texte également en espagnol, russe et arabe)

Unesco. Recommendation on international principles applicable to archaeological excavations, adopted by the General Conference at its ninth session, New Delhi, 5 December 1956... / Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques, adoptée par la Conférence générale à sa neuvième session, New Delhi, 5 décembre 1957... Paris, Unesco, 1956. 19 p. (Text also in Spanish and Russian / Texte également en espagnol et en russe) Union internationale pour la conservation de la nature et de ses ressources. Convention sur le commerce international des espèces sauvages de flore et de faune menacées d'extinction... (Bulletin UICN, Morges, v. 4, n. 3, mars 1973, suppl. 12 p.)

## III. Musée et société / Museums and society

### a) Histoire de musées / History of museums

BAZIN, Germain. Le temps des musées. Liège-Bruxelles, De-soer, 1967. 302 p., ill.

BAZIN, Germain. The museum age. New York, Universe Books, 1967. 302 p., ill.

RIPLEY, Dillon. The sacred grove. Essays on museums. New York, Simon and Schuster, 1969. 159 p.

TAYLOR, Francis Henry. The taste of angels. A history of art collecting from Rameses to Napoleon. Boston, Little, Brown & Co., 1948. XXI, 661 p., ill., bibliogr.

WITTLIN, A.S. Museums: in search of a useable future. Cambridge, M.I.T. Press, 1970. xvii, 300 p.

#### b) Rôle du musée / Role of museums

Icom. Les musées de sciences dans les pays en voie de développement [par] Frank Greenaway, en collaboration avec Torsten Althin, W.T. O'Dea & W. Stephen Thomas. Paris, Conseil international des musées, 1962. VI, 77 p.

Icom. Les problèmes des musées dans les pays en voie de développement rapide. [Colloque organisé par le Conseil international des musées, Neuchâtel, 17-25 juin 1962] Berne - Paris, Icom, 1964. 92 p. (Travaux et documents muséographiques, 1)

Icom. Museums and cultural exchange. Papers from the 11th General Conference of Icom, Moscow, 23-29 May, 1977 / Musées et échanges culturels. Actes de la 11ème Conférence générale de l'Icom, Moscou, 23-29 mai 1977. Paris, Icom, 1979. VI, 150 p., ill.

Icom. Science museums in developing countries [by] Frank Greenaway, with additional chapters by Torsten Althin, W.T. O'Dea & W. Stephen Thomas. Paris, International Council of Museums, 1962. VI, 66 p.

Icom. The museum and the modern world. Papers from the 10th General Conference of Icom/Le musée et le monde moderne. Actes de la 10ème Conférence générale de l'Icom [Copenhague, juin 1974] Oxford, Parchment [for Icom] 1975. 119 p., ill.

Icom. The problems of museums in countries undergoing rapid change. [Symposium organized by the International Council of Museums, Neuchâtel, 17-25 June 1962] Berne-Paris, Icom, 1964. 94 p. (Reports and papers on museums, 1)

Museums and the environment: a handbook for education... [ed. by Ruth Norton Oliver] Washington, American Association of Museums, 1971. XV, 261 p., ill.

Natural history museums and the community. Symposium held in Oct. 1969 at the Swedish Museum of Natural History (Naturhistoriska riksmuseet) in Stockholm. Oslo-Bergen-Tromsø, Universitetsforlaget, 1973. 118 p.

On understanding art museums. [Edited by Sherman E. Lee], Englewood Cliffs, Prentice Hall [for the] American Assembly, Columbia University, 1975. VII, 216 p.

Problèmes du musée d'art contemporain en Occident. (Museum, Paris, Unesco, v. 24, n. 1, 1972, p. 1-59, ill.)

Problems of the museum of contemporary art in the West. (Museum, Paris, Unesco, v. 24, n. 1, 1972, p. 1-59, ill.)

Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui. Table ronde organisée par l'Unesco, Santiago du Chili, 1972, (Museum, Paris, Unesco, v. 25, n. 3, 1973, p. 125-204, ill.)

The Role of museums in today's Latin America. Round table organized by Unesco, Santiago (Chile), 1972. (Museum, Paris, Unesco, v. 25, n. 3, 1973, p. 125-204, ill.)

Unesco. Colloque international sur les musées dans le monde d'aujourd'hui, 24-28 nov. 1969. Rapport final... Paris, Unesco, 1970. 41 p. (Doc. SHC/MD/8)

Unesco. International symposium on museums in the contem-

porary world, 24-28 Nov. 1969. Final report... Paris, Unesco, 1970. 44 p. (Doc. SCH/MD/8)

VARINE-BOHAN, Hughes de. Le musée moderne: conditions et problèmes d'une rénovation. (Museum, Paris, Unesco, v. 28, n. 3, 1976, p. 126-139, ill.)

VARINE-BOHAN, Hughes de. The modern museum: requirements and problems of a new approach. (Museum, Paris, Unesco, v. 28, n. 3, 1976, p. 130-143, ill.)

Völkerkundemuseen morgen - Aufgaben und Ziele. (Zeitschrift für Ethnologie, Braunschweig, v. 101, n. 2, 1976, p. 198-313, ill.)

## IV. L'institution muséale / The Museum

### a) Gestion / Management

Assurance/Insurance. (Nouvelles de l'Icom/Jcom News, Paris, v. 27 n. 3/4, 1974, p. 48-60 76-87, bibliogr.) [Articles par L. Monreal, H. Landais, I' Pfeffer...]

GUTHE, Carl E. So you want a good museum. A guide to the management of small museums. Repr. ed., Washington, the American Association of Museums, 1973. III, 37 p.

HARRISON, Raymond O. The technical requirements of small museums, with an appendix on small art gallery requirements by A.F. Key. Rev. ed. Ottawa Canadian Museums Association, 1969. 27 p., ill., plans. (Technical paper, 1)

HENDON, William S. Analyzing an art museum. New York, Praeger, 1979. XVI, 263 p.

MacBEATH, George & GODDING S. James, ed. Basic museum management. Ottawa, Canadian Museums Association, 1969. 80 p. ill., bibliogr.

Thoughts on museum planning. Austin, Texas Historical Commission, 1978, 20 p. (Texas Historical Commission Reference Series, 3)

### b) Personnel

Brno: Education in museology. On the 10th anniversary of the foundation of the museological department of the philosophical faculty of the Jan Evangelista Purkyně University in Brno [par] Zbyňek Zbyslav Stranský. (Muzeologické Sešity, Brno, n. 5, suppl. 2, 1974, 52 p., ill.)

BURNS, William A. Your future in museums. New York, Richards Rosen Press, 1967. 154 p., ill.

ICCROM. Répertoire international des institutions donnant une formation pour la conservation des biens culturels / International index on training in conservation of cultural property, comp. by Cynthia Rockwell in collab. with Gaël de Guichen & Victoria Richardson... Printed with financial assistance from Unesco. Rome, ICCROM, 1978. 140 p., ill.

Icom. La formation professionnelle dans le monde. Etat actuel du problème / Professional training of museum personnel in the world. Actual state of the problem. Paris, Icom, Unité de formation professionnelle, 1972. 85 p., bibliogr.

Icom. Principes pour l'établissement d'une éthique de la profession muséale [par] S.A. Baghli. Paris, Icom., 1974. 5 p.

Personnel policies for museums: a handbook for management, by Ronald L. Miller... Washington, American Association of Museums, 1980. XI, 184 p.



Training for the museum professional, Australian Unesco Seminar University of Melbourne 20-22 Aug. 1973. Canberra Australian Government Publishing Service, 1975. VII, 80 p.

**c) Batiment et équipement / Building design; equipment**

BELL, James A.M. Museum and gallery building: a guide to briefing and design procedure. (*Museums Association Information Sheet*, London, n. 14, Nov. 1972, 7 p., bibliogr.)

Guide pour la conception architecturale des établissements muséologiques. Québec, Direction des musées et centres d'exposition, 1979. 53 p., ill., bibliogr.

MINISSI, Franco. Conservazione dei beni storico artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione. Roma, De Luca ed., 1978. [153] p. ill.

Musée et architecture. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 125-280, ill., plans, bibliogr.)

Musées-muséographie. Numéro conçu par Armelle Lavalou et Philippe Chaix. (*Techniques et architecture*, Paris, n. 326, sept. 1979, 128 p., ill., plans.)

Museum architecture. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 125-280, ill., plans, bibliogr.)

Museum architecture. Proceedings of the All India Museums Conference, New Delhi, Feb. 1-4, 1971. New Delhi, Museums Association of India [1972] ill, 91 p., ill.

La programmation pour les musées. (*Museum*, Paris Unesco, v. 31, n. 2, 1979, p. 70-144, ill.)

Programming for museums. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 31, n. 2, 1979, p. 70-144, ill.)

Raum, Objekt und Sicherheit im Museum. Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees des Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz Vom 9. bis 15. Mai 1976 am Bodensee. München, Icom Deutsches Nationalkomitee, 1978. 220 p., ill.

STANSFIELD, G. The storage of museum collections. (*Museums Association Information Sheet*, London, Nov. 1974, 5 p., bibliogr.)

Unesco. La mise en réserve des collections de musée [par] E. Verner Johnson & Joanne C. Horgan. Paris Unesco 1980. 59 p. ill. bibliogr. (*Cahiers techniques: Musées et monuments*, 2)

Unesco. Museum collection storage [by] E. Vener Johnson & Joanne C. Horgan. Paris, Unesco 1979. 56 p. ill. bibliogr. (*Technical handbooks for museums and monuments*, 2)

## V. Les collections / Collections

### a) Acquisition

Icom. Ethique des acquisitions / Ethics of acquisition. Paris, Icom [1971] 8 p.

STURTEVANT, William C. Guide to the fielded collection of ethnographical specimens. 2nd ed. Washington, Smithsonian Institution, 1977. 42 p. (*Smithsonian information leaflet*, 503)

Unesco. L'archéologie subaquatique. Une discipline naissante. Paris, Unesco, 1973. 322 p., ill. (*Musées et monuments*, 13)

Unesco. Field manual for museums. Paris, Unesco, 1970. 171 p., ill. (*Museums and monuments*, 12)

Unesco. Musées et recherches sur le terrain. Paris, Unesco, 1970. 180 p., ill. (*Musées et monuments*, 12)

Unesco. Underwater archaeology. A nascent discipline. Paris, Unesco, 1972. 306 p., ill. (*Museums and monuments*, 13)

### b) Documentation

ANDERSON, Linda M. Libraries for small museums. Columbia, Univ. of Missouri Museum of Anthropology, 1972. 80 p. Automated cataloguing for museum collections: a model for decision and a guide to implementation, by Philip S. Humphrey & Ann C. Clausen. Lawrence, Kansas, Association of Systematics collections, 1977. VI, 79 p.

A Bibliography on historical organization practices. Documentation of collections, comp. by Rosemary S. Reese. Ed. by Frederick L. Rath, Jr. & Merrillyn Rogers O'Connell. Nashville, American Association for State and Local History, 1979. XI, 218 p.

CHENHALL, Robert G. Museum cataloging in the computer age... Nashville, American Association for State and Local History, 1975. 261 p., ill.

Computers and their potential applications in museums; a conference sponsored by the Metropolitan Museum of Art... 1968. New York, Published for the Museum by Arno Press, 1968, XX, 402 p., ill.

DE SILVA, H. Guide to curators: 1. Registration procedure. [Colombo] Department of National Museums, 1970. 40 p., multigr.

Documentation in museums. Proceedings of the 1973 All India Museums Conference held at Mysore, Sept. 19-23, 1973. Ed. by O.P. Agrawal. New Delhi, Museums Association of India, 1974. VII, 140 p.

Icom. Ethnic musical instruments / Instruments de musique ethnique. Identification. Conservation. [ed. by] Jean Jenkins. London, Hugh Evelyn for the International Council of Museums, 1970. 59 p., ill.

Musées et ordinateurs. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 30, n. 3/4, 1978, p. 130-224, ill.)

Museum registration methods [by] Dorothy H. Dudley, Irma Bezold Wilkinson [et al.] 3rd ed. rev. Washington, American Association of Museums, 1979. IX, 437 p., ill., bibliogr.

Museums and computers. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 30, n. 3/4, 1978, p. 130-224, ill.)

Nomenclature for museum cataloging. A system for classifying manmade objects [by] Robert G. Chenhall. Nashville, American Association for State and Local History, 1978. VIII, 512 p.

ODDON, Yvonne. Elements of museum documentation... / Eléments de documentation muséographique... Jos, Jos Museum, Training Centre for Museum Technicians / Centre de formation de techniciens de musées, 1968. 68 p., ill. (Trad. en espagnol: Doc. Unesco RM/PP/Consultant, abril de 1970, Anexo 3)

Patrimoine culturel et traitement informatique. (*Informatique et sciences humaines*, Paris, n. 37-38, 1978, 185 p., ill.)

Registration methods for the small museum. A guide for historical collections, [by] Daniel B. Reibel. Nashville, American Association for State and Local History, 1978. 160 p., ill.

Transcribing and editing oral history, by Willa K. Baum. Nashville, American Association for State and Local History, 1977. 127 p., bibliogr.

### c) Recherche / Research

Icom. *Musées et recherche. Actes de la 8ème Conférence générale, Cologne-Münich 1968 / Museums and research. Papers from the 8th General Conference...* München, Deutsches Museum for Icom, 1970. 126 p.

NEUSTUPNY, Jiří. *Museum and research* [trad. by B. Vancura] Prague, Office of Museum and Regional Work of the National Museum, 1968. 160 p. bibliogr. (*Muzejni práce / Museum work*, 13)

NEUSTUPNY, Jiří. *Muzeum a věda. Praha, Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze*, 1968. 165 p., bibliogr. (*Muzejni práce*, 13)

### d) Conservation

#### 1. Environment muséal / Museum environment

Icom. "La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art", par le groupe de travail français "Eclairage des oeuvres d'art". 2e ed. Paris, Association française de l'éclairage, 1977. 52 p., ill., plans.

JĘDRZEJEWSKA, Hanna. *Zagadnienia techniczne w muzealnictwie / Technical problems in museums.* Warszawa, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1972. 210 p., bibliogr. (*Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków*, ser. B. v. 32)

LAFONTAINE, R.H. *Recommended environmental monitors for museums, archives and art galleries / Appareils recommandés pour la vérification des conditions ambiantes dans les musées et les dépôts d'archives.* (Technical Bulletin / Bulletin technique, Ottawa, Canadian Conservation Institute, n. 3, July 1978, [44] p., ill.)

Lighting of art galleries and museums. Technical report of the Illuminating Engineering Society. London, The Illuminating Engineering Society, 1970. 31 p., bibliogr. (*IES Technical report*, 14, ill.)

MACLEOD, K.J. *Museum lighting.* (Bulletin technique / Technical Bulletin, Ottawa, Canadian Conservation Institute, n. 2, rev. ed. 1978, p. 1-14, ill.)

THOMSON, Garry. *The museum environment.* London/Boston, Butterworths... in association with The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1978. XIV, 270 p., ill. (Conservation in the arts, archeology and architecture)

#### 2. Sécurité / Security

Icom. *Museum security / La sécurité dans les musées*, by Robert G. Tillotson... edited by Diana D. Menkes... Paris, Icom, 1977. IX, 244 p., ill., bibliogr. (existe aussi en version espagnole) *Le Musée face aux vols d'objets d'art.* (Museum, Paris, Unesco v 26, n. 1, 1974, p. 1-64, ill. bibliogr.)

*Museums and the theft of works of art.* (Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 1, 1974, p. 1-64, ill., bibliogr.)

*Prévention et sécurité dans les musées.* Paris, Direction des Musées de France. Comité technique consultatif de la sécurité, 1977. 191 p. (Existe également en portugais)

*Se, men inte ta! Handbok i säkerhetsfrågor förmuseer och högskolor.* Stockholm, LUP-nämnden, 1979. 128 p., ill.

Unesco. *Guide pour la sécurité des biens culturels* [par] William A. Bostick... Paris, Unesco, 1978. 45 p., ill., bibliogr. (Protection du patrimoine culturel, Cahiers techniques: musées et monuments)

Unesco. *The guarding of cultural property* [by] William K. Bostick... Paris, Unesco, 1977. 40 p., ill., bibliogr. (Protection of the cultural heritage. Technical handbooks for museums and monuments)

#### 3. Conservation et restauration / Conservation and restoration

ALTHÖFER, Heinz. *Moderne Kunst. Handbuch der Konservierung.* Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1980. 355 p., ill.

*Application of science in examination of works of art. Proceedings of the Seminar: Sept. 15-18, 1958*, conducted by the Research Laboratory Museum of Fine Arts Boston. Boston, Museum..., 1959. XIII, 198 p., ill.

*Application of science in examination of works of art. Proceedings of the Seminar: Sept. 7-16, 1965*, conducted by the Research Laboratory, Museum of Fine Arts, Boston. Boston, Museum..., 1965. 254 p., ill.

*Application of science in examination of works of art*, ed. by William J. Young. *Proceedings of the Seminar: June 15-19, 1970* conducted by the Research Laboratory, Museum of Fine Arts, Boston. Boston Museum..., 1973. 271 p., ill.

*A Bibliography on historical organization practices. Care and conservation of collections.* Comp. by Rosemary S. Reese. Ed. by Frederick L. Rath & Merrilyn Rogers O'Connell. Nashville, American Association for State and Local History, 1977. VIII, 107 p.

*Care and preservation of museum objects* by O.P. Agrawal. New Delhi, National Research Laboratory for Conservation of Cultural Property, 1977. XII, 118 p., ill.

*Centre international pour la conservation des biens culturels et Comité de l'Icom pour les laboratoires de musées. La conservation des documents graphiques. Recherches expérimentales* par Françoise Flieder... Paris, Eyrolles [pour le] Centre... 1969. 288 p., ill. (Travaux et publications, 9)

*Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La conservation des peintures murales* par Paolo & Laura Mora, ... & Paul Philippot... Bologna, ed. Compositori [pour le] Centre..., 1977. XII, 541 p. ill., bibliogr.

*Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La conservation durant les expositions temporaires / Conservation during temporary exhibitions* [by] Karl-Werner Bachmann, Introd.: Johannes Taubert. Rome Centre..., 1975. 46 p., bibliogr.

CLAPP, Anne F. *Curatorial care of works of art on paper.* Rev. ed. Oberlin Intermuseum Conservation Association, 1973. 105 p., bibliogr.

*Conservation and restoration of pictorial art*, ed. by Norman Brommelle and Percy Smith [consisting substantially of papers presented at the Lisbon Congress of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Oct. 1972]. London/Boston, Butterworths [for] the IIC, 1976.

Conservation des biens culturels dans l'Asie du Sud et du Sud-Est. (Museum, Paris, Unesco, v. 27 n. 4, 1975, p. 154-212, ill., bibliogr.)

Conservation des images fixes [par] Danièle Schwaz avec la collaboration d'Interphotothèque. Paris, la Documentation française, 1977. 167 p., ill., bibliogr.

Conservation in South and South-East Asia. (Museum, Paris, Unesco, v. 27, n. 4, 1975, p. 154-212, ill., bibliogr.)

Conservation of iron objects found in a salty environment [by] Robert M. Organ. E.M. Nosek & J. Lehmann. Warsaw, Historical Monuments Documentation Centre, 1978. 90 p., ill.

CUNHA, George Martin & CUNHA, Dorothy Grant. Conservation of library materials. A manual and bibliography on the care, repair and restoration of library materials. 2nd ed., Metuchen, The Scarecrow Press, 1971. X, 406 p. ill., bibliogr.

Disaster planning and emergency treatments in museums, art galleries, libraries, archives and allied institutions [by] M.S. Upton & C. Pearson. Canberra, Institute for the conservation of cultural material, 1978. 54 p., ill., bibliogr.

DOWMAN, Elizabeth A. Conservation in field archaeology. London, Methuen & Co., 1970. IX, 170 p.

First aid for finds. A practical guide for archaeologists, by David Leigh [et al.] Southampton, Rescue & Department of Archaeology, University of Southampton, 1972. [39] p. (Rescue publication, 1)

Freeze-drying biological specimens: a laboratory manual, by Rolland O. Hower... Introduction by R.H. Harris... Washington, Smithsonian Institution Press, 1979. 196 p., ill.

GULDBECK, Per Ernst. The care of historical collections. A conservation handbook for the non specialist. Nashville, American Association for State and Local History, 1972. XVII, 160 p., ill.

Icom. Preservation and restoration of musical instruments. Provisional recommendations [by] J.A. Berner, J.H. van der Meer and G. Thibault. London, Evelyn Adams & Mackay for Icom, 1967. 77 p., ill. (Reports and papers on museums, 2)

Icom. Problems of conservation in museums / Problèmes de conservation dans les musées... London, Allen & Unwin & Paris, Eyrolles [for Icom] 1969. 224 p., bibliogr. (Travaux et publications, 8)

KECK, Caroline K. A handbook on the care of paintings for historical agencies and small museums. Cooperstown, American Association for State and Local History, 1965. XII, 132 p., ill.

KECK, Caroline K. Safeguarding your collection in travel. Nashville, American Association for State and Local History, 1970. 80 p., ill., bibliogr.

København. Nationalmuseet. Bevaring af gamle tekstiler [by] Karen Jacobi, Minna Kragelund & Else Østergard. København, Nationalmuseet, 1978. 160 p., ill. (Museumstekniske studien / Studies in museum technology, 2)

KÜHN, Hermann. Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten mit Materialkunde und Einführung in künstlerische Techniken. München, Keysersche Verlagsbuchhandlung, 1974. 509 p., ill.

MÜHLETHALER, Bruno. Kleines Handbuch der Konservierungstechnik. Eine Anleitung zur Aufbewahrung und

Pflege von Kulturgut für Sammler und Konservatoren von Museen. Bern & Stuttgart, Paul Haupt..., 1967. 137 p.

ORGAN, R.M. Design for scientific conservation of antiquities. London, Butterworths, for the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1968. XI, 497 p., ill.

PLENDERLEITH, H.J. La conservation des antiquités et des oeuvres d'art. Trad. de l'anglais par Paul Philippot. Paris, Eyrolles, pour le Centre international d'études pour la conservation des biens culturels et le Comité de l'Icom pour les laboratoires de musée, 1966. 400 p., ill. (Travaux et publications, 6)

PLENDERLEITH, H.J. & WERNER, A.E.A. The conservation of antiquities and works of art. Treatment, repair and restoration. 2nd Ed., London, Oxford, University Press, 1971. XIX, 394 p., ill.

The preservation and restoration of sound recordings, by Jerry McWilliams. Nashville, American Association for State and Local History, 1979. XI, 138 p., bibliogr.

Stockholm. Nordiska museet. Bilden räddas. Tillvaratagande och restaurering av gamla glasplatar och fotografier [par] Irene Mattsson. Stockholm, Nordiska..., 1979. 89 p., ill.

Textile conservation, edited by Jentina E. Leene... London, Butterworths [for] the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1972. 275 p., ill., bibliogr.

The treatment of stone. Proceedings of the Meetings of the Joint Committee for the conservation of stone, Bologna, Oct. 1-3, 1971 (ICOM, ICOMOS, International Centre for Conservation - Working group on the treatment of stone), ed. by R. Rossi-Manaresi & G. Torraca. Bologna, Centro per la conservazione delle sculture all'aperto, 1972. 280 p., ill. (Rapporti della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, 14)

Unesco. An introduction to conservation of cultural property, by Bernard M. Feilden. Paris, Unesco, 1979. 83 p., bibliogr.

Unesco. Conservation standards for works of art in transit and on exhibition [by] Nathan Stolow. Paris, Unesco, 1979. 129 p., ill. (Museums and monuments, 17) (Exists also in French)

Unesco. La préservation des biens culturels, notamment en milieu tropical. Ouvrage rédigé en coopération avec le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome (Italie). Paris, Unesco, 1969. 363 p., ill. (Musées et monuments, 11) (Existe également en espagnol)

Unesco. The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions. Prepared in co-operation with the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Rome, Italy. Paris, Unesco, 1968. 341 p., ill. (Museums and monuments, 11) (A so in Spanish)

WATERER, John W. A guide to the conservation and restoration of objects made wholly or in part of leather... London, G. Bell & Sons for IIC, 1972. X, 57 p., ill., bibliogr.

## VI. Musée, communication et interprétation (Museums, Communication and Interpretation)

### a) The public / Le public

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. 2e ed. rév. et augm. Paris, ed. de Minuit, 1969. 248 p.

DIXON, Brian, COURTNEY, Alice E. & BAILEY, Robert H. The museum and the Canadian public / Le musée et le public canadien... Toronto, Culturcan Publications for Arts and Culture Branch, Department of the Secretary of State, Government of Canada, 1974. 381 p.

FRESE, H.H. Anthropology and the public: the role of museums. Leiden, E.J. Brill, 1960. VIII, 254 p., ill. (*Mededelingen van het Rijksmuseum voor volkerkunde*, Leiden, 14)

Le musée et son public... Colloque organisée par le C.N.B. / Icom / Comité national belge pour l'Icom] Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1968. 255 p.

A museum for the people; a report of proceedings at the Seminar on Neighborhood Museums, held November 20, 21 and 22, 1969 at Muse, the Bedford Lincoln Neighborhood Museum in Brooklyn, New York. Ed. by Emily Dennis Harvey and Bernard Friedberg. New York, Arno Press, 1971. XVI, 86 p., ill.

Museum und Besucher. Beiträge zur Kulturarbeit der Museen. Berlin, Institut für Museumswesen, 1976. 143 p. (*Schriftenreihe*, 7)

Museums: their new audience. A report to the Department of Housing and Urban Development by a special Committee of the American Association of Museums. Washington, AAM, 1972. IV, 112 p., ill.

Public attitudes toward modern art / Attitudes du public à l'égard de l'art moderne. [Enquête entreprise sur l'initiative du Comité international de l'Icom pour les musées d'art moderne / Study initiated by the International Icom Committee for Museums and modern art] (*Museum*, Paris, Unesco, v. 22, n. 3-4, 1969, p. 127-211, ill.)

Unesco. Recommendation concerning the most effective means of rendering museums accessible to everyone / Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous. Paris, Unesco, 1961. 11 p. (Texte également en espagnol et en russe)

#### b) L'exposition / Exhibition

CAMERON Duncan F. Problems in the language of museum interpretation. (in: *The museum in the service of man: today and tomorrow*. Papers from the 9th General Conference of Icom / Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. Actes de la 9e Conférence générale de l'Icom. Paris, Icom, 1972, p. 88-99, ill.)

CAMERON, Duncan. A viewpoint: the museum as a communication system and implications for museum education. (*Curator*, New York, v. 11, n. 1, March 1968, p. 33-40)

Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La conservation durant les expositions temporaires / Conservation during temporary exhibitions [by] Karl-Werner Bachmann. Introd. Johannes Taubert. Rome Centre... 1975. 46 p., bibliogr.

Communicating with the museum visitor. Guidelines for planning. Prepared by The Communications Design Team of the Royal Ontario Museum, Toronto/Canada, April 1976. Toronto, ROM, 1976. XX, 491 p., bibliogr.

FRITSCH, Karl-Albert. Überlegungen zum Bau von Kleindioramen. (*Veröffentlichungen aus dem Übersee-Museum in Bremen*. Bremen, s. B., v. 2, n. 3, 1971, p. 162-210, ill., bibliogr.)

GABUS, Jean. Aesthetic principles and general planning of educational exhibitions / Principes esthétiques et préparation

des expositions didactiques. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 18, n. 1, 1965, p. 2-59, ill., plans; v. 18, n. 2, 1965, p. 65-97, ill., plans)

Grundlagen der Ausstellungstätigkeit naturhistorischer Museen [par] I. Jahn & W. Freydank. Berlin, Institut für Museumswesen, 1977. v. 1, 139 p.; v. 2, 181 p., bibliogr. (*Schriftenreihe*, 8)

HARRIS, Karyn Jean. Costume display techniques... Nashville, American Association for State and Local History, 1977. v. 90 p., ill., bibliogr.

Interpretation of historic sites [by] William T. Alderson & Shirley Payne Low. Nashville, American Association for State and Local History, 1976. x, 189 p., ill., bibliogr.

KRÜGER, E.A. Grundlagen der Ausstellungstätigkeit technischer Museen. Berlin, Institut für Museumswesen, 1978. 163 p. (*Schriftenreihe*, 11)

MIHAJLOVSKAJA, A.I. Muzejnaja ekspozicija. (Organizacija i tehnika). Moskva, Naučno-issledovatel'skij institut muzevedenija, 1964. 520 p., ill.

Models in museums of science and technology / Modèles dans les musées de sciences et de techniques. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 23, n. 4, 1970-71, p. 230-273, ill.)

NEAL, Arminta. Exhibits for the small museum. A handbook... with an introductory essay by H.J. Swinney. Nashville, American Association for State and Local History, 1976. IX, 169 p. ill.

Organising exhibitions. A manual outlining the methods used to organise temporary exhibitions of works of art, by Teresa Gleadowe. London, Arts Council of Great Britain, 1975. 65 p. Preparing your exhibits: methods, materials and bibliography, ed. by George Bowditch & Holman J. Swinney. (*History News*, Nashville, v. 24, n. 9, Oct. 1969, 8 p., ill.) (*Technical leaflet*, 4)

The problems of contents. Didactics and aesthetics of modern museum exhibitions. International Museological Seminar..., [ed. by] Adán Szemere. Verszprém, Hungary, 15-26.7.1977. Budapest, Institute of conservation and methodology of museums, 1978. 330 p.

Recreating the historic house interior [by] William Seale. Nashville, American Association for State and Local History, 1979. X, 270 p., ill., bibliogr.

So you want good museum exhibitions [by] V.H. Bedekar... Baroda, Department of Museology, 1978. XI, 160 p.

STOLOW, Nathan. The technical organization of an international art exhibition: Man and his world, Expo 67, Montreal / L'organisation technique d'une exposition internationale d'art: Terre des hommes, Expo 67, Montréal. (*Museum* Paris, Unesco, v. 21, n. 3, 1968, p. 182-240, ill., plans)

Unesco. Les expositions temporaires et itinérantes. Paris, Unesco, 1965. 135 p. ill. (*Musées et monuments*, 10)

Unesco. Temporary and travelling exhibitions. Paris, Unesco, 1963. 123 p., ill. (*Museums and monuments*, 10)

#### c) Education et action culturelle / Education and cultural action

The art museum as educator. A collection of studies as guides to practice and policy... [ed. by] Barbara Y. Newsom and Adele Z. Silver. Cleveland, The Cleveland Museum of Art [for the] Council on Museums and Education in The Visual Arts, 1978. 830 p., ill.

A Bibliography of historical organization practices. Interpretation. Comp. by Rosemary S. Reese, Ed. by Frederick L. Rath & Merrilyn Rogers O'Connell. Nashville, American Association for State and Local History, 1978. IX, 90 p.

Icom. Meeting on the role of museums in education and cultural action / Colloque sur le rôle des musées dans l'éducation et l'action culturelle. Moscow-Leningrad, 14-21 May 1968. Corsham, Bath Academy of Art [for Icom] 1969. 241 p.

Icom. Museums and adult education [by] Hans L. Zetterberg... London, Evelyn, Adams & Mackay [for Icom], 1968. XI, 89 p., bibliogr. (**Reports and papers on museums**, 4)

Icom. Rôle des musées dans l'éducation des adultes [par] Hans L. Zetterberg... London, Hugh Evelyn [pour l'Icom] 1970. IX, 90 p., bibliogr. (**Travaux et documents muséographiques**, 4)

Icom. The museum in the service of man: today and tomorrow. The museum's educational and cultural role... Papers from the 9th general Conference of Icom [Paris & Grenoble, Aug.-Sept. 1971] / Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. Le rôle éducatif et culturel du musée... Actes de la 9ème Conférence générale de l'Icom [Paris & Grenoble, août-sept. 1971] Paris, Icom, 1972. 195 p., ill.

Icom. The role of museums in adult education for development. Unesco symposium organized by Icom, Malacca-Kuala Lumpur, Dec. 14-18, 1972. [New Delhi] The Icom Regional Agency, 1973. VI, 34 p.

The Modern, living museum. Some reflections and experiences. (**Museum**, Paris, Unesco, v. 27, n. 2, 1975, p. 50-89, ill.)

Musée moderne, musée vivant. Réflexions, expériences. (**Museum**, Paris, Unesco, v. 27, n. 2, 1975, p. 50-89, i ll.)

Musées et jeunes d'âge scolaire. (**Musées et collections publiques de France**, Paris, v. 111, n. 2, 1970, suppl., 64 p.)

Il Museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4, 5, 6 d c. 1971. Roma, De Luca ed., 1972. 288 p.

"Museum und Schule". (**Kunst & Unterricht**, Velber bei Hannover, n. spécial, 1976. 112 p., ill., bibliogr.)

Museumpädagogik. Museen als Bildungsstätten [ed. by] Wolfgang Klausewitz. Frankfurt am Main, Deutscher Museumsbund, 1975. 191 p., i ll.

Museums and education. Ed. by Eric Larrabee. [Papers prepared for the Smithsonian Institution Conference on Museums and education, University of Vermont, Aug. 21-26, 1966] Washington, Smithsonian Institution Press, 1968. VII, 256 p., bibliogr.

Museums and handicapped students. Guidelines for educators... Washington, Smithsonian Institution, 1977. XII, 163 p., ill. bibliogr.

Museums and the handicapped. Seminar... [organized by the Group for Educational Services in Museums], Leicester, 1975. Leicester, Leicestershire Museums Art Galleries and Records Service, 1976. 68 p., ill., bibliogr.

Die Praxis der Museumsdidaktik. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommision, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 23. bis 26 November 1971 en Essen. Köln, Deutsche UNESCO-Kommission & Pullach/München, Verlag Dokumentation. 1974. 171 p.

Pterodactyls and old lace. Museums in education. London, Evans/Methuen Educational [for] The Schools Council 1972. 95 p. ill.

ROHMEDER, Jürgen. Methoden und Medien der Museumsarbeit. Pädagogische Betreuung der Einzelbesucher im Museum, mit Karikaturen von Marie Marcks. Köln, Du Mont Buchverlag, 1977. 159 p., ill.

Die Soziale Dimension der Museumsarbeit. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen Unesco-Kommission, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 20 bis 23 Mai 1974 in Essen. Köln, Deutsche Unesco-Kommission, 1976. 170 p. (Seminarbericht der Deutschen Unesco-Kommission, 28)

Toronto. Royal Ontario Museum. Hands on. Setting up a discovery room in your museum or school. Toronto, ROM, 1979. XIII, 170 p., ill.

Keding Olofsson... Paris, Unesco, 1979. 213 p., ill., bibliogr. (Monographies sur l'éducation)

Unesco. Musées, imagination et éducation. Paris, Unesco, 1973. 162 p., ill. (**Musées et monuments**, 15)

Unesco. Museums, imagination and éducation. Paris, Unesco, 1973. 148 p., ill. (**Museums and monuments**, 15)

Unesco. Museums and children, ed. by Ulla Keding Olofsson. Paris, Unesco, 1979. 195 p., ill., bibliogr. (Monographs on education)

# Bibliografia muzealnictwa polskiego za lata 1972—1982 (wybór)

## Bibliographie de muséologie polonaise pour 1972—1982 (choix)

### I. Muzeologia — ogólnie

- Acta scansenologica. Oprac. zbiorowe. Red. Jerzy Czajkowski, Sanok, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, v. 1, 1980. 259 p., ill.; v. 2, 1981. 348 p.
- BIAŁOSZEWSKI, Bohdan & UNGER, Piotr. Izby Pamięci Narodowej. Informator. Warszawa, „Sport i Turystyka”, 1976. 108 p. ill.
- BUJAK, Jan. Muzealnictwo etnograficzne w Polsce /do roku 1939]. (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCCCXIII, Prace etnograficzne z. 8, Kraków, „PWN”, 1975. 160 p.)
- BUJAK, Jan & PILICHOWSKA, Bogdana. Zabawki ludowe, potrzeby badawcze, problemy teoretyczne, propozycje muzeologiczne. [Z zagadnień kultury ludycznej]. (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, DCLX Prace etnograficzne z. 16 Kraków, 1982, p. 7–25)
- CISEK, Maria. Muzealnictwo rzeszowskie w XXX-leciu PRL. Rzeszów, Muzeum Okręgowe, 1974. 59 p., ill.
- DURKO, Janusz. Muzea historyczne w Polsce Ludowej. (Muzealnictwo, Poznań, 1975, n. 23, p. 94–100)
- GLUZIŃSKI, Wojciech. Muzeum – przedmiot muzealny. Podstawowe pojęcie muzeologii. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań, v. 6, 1971, p. 36–71)
- GLUZIŃSKI, Wojciech. U podstaw muzeologii. Warszawa „PWN”, 1980. 451 p.
- KOSTOŁOWSKI, Andrzej. Z zagadnień muzeologii sztuk współczesnej. (Muzealnictwo, Poznań, 1968, n. 16, p. 79–88, ill.)
- KUCZYŃSKI, Janusz. XXX lat muzealnictwa kieleckiego w Polsce Ludowej (Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego, Kielce, v. 9, 1975, p. 9–40)
- LASKOWSKA, Maria & PAWŁOWSKA-WILDE Beata. Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1945–1972. Druki zwarte i ciągłe. (Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków, Warszawa, ser. B, v. 38, 1974, cz. 1A 1B. 354 p.; cz. 2 indeksy 71 p.)
- LORENTZ, Stanisław. Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce. Warszawa, „Interpress”, 1973. 415 p., tabl. 61, ill. Wyd. 2 popr. i uzup.
- MALINOWSKI, Kazimierz. Bibliografie muzeologiczne. (Muzealnictwo, Warszawa-Poznań, 1973, n. 21, p. 50–61)
- MANSFELD, Bogusław. Problemy podziałów chronologicznych w badaniach nad dziejami muzealnictwa polskiego na przykładzie muzealnictwa polskiego w XIX w. (Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, VII, Nauki Humanistyczno-Społeczne z. 91, Toruń, 1979, p. 67–77)
- MANSFELD, Bogusław. Proces autonomizacji muzeów w XIX wieku. (Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, V, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 52, Toruń, 1974, p. 51–60)
- MANSFELD, Bogusław. Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej. (Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, IX, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 112, Toruń, 1980, p. 147–172)
- MIDURA, Franciszek. Stan i perspektywy muzealnictwa skansenowskiego w Polsce. (Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego, Sanok, 1978, n. 24, p. 5–11, ill.)
- Muzea skansenowskie w Polsce. Oprac. zbiorowe. Poznań, „PWN”, 1972. 308 p. ill. (Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, v. 2)
- Muzea skansenowskie w Polsce. Oprac. zbiorowe. Poznań, „Państwowe Wydawnictwa Rolne”, 1979. 270 p., ill. (Biblioteka Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie)
- Muzealnictwo lubelskie. Materiały z konferencji. Lublin, Muzeum Okręgowe, 1972, 72 p.
- OBORNY, Alojzy. Muzealnictwo kieleckie w latach 1974–1985. (Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego, Kielce, v. 9, 1975, p. 41–54)
- Open-air museums in Poland. Oprac. zbiorowe. Poznań, „Państwowe Wydawnictwa Rolne i Leśne”, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 1981. 313 p. ill.
- POKROPEK, Marian. Przewodnik po izbach regionalnych w Polsce. Warszawa, „Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza”, 1980. 279 p. ill.
- PYTLIŃSKA, Anna. A selected reading-list on skansen – type museology in Poland. (Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Warszawa, v. 12/13, 1971/1972, p. 101–108)
- RAJEWSKI, Zdzisław. Muzealnictwo archeologiczne w PRL. (Muzealnictwo, Poznań, 1975, n. 23, p. 105–109)
- RYMASZEWSKI, Bogdan. Wstęp do „Raportu o stanie muzealnictwa polskiego”. (Muzealnictwo, Warszawa, 1982, n. 25, p. 7–20)
- WÓJCIK, Zbigniew. Krzysztofa Kluka projekty zakładania gabinetów historii naturalnej przy szkołach w Polsce w XVIII w. (Prace Muzeum Ziemi, Warszawa, v. 23, 1975, n. 1, p. 95–111)
- WAŻBIŃSKI, Zygmunt. Założenia programowe środkowoeuropejskich galerii malarstwa w XVIII w. (Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, VII, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 91, Toruń, 1979, p. 155–176, ill.)

### III. Muzeum a społeczeństwo

#### a) Historia muzeum

BEZWIŃSKA, Jadwiga. Narodziny Muzeum, ważniejsze daty w stuletnich dziejach Muzeum Narodowego w Krakowie (1879–

-1979). Red. Franciszek Stolit. Kraków, Muzeum Narodowe, 1979. 61 p.

BŁASZCZYK, Włodzimierz. 120 lat w służbie narodu Muzeum Archeologicznego w Poznaniu (1857-1977). Poznań, Muzeum Archeologiczne, 1979. 144 p., ill.

JASIUK, Jerzy. Transport museums and Collection in Poland. (Transport museums. Yearbook of the International Association of Transport museums, Gdańsk, v. 2, 1975, p. 48-56, ill.)

KOPERSKA, Teresa & ŁUKOMSKA Elżbieta. Bibliografia do dziejów Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za lata 1875-1939. Poznań, „Państwowe Wydawnictwa Rolne i Leśne”, 1973. 155 p. (Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, 4)

TOMCZYK, Danuta. Bibliografia Muzeum [w Radomiu] 1923-1973. Radom, Muzeum w Radomiu, 1973. 100 p.

#### IV. Muzeum

##### b) Personel

MALINOWSKI, Kazimierz. La formation des conservateurs et des restaurateurs d'art en Pologne. (Institut royal du patrimoine artistique, v. 15, 1975, p. 211-223)

MALINOWSKI, Kazimierz. Kształcenie muzeologów, konserwatorów i restauratorów. Poznań 1976, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1976. 122 p. ill. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, v. 15)

MANSFELD, Bogusław. Personel muzeów polskich w świetle ankiety z 1934 r. (Acta Universitas Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, VIII, Nauki Humanistyczno-Społeczne z. 99, Toruń, 1979, p. 47-54)

#### V. Zbiory

Muzea i zbiory w 1974 r. „Muzea społeczeństwu w XXX-lecie PRL”. Ogólnopolska wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, czerwiec-sierpień 1974 r. Warszawa, Muzeum Narodowe, 1974. 37 p. + mapa.

WAŻBIŃSKI, Zygmunt. Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Toruń, UMK, 1980. 218 p., ill.

##### b) Dokumentacja

KOPCZYŃSKA-JAWORSKA, Bronisława. Dokumentacja muzealna. Doświadczenie i osiągnięcia paryskiego Muzeum Etnografii francuskiej. (Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, seria etnograficzna, Łódź, v. 17, 1973, p. 131-145, ill.)

LECHOWA, Irena. Refleksje na temat dokumentacji i interpretacji zbiorów muzealnych z zakresu obrzędowości ludowej. (Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, seria etnograficzna, Łódź v. 18, 1974, p. 167-174)

##### d) Konserwacja

KINOWSKI, Tadeusz. Problemy konserwacji i profilaktyka w muzealnictwie. (w:) Muzealnictwo historyczne. Materiały z konferencji w Oświęcimiu w dniach 27-29 listopada 1973 r. (Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków, Warszawa, seria B, v. 36, 1974, p. 62-76)

LEHMANN, Janusz. Zastosowanie żywic sztucznych w konserwacji zabytków muzealnych. Poznań, Muzeum Narodowe,

1973. 124 p., bibliogr. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, 6)

##### 1. Otoczenie muzealne

BORYSIEWICZ Andrzej & OKULICZ Leszek. Klimatyzacja Zamku Królewskiego w Warszawie. (Chłodnictwo, Warszawa, 1980, n. 7, p. 23-28 ill.)

##### 2. Bezpieczeństwo

ŚPIK, Alojzy. Ochrona muzealiów przed niszczącym działaniem światła i atmosfery oraz zabezpieczenie przed pożarem i kradzieżą. PP PKZ Ośrodek Informacji, Kraków, 1980. 17 p.

#### VI. Muzeum, informacja i interpretacja

ŚWIECZYŃSKI, Jan. Zabezpieczenie dóbr kultury przed kradzieżą i pożarem [technika i zasady stosowania] (Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków, Warszawa, seria B, v. LXIV, 1980. 104 p.)

##### a) Publiczność

CICHA, Dominika. Postawy publiczności wobec sztuki współczesnej. (Muzealnictwo, Poznań, 1972, n. 20, p. 87-91)

MIKUŁOWSKI-POMORSKI Jerzy. Badania nad publicznością muzealną w Polsce. (Muzealnictwo, Warszawa-Poznań 1973, n. 21, p. 74-82)

WINIECKA, Halina. Z socjologicznej problematyki muzealnictwa. Muzeum m. Szczecińska, Muzeum Narodowe, 1980. 188 p., ill.

ŻYGULSKI, Kazimierz. Publiczność galerii malarstwa w Polsce. Studium socjologiczne. Poznań-Warszawa, Polski Komitet Narodowy ICOM. 1975. 86 p., ill. (Materiały do teorii i praktyki muzealnej, 6)

##### b) Wystawy

BRZOSTOWSKI, Stanisław. Wystawy muzealne w PRL. Poznań, Muzeum Narodowe, 1974. 94 p., ill. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, 11)

CZAJKOWSKI, Jerzy. Wybrane zagadnienia metodologiczne dotyczące urządzania ekspozycji skansenowskich (Acta skansenologica, v. 1, 1980, p. 29-40)

FEINER, Jerzy. Stosowanie metod światło-przestrzennych we wnętrzach przeznaczonych do ekspozycji. (Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej, seria Architektura, Kraków, 1975, n. 30, 169 p., ill)

JASNOSZ, Stanisław. Archeologia w wystawiennictwie i zbiorach regionalnych placówek muzealnych w Wielkopolsce do roku 1976. (Fontes archaeologici posnanienses, Poznań, v. 27, 1976 [1978], p. 138-159, ill.)

MAJEWSKA-MASZKOWSKA, Bożenna & BOBROW, Ryszard. Muzea - społeczeństwu. Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie w XXX-lecie PRL. (Biuletyn Historii Sztuki, Warszawa, 1975, n. 4, p. 366-372)

MŁODZIANOWSKI, Adam. Wybrane realizacje wystaw muzealnych. (Teki Komisji Urbanistyki i Architektury. Oddział PAN w Krakowie, Wrocław, v. 6, 1972, p. 113-217, ill.)

PAWĘSKI, Franciszek. Współczesne środki i metody wystawiennictwa przyrodniczego. (Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, Poznań, v. 10, 1978, p. 51-95, ill.)

PAWĘSKI, Franciszek. Zbiory botaniczne w ekspozycji przyrodniczej. (Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, Warszawa, 1972, n. 99, p. 120-127)

ŚWIECIMSKI, Jerzy. O modernizacjach wystaw muzealnych cz. 1: Typologia wystaw zmodernizowanych. (Muzealnictwo, Poznań, 1977, n. 24, p. 53-70, ill.) cz. 2: Zagadnienie ukierunkowania modernizacji wystaw oraz ich podłoża przyczynowego. (Tamże, 1982, n. 25, p. 77-93, ill.)

ŚWIECIMSKI, Jerzy. Zagadnienie kompozycji plastycznej i zawartości treściowej wystaw w muzeach przyrodniczych. (Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, IX, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 112, Toruń, 1980, p. 173-202, ill.)

#### e) Wychowanie i działalność kulturalna

Działalność oświatowa muzeów, założenia teoretyczne i praktyka. Materiały ogólnopolskiej konferencji oświatowej, Poznań Muzeum Narodowe, 21-24/11/1972. Red. Dominika Cicha. Poznań, Muzeum Narodowe, 1973. 258 p. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, v. 10)

KRAWCZYK, Zofia. Wprowadzenie do kultury plastycznej - kształtowanie percepcji, Warszawa, „PWN”, 1975. 231 p., ill.

MAKULSKI, Jan Krzysztof. Muzea a film etnograficzny. (Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego, Kielce, v. 8, 1973, p. 385-396)

Muzeum i nauczanie. Oprac. zbiorowe. Przemysł, Muzeum Okręgowe, 1975. 171 p.

Muzeum w służbie człowieka. Materiały IX Konferencji Generalnej ICOM, Paryż-Grenoble 1971. Poznań-Warszawa, 1972. 207 p. Polski Komitet Narodowy ICOM.

Rola i miejsce muzeów w wychowaniu młodzieży. (Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków, Warszawa, seria B, v. 63, 1980. 96 p.)

*Oprac. Beata Pawłowska-Wilde*



## Muzea skansenowskie i ich wydawnictwa

Pretekstem do napisania tych uwag stało się pojawienie w 1981 r. publikacji „Open-Air Museums in Poland”, w której w językach w angielskim i niemieckim przedstawione zostały polskie muzea skansenowskie. Wśród wydawnictw muzealnych jest to pewien ewenement, gdyż rzadko kiedy potrafimy skutecznie zareklamować za granicą własne sukcesy. Jednakże zwyczajna recenzja tej pracy nie miałaby w tej chwili uzasadnienia, gdyż książka ta jest wierną repliką pracy „Muzea skansenowskie w Polsce” z 1979 r. a w ciągu tych trzech lat nastąpiła istna erupcja interesujących publikacji z tego zakresu: pojawiły się dwa tomy serii „Acta Scansenologica”, pierwszy w 1980 r., drugi w 1981 oraz cztery tomy „Rocznika Muzeum Wsi Lubelskiej” – trzy w dwóch woluminach zatytułowanych „Z zagadnień kultury ludowej” (1978 i 1981) oraz czwarty pod nazwą rocznika również w 1981 r. W końcu warto zauważyć, że w nr 143 z 1981 r. „Biuletynu Informacyjnego ZMiOZ” opublikowano kilka interesujących artykułów związanych z problematyką skansenologiczną wśród nich zaś „Raport” o ich stanie pióra J. Czajkowskiego (publikowany również w „Actach”).

Przerwa w ukazywaniu się „Muzealnictwa” nie pozwoliła omówić, ani nawet odnotować poszczególnych pozycji składających się na ten nowy dział piśmiennictwa muzealnego. Wprawdzie istniał on zawsze w czasopismach ogólnych dotyczących etnografii i ochrony zabytków, wprawdzie Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku od wielu lat publikuje „Biuletyn”, a następnie serię „Materiałów”, ale obecnie ukazujące się wydawnictwa przedstawiające inną jakość, są jakby podsumowaniem wieloletniej działalności polskich muzeów na wolnym powietrzu<sup>1</sup>.

Tę przemianę jakościową ilustruje dobrze porównanie pierwszego wydania „Muzeów skansenowskich w Polsce”, które ukazało się 10 lat wcześniej także nakładem Narodowego Muzeum Rolnictwa w Szreniawie w Wydawnictwie Państwowym Rolniczym i Leśnym w Poznaniu – z obecnym. Tom z 1972 r. w miżernej szacie graficznej był zestawieniem komunikatów o 11 muzeach skansenowskich, poprzedzonych

dwoma szkicami – jednym o dziejach tego rodzaju muzeów w Europie i drugim będącym przyczynkiem do ich historii na ziemiach polskich.

Siedem lat później tom „Muzea skansenowskie w Polsce” zawiera skomponowany w trzech częściach zestaw artykułów, całość zaś jest bogato ilustrowana.

Część pierwsza złożona z 4 artykułów ujmuje program merytoryczny muzealnictwa skansenowskiego i ocenę sytuacji, część druga – już 16 komunikatów prezentujących muzea, trzecia – teksty omawiające problemy organizacyjno-techniczne i konserwacji, wreszcie na zakończenie pełną bibliografię tematu.

We wszystkich artykułach widoczne są doświadczenia i przemyślenia owocujące interesującymi rozważaniami muzeologicznymi. Rezultat to, jak się wydaje, przede wszystkim połączenia praktyki z systematycznie od lat uprawianą teorią, dyskutowaną na cyklicznie zwoływanych sesjach przez Muzeum Budownictwa Ludowego, na zebraniach Zespołu Doradczego do spraw muzeów skansenowskich przy ZMiOZ jedyne, który reaktywowany przed kilku laty, jest zespołem próbującym wpływać na kształt powstających placówek muzealnych, w końcu stałych kontaktów zagranicznych polskich muzeologów. Tak więc w części pierwszej właściwie wszystkie 4 szkice zasługują na uwagę.

Pierwszy J. Czajkowskiego omawiający niezwykle bujny rozwój muzealnictwa skansenowskiego w Europie zwłaszcza po 1958 r. i ogromną różnorodność form i koncepcji, wg których placówki te powstają, drugi F. Midury przedstawiający rozwój tych muzeów w Polsce, podejmujący także problematykę ich klasyfikacji i typologii, omawiający sytuację aktualną i perspektywy na przyszłość, w końcu formułujący podstawowe funkcje tych placówek.

I trzeci W. Salwy omawiający zadania muzeów skansenowskich we współczesnej cywilizacji i podkreślający ich rolę społeczną i wartości jako rezerwatów kulturowo-ekologicznych, w końcu czwarty ponownie J. Czajkowskiego analizujący formy i metody ekspozycji, będącej zresztą od lat tematem ożywionych sporów i dyskusji. Również komunikaty

o muzeach drugiej części to nie tylko teksty informacyjne, lecz interesująco ujęte szkice zawierające refleksje historyczne i uwagi na tematy programowe.

Część trzecią wypełniają 2 artykuły nieodżałowanego M. Czajnika, którego bogate i nieocenione doświadczenia z zakresu metod typowania, przenoszenia i konserwacji drewna znalazły w nich doskonałe podsumowanie. Dobre świadectwo rzetelności prac dokumentacyjnych polskich muzeów! daje też tekst H. Olszańskiego omawiający ten etap prac w skansenie.

Wersja obcojęzyczna wydana w 1981 r. wzbogacona została o aktualny pełny wykaz muzeów skansenowskich. Niestety ilustracje w tym wydaniu wypadły gorzej pod względem poligraficznym, niejasna jest również sprawa redaktora tomu, w obu wydaniach – różnego. Wydaje się, że przygotowanie wersji obcojęzycznych wymagało wprawdzie opracowania na nowo tekstu, niemniej układ tomu i jego merytoryczna koncepcja jest ta sama, należało więc chyba przyjąć redakcję dwuosobową. Niezbyt jest również zrozumiałe, iż tom wydany w nakładzie 3 tys. egz. jest prawie niedostępny na rynku (w Warszawie dysponuje nim jedynie biblioteka PME i ODZ).

Pojawienie się serii „Acta Scansenologica” wydawanej przez Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku pod redakcją Jerzego Czajkowskiego potwierdza nie tylko stały rozwój muzealnictwa skansenowskiego w Polsce, ale też umacnia jego pozycję w Europie. Autorzy serii bowiem mają ambicję stworzenia czasopisma ogólnoeuropejskiego. Świadczy o tym zarówno częste drukowanie artykułów w obcych językach oraz zamieszczanie co najmniej dwóch wersji językowych, jak i treść dwóch pierwszych tomów przede wszystkim poświęconych problemom muzeologii.

W tym kontekście seria jest jakby nawiązaniem i rozwinięciem tomu „Muzea skansenowskie w Polsce”. Prezentuje systematycznie także skanseny z całego świata; artykuły dotyczą przede wszystkim organizacji wystawiennictwa. W dwóch pierwszych tomach mamy więc szkice o skansenach w Japonii, na Węgrzech, w Norwegii, w ZSRR, w NRD, w USA i w Hiszpanii, 3 artykuły dotyczące ekspozycji i oznakowania, dwie krótkie monografie osobliwych obiektów (kościółka Vang i zagrody cygańskiej), jeden szkic poświęcony przemianom budownictwa na Węgrzech oraz wiele omówień różnych konferencji metodologicznych (przeważnie polskich i jednego seminarium polsko-radzieckiego) oraz systematyczne in-

formacje o etapach rozwoju polskich muzeów skansenowskich podsumowane raportem w tomie II (prze-drukowanym następnie we wspomnianym Biuletynie ZMiOZ).

W pierwszym tomie dwa materiały poświęcono wybitnemu znawcy sztuki ludowej i muzeologowi prof. dr Romanowi Reinfussowi – którego pracy wiele zawdzięczają polskie „skanseny” – w związku z jego 70-leciem urodzin, w drugim zaś pośmiertne wspomnienie o dr Michale Czajniku, który tyle uczynił dla uratowania od zagłady naszego budownictwa drewnianego w Polsce.

Podkreślić należy bardzo dobry poziom poligrafii, dobry papier i przejrzystość układu graficznego (choć nie zawsze całkiem przemyślanego, np. w części I tomu, poświęconego informacjom o muzeach, należałoby raczej wybić nazwy muzeów lub miejscowości niż autorów, choćby dla ułatwienia czytelnikowi sięgnięcia do poszukiwanej informacji).

Co do treści obu tomów, to należałoby podkreślić ich znaczną przydatność dla wszystkich organizatorów muzeów skansenowskich ze względu na możliwość porównań polskich i zagranicznych rozwiązań oraz tematy artykułów ściśle związane z zagadnieniami budowania i urządzania muzeów skansenowskich, problematykę jakby drugiego etapu rozwoju polskich skansenów, w którym dominującą kwestią nie jest doprowadzenie w ogóle do powstania instytucji i przeniesienia kilku obiektów, lecz dyskusja nad funkcjonowaniem muzeów, ich wzbogacaniem i wykorzystaniem.

Niemal kontrastowo odmiennie przedstawiają się publikacje Muzeum Wsi Lubelskiej, jednego z najmłodszych, ale i najbardziej aktywnych polskich muzeów skansenowskich. Widać w nich poszukiwanie formuły rocznika, co czyni mimo różnych niekonsekwencji publikacje te bardzo interesującymi. Główną niejasnością i to dość kłopotliwą dla czytelnika (a szczególnie dla bibliotek) jest zmiana tytułu serii, która w pierw ukazywała się pod nazwą „Z zagadnień kultury ludowej”, aby w czwartym tomie pozostać przy tradycyjnej nazwie „Rocznika Muzeum Lubelskiego”. Niejasne jest również uznanie drugiego woluminu jako tomów II i III, choć jego objętość jest mniejsza od pierwszego, a układ jednotomowy.

Tematem głównym tych prac, mimo przyjętego tytułem w trzech pierwszych, szerokiego zakresu (wszystko o kulturze ludowej), jest od początku budownictwo drewniane jako osnowa dla tematów bliższych i dalszych, ale zawsze mających łączność

z podstawowym problemem. Tak więc w pierwszym tomie znajduje się archeologiczno-historyczny szkic J. Gurby o osadnictwie i przeobrażeniach środowiska geograficznego, są uwagi R. Reinfussa o badaniach kultury ludowej na Lubelszczyźnie, ale równocześnie tegoż autora ciekawy tekst o budowlach podcieniowych. Z kolei J. Petera przedstawia dworki wiejskie tego regionu, tekst, który zaowocuje interesującą polemiką, a właściwie drugim artykułem na ten sam temat R. Brykowskiego w tomie IV i repliką autorki.

„Okólniki urzędowskie” i próba charakterystyki drewnianego kościoła w Matczyni Alicji Kurzątkowskiej rozwijają dalej tę tematykę. Tom kończą dwa artykuły M. Czajnika o czynnikach biologicznych niszczących drewno (*nota bene*, kto będzie teraz dalej prowadził ten ciągle istotny i wymagający starań dział w polskich czasopismach?). Kończy tom również tekst przedwcześnie zmarłego, a jakże aktywnego i zasłużonego dla polskiej skansenologii Stanisława Brzostowskiego o muzeach fińskich. W tomie II – III J. Górak przedstawia prasy do wyciskania oleju, ale zaraz obok niego J. Babinicz-Witucka pisze o ludowych wierzeniach lunarnych, a więc wkracza w obszar kultury duchowej. Z nią, choć materialnie, związane są kapliczki drewniane, którym poświęca małą monografię J. Petera. Wreszcie tematyka rewolucyjnej, ale tym razem z zabudową drewnianą (Łęcznej) przedstawiona przez Tadeusza Michałka. M. Kurzątkowski, bardzo aktywny autor wydawnictwa lubelskiego, porusza sprawę ochrony *in situ* na przykładzie zagrody sitarskiej w Biłgoraju a zarazem przebieg budowy Muzeum wsi Lubelskiej obok R. Królikowskiego, który omawia założenia programowe tego muzeum.

Między wydaniem pierwszego a kolejnymi tomami minęło 4 lata i w tym czasie z nadziei i z dobrych chęci wyrosło nowe muzeum, całkiem już okazałe, toteż należało zaprezentować jak do tego doszło. Omawiany wolumin ma zresztą podział na wyraźne trzy części: etnografię, ochronę zabytków i muzeum lubelskie. Zaopatrzone zostały też w streszczenia obcojęzyczne. Tom czwarty odchodzi od zarysowanego trójdziału, proporcje zmieniają się na korzyść spraw skansenu, któremu poświęcone zostają aż 4 szkice mówiące o technicznych i organizacyjnych problemach jego budowy (K. Popika) i jego czynnej działalności (E. Maj) oraz o dwóch koncepcjach tzw. wewnętrznych wsi z Wyżyny Lubelskiej R. Królikowskiego i miasteczka w muzeum G. Miliszkiewicza realizowanych w skansenie lubelskim. Nawracają jednakże

i poprzednie wątki – z zakresu kultury ludowej problematyka zwyczajów rolniczych przedstawiona przez L. Malickiego i A. Sojkę, ciekawostka w postaci zakopiańskiej bramy Stanisława Witkiewicza, Muzeum Wsi Lubelskiej przedstawiona przez A. Kurzątkowską, wspomniana już dyskusja o dworach i w końcu bardzo interesująco przygotowany przez M. Kurzątkowskiego przegląd opinii na temat zadań i możliwości wychowawczych muzeów skansenowskich, omawianych na dwóch sesjach Związku Europejskich Muzeów na Wolnym Powietrzu, którego Polska jest aktywnym członkiem.

Analogiczne problemy poruszyły również – świadczy to o wadze problemu nurtującego muzeologów tego kręgu – autorki dwóch tekstów zeszytu 143 „Biuletynu Informacyjnego ZMiOZ”. M. Marchlewska ocenia działalność muzeum w Sanoku i Kolbuszewej, a E. Zajko – Muzeum w Olsztynku. W tymże numerze Biuletynu F. Midura przedstawia interesujące uwagi o udziale czynników społecznych w rozwoju muzealnictwa skansenowskiego, prezentowany jest Kaszubski Park Etnograficzny we Wdzydżach i całość problematyki we wspomnianym już raporcie J. Czajkowskiego.

Przedstawiłem nie tyle treści, co tematy wymienionych wyżej publikacji z tą myślą, że jak się wydaje, powinny one być dostrzeżone nie tylko przez wszystkich zainteresowanych muzeami skansenowskimi (oni zapewne śledzą literaturę dokładnie), ale właśnie innych muzeologów i przedstawicieli służby konserwatorskiej, przez których istnienie tych publikacji nie zostało zauważone lub są one pomijane z uwagi na swój specjalistyczny charakter. Jesteśmy oto świadkami narodzin w Polsce nowej gałęzi muzealnictwa już nie tylko w postaci punktów na mapie czy instytucji, które czasami odwiedzamy, ale środowiska wielu badaczy, konserwatorów i muzeologów mających wiele do powiedzenia i dysponujących wydawnictwami, w których się wypowiadają. Na niektóre braki czy niekonsekwencje edytorskie wskazałem uwagę, należy jednak sądzić, że są to objawy przejściowe okresu zdobywania doświadczeń. Poziom merytoryczny tekstów, zarówno w serii „Acta Scansenologica” jak lubelskiego „Rocznika” jest dość nierówny, więcej w nich jeszcze komunikatów, informacji i przyczynków niż pogłębionych studiów, jeśli nie liczyć tekstów prof. Reinfussa pozostającego niejako poza konkurencją. Niemniej ważne jest to, że podejmowane są próby przedstawienia istotnych problemów i widoczne jest,

że doświadczenia ostatnich kilkunastu lat znajdują ujście w postaci idei i koncepcji muzeologicznych.

Można by w tym miejscu właściwie zakończyć prezentację wydawnictw muzeów skansenowskich, gdyby nie chęć podzielenia się uwagami właśnie co do treści niektórych przede wszystkim muzeologicznych artykułów, a także koncepcji wynikających z układu wydawnictw i doboru ich treści. Można to uczynić, gdyż artykuły grupują się w sekwencje tematyczne, a wiele myśli i koncepcji pojawia się konsekwentnie w różnych tomach. Piszący o dziejach muzeów skansenowskich w Polsce sięgają z reguły do samych pierwocin materializacji tej idei na ziemiach polskich na początku XIX w. Próbuja następnie wyróżnić wiele etapów tych dziejów. Tymczasem wydaje się, że – nieco upraszczając – można stwierdzić, iż do tej pory były tylko dwa etapy różne jakościowo. Pierwszy, charakteryzujący się społecznymi inicjatywami, które jednak doprowadzały z różnych obiektywnych przyczyn do powstania raczej namiastek muzeów na wolnym powietrzu trwał od 1906 do około 1960 r.

Drugi, który rozpoczął się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych trwa do dzisiaj i wówczas realizowano konsekwentnie ideę budowy, jak dotąd kilkunastu muzeów skansenowskich. Łącznikiem między etapami stało się powstanie Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, pierwszego muzeum tego rodzaju z prawdziwego zdarzenia, którego stworzenie zawdzięczamy również miłośnikowi-amatorowi Aleksandrowi Rybickiemu. Doprowadził on jednak do tego, że MBL stało się placówką inną jakościowo niż poprzednie jednostki muzealne, a tym samym atrakcyjnym wzorcem nie tylko pod względem kształtu, lecz także metod działania i ogólnej koncepcji. Nie od początku, ale już w trakcie realizacji MBL zyskało, jako pierwsze, architektoniczną jednolitą koncepcję, tam też wypróbowano metody budowy przy pomocy brygad cieśli ludowych, tam również rozwinęły się metody konserwacji i powstały istotne struktury organizacji wewnętrznej muzeum, a także pierwsze wydawnictwa.

Rola MBL do dzisiaj zresztą pozostała podobna. Zespół tej placówki przewodzi muzeologom skansenowskim. Napisałem, że muzeów tych jest kilkanaście. Przeglądając komunikaty i spisy wydaje się niekiedy, że jest ich jednak znacznie ponad 30, a równocześnie odnosi się wrażenie, że autorzy chcieliby trochę na wyrost pomnożyć ich liczbę, uznając zaczątek muzeum czy nawet punkt muzealny ograniczony świadomie przez autorów do skromnych wymiarów za

jeszcze jedno muzeum. A przecież mamy do czynienia zawsze z dwoma typami instytucji. Jednym z nich są muzea o pełnym programie działalności i nawet jeśli placówka taka jest w budowie, to znane są założenia przyświecające jej realizacji. I druga grupa obejmująca zróżnicowane wielkością, formą i programem punkty muzealne, miejsca ochrony *in situ* różnych zespołów budownictwa. Ich klasyfikacja nasuwa trudności, ale stanowią one jakby fazę pośrednią między sposobami ochrony zabytków architektury, a powstaniem jednostki organizacyjnej innej jakości, jaką staje się muzeum.

Wydaje się, że muzeum skansenowskie zaczyna się właśnie wtedy, gdy obiekty są z rozmysłem skomponowane w nowy układ, sztuczny, ale i celowy, tworzący zgoła nową jakość. W tym momencie dochodzimy do, od wielu lat toczzonej, dyskusji w sprawie definicji przedstawionej w 1978 r. na międzynarodowej konferencji w Sanoku, a cytowanej przez J. Czajkowskiego w wymienionym już Raporcie<sup>2</sup>. Otóż nie budzi ona wątpliwości w konsekwentnym podkreśleniu celów i zasad funkcjonowania muzeum skansenowskiego *organizowanego... z zabytków przenoszonych lub zabezpieczonych na miejscu*. Trzeba się bowiem zgodzić, że nie jest istotne czy zabytki są przenoszone czy wykorzystuje się je *in situ* jeśli tworzą one niejako nową zorganizowaną jednostkę. Ale sformułowane to zostało w taki sposób, że w definicji mieszczą się jakby wszystkie formy ratowania budownictwa *in situ* z zachowaniem ich funkcji, słowem te, które chcemy zachować w ich kontekście kulturowym i krajobrazie, co najwyżej zmieniając sposób ich użytkowania w tym zakresie, że są one zwiedzane. Te placówki jednak choć muzealnie wykorzystywane, nie są muzeami skansenowskimi, tworzącymi, jak wspomniałem nową formę, stanowiącą konsekwencję idei organizacji przestrzeni i ekspozycji.

Wiele artykułów na łamach „Muzealnictwa” jednoznacznie dowodzi, że ekspozycja muzealna jest zgoła nową jakością, nie tylko przeniesieniem eksponatów i zgromadzeniem ich w jednym miejscu, lecz rezultatem idei nie odtwarzającej naturalistycznie rzeczywistości, lecz syntetyzującej lub analitycznej. I analogia w organizacji przestrzennej muzeów skansenowskich jest tu całkowita, wszak nie są to kopie wsi czy osiedli, nie są to również, jak w archeologii, fragmenty zniszczonej, autentycznej rzeczywistości, ale całkowicie nowe efekty wykorzystania autentyku w koncepcji projektanta muzeum. Nie przypadkowo też przed laty lansowano – ostatecznie nie przyjętą –

nazwę parku etnograficznego, w którym dodatkowo chodziło o stworzenie zespołu składającego się z trzech elementów: dzieł człowieka, przyrody i krajobrazu.

Z klasyfikacji wyłamują się również te przykłady funkcjonujących muzeów, w których obiekty przeniesione są jakby przedłużeniem ekspozycji etnograficznej, jak ma to miejsce choćby w Toruniu czy w Łowiczu. Nie są to wszak muzea skansenowskie, nie są to także budowle chronione *in situ*. Obiekty tam przeniesione egzystują po prostu jako części ekspozycji i nie ma znaczenia czy znajdują się poza gmachem muzeum, obok niego, czy też wprowadzi się je do wnętrza (bo i tak bywa). Są to eksponaty budownictwa w muzeach etnograficznych.

Skądinąd zrozumiała chęć wyodrębnienia się muzeów skansenowskich, wykazania ich samodzielności, oryginalności idei łączy się w niektórych wypowiedziach z próbami odcięcia się od sprawy ochrony budownictwa drewnianego z jednej strony i od pracy muzeów etnograficznych określanymi jako „galeryjne” z drugiej. Próby te można rozumieć, niepodobna jednak w pełni zaakceptować. Idea muzeów skansenowskich wyrosła bowiem z idei ochrony budownictwa drewnianego i zawsze była ściśle związana z muzeami etnograficznymi. Z metodami ich pracy, zarówno badawczymi, jak i ekspozycyjnymi. Odciecie się muzeów skansenowskich od tych korzeni może tylko odnowić dawne pretensje, iż są to twory sztuczne, tworzące wymaginowane rekonstrukcje dawnego życia wiejskiego. Sprawy to wcale niebłahe, bo oto w okresie tak intensywnego rozwoju muzealnictwa skansenowego poza nim pozostaje realizacja ogólnopolskiego spisu adresowego architektury i budownictwa po raz pierwszy w ogóle ujawniającego systematycznie zasoby budownictwa ludowego, wprawdzie przede wszystkim typowego i występującego masowo, ale stanowiącego część autentyczną dawnej wsi polskiej, a nie wybrane, urodziwe przykłady szczególnie pięknych budowli wiejskich. Spis ten realizują w większości historycy sztuki i brak fachowej pomocy ekspertów skansenologów jest tu dotkliwy.

Kierunek autonomizacji muzealnictwa skansenowskiego szczególnie jest widoczny w serii „Acta scan-senologica” i na pewno dobrze, że istnieje stałe miejsce dla publikowania spraw głównie interesujących muzea skansenowskie. Ale dobrze też, że Rocznik Muzeum Wsi Lubelskiej nawiązuje do innych tradycji, w których ochrona budownictwa drewnianego, kultura duchowa badania środowiska i problematyka skansenologiczna tworzą konglomerat bardziej róż-

nicowany. Seria ta świadczy o tym, że przynajmniej niektóre muzea skansenowskie tkwią mocno w problematyce kultury ludowej, że nie grozi im, iż własne, niebłahe problemy „stawiania się”, przysłonią im wszystkie inne.

Muzea skansenowskie są osobliwym skrzyżowaniem idei muzealnej z ideą ochrony zabytków budownictwa. To właśnie jest przyczyną wielu kłopotów. Idea muzealna świadomie odrywa obiekt od rzeczywistości, w której powstał i funkcjonował. Idea ochrony budownictwa za cel najważniejszy stawia sobie ochronę obiektu tam gdzie powstał. Mariaż ten powstał z niedoskonałości technologii. Murowany obiekt można zawsze przebudować, dostosować do wymogów współczesnych nie zmieniając jego podstawowych wartości. W budynku drewnianym, wykonanym przez najbardziej zmyślnego cieślę ludowego, ale prymitywnym nikt, kto zetknął się ze zdobyczami cywilizacji, nie zechce mieszkać chyba, że przetworzy się go w stopniu, który zniszczy autentyzm budowli (to zdarza się nagminnie z budynkami wiejskimi przekształcanymi na prywatne dacje). Z tych przyczyn idea skansenowska stała się być może niezbyt doskonałym, ale jedynym i ostatecznym sposobem uratowania tego wszystkiego, co jest osią dla funkcjonowania dawnej kultury wiejskiej – jej domu. Zbiorowiska domów, choćby najbardziej interesujące dla eksperta, dla publiczności stają się nużące w zwiedzaniu. Stąd seria artykułów w omawianych publikacjach, w których przebijają nuty niepokoju co do społecznej atrakcyjności skansenów, a także koncepcji ich „ożywienia”.

W polskich muzeach skansenowskich, być może na skutek kłopotliwych przepisów, „ożywianie” wychodzi gorzej niż w innych krajach np. w Bułgarii. Wydaje się jednak, że istotniejsze od wprowadzania do skansenu użytkowników na pokaz, czy prób rekonstrukcji życia codziennego, tchnących zawsze teatralizacją jest organizacja pokazów użytkowania urządzeń technicznych, a przede wszystkim właściwe prowadzenie działalności oświatowej. Przeszkodą jest tu najczęściej niedoinwestowanie muzeów skansenowskich, pozabawionych często zaplecza budynków i urządzeń technicznych, jako że wznosi się je na końcu, a często nie starcza kredytów i zawsze jest coś pilniejszego. Ale muzea skansenowskie są niezwykle atrakcyjnymi miejscami dla działalności upowszechnieniowej i doświadczenia w tym zakresie np. duńskie są bardzo pouczające i godne naśladowania. Tyle tylko, że należy się wyzwolić od koncepcji upowszechniania sprowa-

dzającej się do „uczenia” zwiedzających. Ale to oczywiście temat na osobne rozważania i studia. Kontrowersyjne wystąpienia w tych sprawach (szczególnie w Biuletynie Informacyjnym ZMiOZ) świadczą, iż nurtują one środowisko i będą tematem zapewne niejednej jeszcze dyskusji. Trudno się nie cieszyć, że istnieją obecnie czasopisma i pojawiają się publikacje, w których będzie można przedstawiać te opinie.

#### Literatura

*Muzea skansenowskie w Polsce.* Red. F. Midura. Poznań PWRIŁ – Oddział w Poznaniu 1979 ss. 270. „Biblioteka Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie”.

*Open-Air Museums in Poland.* Red. J. Czajkowski. Poznań 1981 PWRIŁ, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku ss. 314, il. „Biblioteka Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie”.

*Acta scansenologica.* Red. J. Czajkowski, Sanok, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” t. 1: 1980 ss. 314; t. 2: 1981 ss. 348.

*Z zagadnień kultury ludowej.* Red. R. Królikowski. Wydawnictwo Lubelskie, Rocznik Wsi Lubelskiej” t. 1: 1978 ss. 22; t. 2/3: 1981 ss. 181. „Rocznik Muzeum Wsi Lubelskiej”. Red. R. Królikowski, t. 4: 1981 ss. 155.

„Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” 1981 nr 143.

#### Przypisy

1. W 1981 r. oficjalnie liczba muzeów na wolnym powietrzu wg omawianej pracy wynosiła 37 jednostek. W rzeczywistości muzeów skansenowskich w różnym stadium organizacji było 20, pozostałe to punkty muzealne, pojedyncze objekty chronione *in situ* lub stanowiące część ekspozycji muzeów etnograficznych. Wobec stanu sprzed 20 laty są to dane imponujące. Placówki te zatrudniały 502 osoby, a liczba obiektów przeniesionych osiągnęła 1000. Dane te zaczerpnąłem z „Raportu” J. Czajkowskiego.
2. *Raport o stanie muzealnictwa skansenowskiego w Polsce.* „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” 1981 nr 143 s. 76.

*Artystyczne zbiory Wilanowa.* Wstęp W. Fijałkowski. Katalog. I. Malinowska i inni. Oficyna Wydawnicza Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1982 s. 229 il. 184 w tym 128 barwnych

Na rynku księgarskim ukazało się drugie wydanie, opracowanego z okazji trzechsetlecia królewskiej rezydencji Jana III Sobieskiego, obszernego albumu o zbiorach artystycznych Wilanowa. Album powstał w wyniku pracy zespołu pracowników Muzeum w Wilanowie pod kierownictwem dr W. Fijałkowskiego. We wstępie do albumu pióra W. Fijałkowskiego przedstawiono w zwięzłym zarysie historię najcenniejszych zbiorów pałacowych, następnie na 184 ilustracjach zaprezentowano, na wybranych przykładach, bogactwo tej znakomitej kolekcji o unikatowej wartości historycznej i artystycznej. Autorzy szczególną uwagę zwrócili na przykłady rzemiosła artystycznego, przy czym omawiane są wyłącznie przedmioty z historycznej kolekcji Wilanowa.

W albumie przedstawiono fragmenty dekoracji reprezentacyjnych komnat królewskich, które zachowały najwięcej cech wnętrza barokowych, przykłady plafonów, iluzjonistycznych malowideł ściennych i sufitowych. W dziale malarstwa album zawiera ilustracje dzieł malarstwa polskiego i obcego, gdzie poza obrazami z jedynej w Polsce galerii polskiego portretu widzimy przykłady malarstwa mistrzów francuskich, szwajcarskich, włoskich itp., przy czym liczba reprodukcji malarstwa została ograniczona na korzyść zabytków rzemiosła artystycznego.

Pokażny i cenny zbiór zabytków nadający wnętrzu Wilanowa charakter autentyczności tworzą m. in. zachowane szczęśliwie garnitury mebli z różnych okresów historycznych. W albumie pokazano 26 przykładów mebli z Wilanowa poczynawszy od XVII-wiecznych angielskich krzesel do neogotyckiej szafki z pierwszej połowy XIX w.

Z najcenniejszych pozycji zbioru sztuki zdobniczej Wilanowa, do których należy zaliczyć szkło artystyczne od XVI do XVIII w. głównie produkcji polskiej, saskiej i czeskiej omówiono i przedstawiono 10 egzemplarzy. Z kolekcji ceramiki artystycznej przedstawiono zbiór wyrobów manufaktury miśnieńskiej poczynawszy od brunatnej kamionki böttgerowskiej, następnie wyroby innych manufaktur europejskich. Z polskich wyrobów pokazano wazony warszawskiej manufaktury Wolffa oraz czarkę i wazonik Ceyzika z pierwszej połowy XIX w.

Album prezentuje również ciekawe przykłady emalierstwa. Pokazane obiekty pochodzą z XVI i XVII w. z Limoges, najwybitniejszego ośrodka emalierstwa w Europie znanego już w XVII w. W albumie pokazano również piękne srebrne zastawy stołowe i toaletowe paryskich warsztatów Biennais i Odier, unikatowe w zbiorach polskich, nie tylko ze względu na ich twórców ale i dlatego, że zachowały się w kompletach stanowiących przykłady osiągnięć sztuki francuskiej okresu Empiru. Spośród brązów licznie zilustrowano żyrandole, kinkiety, latarnie i kandelabry oraz wilki kominkowe z XVIII i XIX w. oraz unikatową wielką zastawę stołową wykonaną przez jednego z nadwornych artystów Napoleona P.Ph. Thomire.

Album prezentuje 3 paryskie zegary kominkowe oraz 8 obiektów sztuki dalekiego Wschodu.

Stosunkowo mało miejsca poświęcono w albumie zbiorom militariów. Kolekcja Wilanowska mimo wielu kataklizmów wojennych i grabieży zaliczana jest do najbardziej kompletnych wśród historycznych zbiorów w Polsce. Jest godne podkreślenia, że kolekcja ta doczekała się opracowania w ładnej szacie edytorskiej i w ten sposób została udostępniona szerokim kręgom odbiorców. Liczne i znakomite przykłady rzemiosła artystycznego zostały wybrane ze znanstwem, a katalog naukowy opisujący poszczególne obiekty szczegółowo i interesująco, zawierający dużą ilość informacji, zaciekawi tych, których interesują wyroby rzemiosła artystycznego. Bibliografia zawiera 126 pozycji.

W stosunku do pierwszego wydania jakość reprodukcji jest nieco gorsza, brak im głębi. Niektóre z przedmiotów rzemiosła artystycznego zostały sfotografowane na zbyt agresywnym tle, które sflumiło piękno przedstawianych obiektów.

Album drukowała starannie drukarnia Mładinska Knjiga w Ljublanie.

*Ewa Popowska*





<i>Konrad Jażdżewski</i>	
Znaczenie muzeów dla rozwoju archeologii polskiej . . . . .	3
L'importance des musées pour le développement de l'archéologie polonaise . . . . .	7
<i>Jan Krzysztof Makulski</i>	
Zarys koncepcji współczesnego muzeum etnograficznego . . . . .	8
L'esquisse du musée d'ethnographie contemporain . . . . .	11
<i>Andrzej Mikołajczyk</i>	
Numizmatyka w muzeach – próba bilansu . . . . .	12
Numismatique dans les musées – essai de bilan . . . . .	19
<i>Bohdan Rymaszewski</i>	
Nauka jako instrument pracy muzeów polskich . . . . .	20
La science comme instrument de travail des musées polonais . . . . .	24
<i>Juraj Chovan</i>	
Oryginał i kopia – ogólny problem muzeologiczny oraz problem muzeologii literackiej . . . . .	25
L'original et la copie – le problème muséologique général, ainsi que le problème de la muséologie littéraire . . . . .	29
<i>Janusz Odrowąż-Pieniżek</i>	
Polskie muzea literackie wobec literatury współczesnej . . . . .	32
Musées polonais de littérature face à la littérature de nos jours . . . . .	40
<i>Mateusz Pawlaczyk</i>	
Wnętrza Pałacu w Rogalinie. Problem ekspozycji a znaczenie przekazów historycznych i tradycji . . . . .	41
Les intérieurs du palais de Rogalin. Les problèmes d'exposition et l'importance des récits historiques et de la tradition . . . . .	66
<i>Jerzy Świecimski</i>	
Graniczne i mieszane postaci modernizacji wystaw muzealnych (część trzecia) . . . . .	67
Border-line and complex types of museum exhibition modernization . . . . .	96
<i>Marek Konopka</i>	
Na marginesie muzealnej statystyki . . . . .	97
En marge des statistiques muséales . . . . .	102
<i>Maria Soltysiak</i>	
Problemy muzealnictwa polskiego w 1981 r. – odbicie w prasie . . . . .	103
Problèmes de la muséologie polonaise en 1981 vus par la presse . . . . .	
<i>Maria Wiśniewska</i>	
O potrzebie powołania muzeów harcerskich w Polsce . . . . .	105
Au sujet du besoin d'organiser des musées de scoutisme en Pologne . . . . .	107
<i>Maria Żychowska</i>	
Harcerstwo w dziejach Tarnowa 1910–1980. Wystawa. . . . .	108
Le scoutisme dans l'histoire de Tarnów 1910–1980. Exposition. . . . .	
<i>Aleksander Żółkiewski</i>	
<i>Michał Gradowski</i>	
Muzeum Powstania Warszawskiego . . . . .	110
Musée de l'Insurrection de Varsovie . . . . .	117
<i>Andrzej Jeleński</i>	
Wystawa "63 dni Powstania Warszawskiego" w dawnych zakładach Norblina w Warszawie . . . . .	118
Exposition "Les 63 jours de l'Insurrection de Varsovie", organisée sur le terrain de l'ancienne fabrique de Norblin à Varsovie . . . . .	121

<i>Piotr Borysiewicz</i>	
Klimatyzacja pomieszczeń muzealnych . . . . .	122
Climatisation dans les intérieurs de musée . . . . .	127
<i>Ewa Popowska</i>	
<i>Mieczysław Matejak</i>	
Wpływ klimatu na wilgotność drewna w zbiorach muzealnych . . . . .	128
Influence du climat sur l'humidité du bois dans les collections de musée . . . . .	133
Michał Czajnik 1922–1981 – <i>oprac. Franciszek Midura</i> . . . . .	134
Michał Czajnik 1922–1981 – <i>élaboration Franciszek Midura</i>	
<i>Truong-Quoc-Binh</i>	
Organizacja Muzealnictwa w Socjalistycznej Republice Wietnamu . . . . .	136
La muséologie en République Socialiste du Vietnam . . . . .	146
Działalność Krajowych Komitetów Specjalistycznych Icom – <i>oprac. Andrzej Rottermund</i>	147
Activités des Comités Nationaux Spécialisés Icom – <i>élaboration Andrzej Rottermund</i>	
V Doroczne Zgromadzenie Iclm-Icom w Paryżu – <i>oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i> . . . . .	151
V Assemblée annuelle Iclm-Icom à Paris – <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
Podstawowa bibliografia muzeologiczna – <i>oprac. przez Centre de Documentation Unesco-Icom – przedruk</i> . . . . .	153
Bibliographie Muséologique de Base – <i>préparée par le Centre de Documentation Unesco-Icom – reproduction</i> . . . . .	154
Bibliografia muzealnictwa polskiego za lata 1972–1982 (Wybór) – <i>oprac. Beata Pawłowska-Wilde</i> . . . . .	164
Bibliographie de muséologie polonaise pour 1972–1982 (Choix) – <i>élaboration Beata Pawłowska-Wilde</i> . . . . .	164
<i>Marek Konopka</i>	
Muzea skansenowskie i ich wydawnictwa . . . . .	167
Les musées de plein air et leurs éditions	
<i>Artystyczne zbiory Wilanowa – recenzja – oprac. Ewa Popowska</i> . . . . .	173
Les recueils artistiques de Wilanów – <i>compte-rendu – élaboration Ewa Popowska</i>	



inv. nr. 37528

